



Diseño tipográfico para libros: Una tarea de medición del tiempo

Castro, M. (2013). Diseño tipográfico para libros: Una tarea de medición del tiempo. *Designia*, 2(1), 86-110

Typographic design for books: A task time measuring

Resumen:

Palabras clave:

Diseño Gráfico, Diseño editorial, tipografía, letra, libros, composición.

Key words:

Graphic design, Editorial Design, typography, letter, books, composition..

Recibido: 19-abr-2012

Aceptado: 3-oct-2013

* Diseñadora Gráfica Universidad Nacional de Colombia. Profesora auxiliar e investigadora del grupo XISQUA de la Universidad de Boyacá.
email: anacastro@uniboyaca.edu.co

El presente artículo de reflexión tiene por objetivo abordar el diseño de la página y por extensión del libro, a partir de experiencias de aula y profesionales, como un ejercicio integral que enriquece la diagramación al proponer un tratamiento tipográfico para la producción editorial, proceso que busca comunicar más que informar. El trabajo resume los resultados de la investigación desarrollada con el grupo de investigación Xisqua, titulada "Tiempo, Silencio y Espacio, Herramientas para la construcción de libros". Como factor de enlace entre el diseñador, la pieza diseñada y el lector se toma el concepto del tiempo, en aras de comprender ampliamente las posibilidades de uso de la letra. Se ejemplifican cada una de las condiciones posibles de la relación entre los mencionados elementos y se analizan las connotaciones de cada situación. Además, se ofrece al diseño tipográfico una fundamentación teórica que permite proyectar al diseño editorial más allá de lo determinado por la moda o los usos habituales. Como resultado de esta reflexión, el diseñador gráfico tiene acceso a un repertorio de recursos que aplicados al diseño, pueden potenciar las condiciones visuales de los textos diseñados para libros. Asimismo, desde lo teórico se aporta a la construcción de la semiosis del diseño editorial, mediante sentidos y significados surgidos del manejo formal de la palabra.

Abstract

This article of reflection is based on teaching and professional experiences. It aims to address page-design and by extension book-design. This is as a comprehensive exercise where the layout is enhanced by proposing a typographic treatment for the publishing process, which intends to communicate more than to inform. This paper summarizes the results of research undertaken with the research group Xisqua, entitled "Time, Silence and Space, Tools for building books." As a link-factor between the designer, the designed piece and the reader, it has been considered the concept of time in order to fully understand the possibilities when using the letter. Each single possible condition regarding the relationship between the above elements is exemplified while the connotations of each specific situation are analysed. Furthermore, the typographic design is provided with a theoretical foundation that allows projecting the editorial design beyond what is determined by fashion or conventional uses. As a result of this reflection, graphic designers are given access to a wide range of resources which if applied to the design may foster the visual conditions of the texts designed for books. Likewise the editorial design semiosis build-up is enriched from a theoretical view, by means of a sort of feelings and meanings emerged from the formal usage of the word.

INTRODUCCIÓN

Crear un lenguaje gráfico es un proceso que se alimenta de la experiencia. Este ejercicio comienza con la conceptualización del proyecto y se adentra en el campo del Diseño Gráfico en procura de materializar las ideas de la forma más eficiente. Apoyado en lo visual, el diseño propone soluciones no verbales que posibilitan la decodificación del mensaje. El diseño, entonces, trasciende el plano formal, estructura al mensaje, posibilita la comunicación, construye redes.

Los recursos visuales empleados en los distintos hechos gráficos, aun siendo los mismos, han de tener un tono distinto en función de la pieza trabajada. Al diseñar las páginas de un libro, se proponen los elementos formales que generarán o no la conexión del lector con eventos, personajes o enunciados, en un primer paso en la construcción de la cadena de la cultura. Al diseñar un libro se debe

Hacer que nazca de manera bella; constituirlo en un todo coherente que conjugue con armonía: tipografía, composición, color y papel, y que nos sumerja visualmente en el tema relatado. Un objeto perfecto, cuyo estilo establezca en él vida propia y nos seduzca. Un objeto para tomar entre las manos y ser recorrido con los ojos (Granados, 1992).

De tal forma, se requiere un proceso que confiera a los elementos tal trascendencia, hilvanando con sutileza lo técnicamente correcto. El tiempo, determinante de nuestra existencia, encuentra un espacio en la mesa de trabajo de quien diseña, en procura no solo de componer sino de construir ese instante en que la sucesión lógica de los hechos se interrumpe para dar espacio al universo creado por quien lee. Diseñar páginas para libros es una tarea de medición del tiempo. Del tiempo en secuencia, del tiempo real, del tiempo en la historia.

«La palabra»

La correcta composición de la palabra es el punto de partida de la tipografía. Las letras por si solas tenemos que aceptar que son meras formas creadas por el grabador o el diseñador. La relación de las letras entre ellas es el trabajo del justificador en la fundición y su deber es buscar la correcta regularidad y ritmo entre las mismas por lo que su trabajo es tan importante como el del grabador.

Muchos buenos tipos creados recientemente han sido echados a perder por una justificación estrecha y esto fuerza al componedor a mejorar las palabras compuestas con tipos grandes añadiendo espacios extras entre sus letras. (Tschichold, 1935).

A continuación, se exponen las diferentes relaciones que se entablan entre los involucrados en el proceso de la transmisión cultural al cual nos referimos, en concordancia con la intención de crear momentos pertinentes para cada quien, al emplear como soporte de tales relaciones la palabra escrita, y por extensión, al libro como ejercicio fundamental del diseñador gráfico.

En el primer mapa (figura 1) se estructuran las posibilidades que más adelante se exponen y amplían, las cuales comprueban las relaciones entre los distintos actores del proyecto editorial con el tiempo, factor determinante en el acto de diseñar piezas cuya base es la tipografía. La propuesta de construcción editorial que finalmente

se argumenta está sustentada en una solución técnica al tratamiento tipográfico, en procura de dominar los tiempos en la lectura. A su vez, está basada en la experiencia profesional, el desempeño académico, y ante todo, la experiencia visual. No pretende desvirtuar otras fuentes, sino por el contrario, funcionar como un apoyo para quien trabaja en el diseño, en la producción de libros y medios impresos, pues brinda un soporte teórico a las respuestas que se aportan de manera cotidiana al problema de la composición tipográfica.

En tanto se avanza en la exposición, el mapa inicial se amplía en diferentes direcciones con el fin de explicar con mayor precisión cada uno de los elementos relacionados. Los mapas están acompañados por un pequeño sistema de convenciones que ayuda a su interpretación, sin ser una clave exacta. Así, en el texto se enlazan las propias experiencias visuales con cada punto enunciado.

DIFERENTES MANERAS DE PERCIBIR EL TIEMPO EN RELACIÓN CON EL LIBRO

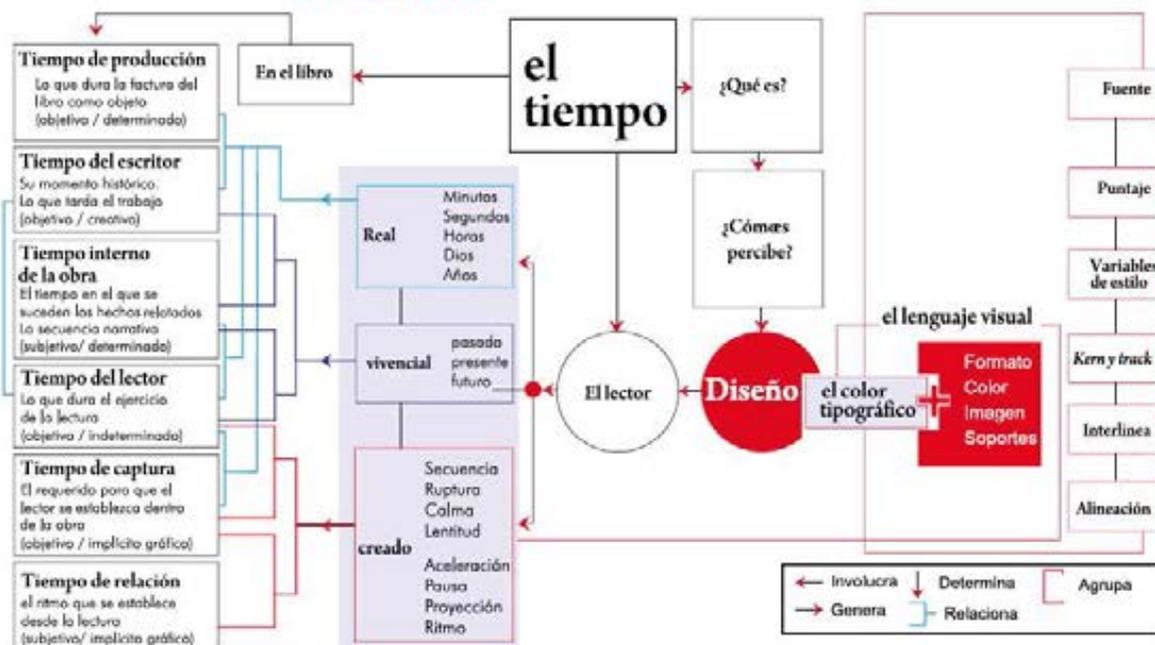


Figura 1. Diferentes maneras de percibir el tiempo en relación con el libro
Fuente: Autora

LA PERCEPCIÓN DEL TIEMPO

El tiempo, de acuerdo con esta propuesta, exige un tratamiento cuidadoso. No basta el reconocimiento juicioso de la estructura de construcción de la página: diseñar libros equivale a manejar el tiempo en virtud de múltiples elementos.

Objetivamente hablando, el tiempo es la magnitud física que permite la medición en la sucesión de un antes y un después. Las condiciones variables entre esos dos momentos y que son percibidas, determinan la existencia del pasado, del presente y del futuro. La percepción que tenemos del tiempo lo convierte en algo personal, determina los ritmos y concreta las posibilidades de su apropiación. Constantemente, y en una moderna manera de considerarlo como elemento de inmenso valor, nos "proyectamos" en el tiempo, buscamos maneras de "ahorrarlo", sufrimos porque se "agotó". De igual forma, culturas milenarias como la Maya², Creían que si eran

²La Cultura Maya nos ha legado un calendario que se basó en la observación de las fases de la luna. En él se cuentan 28 días por cada luna (4 fases de 7 días), lo que da como resultado 13 lunas por año o 364 días, más un día fuera del tiempo llamado "día verde", correspondiente a un salto en el movimiento helicoidal de los sistemas galácticos.

capaces de medirlo con exactitud, también podrían predecir el momento en que iban a suceder ciertos eventos en el futuro, como guerras, victorias, desastres y todas las acciones y sucesos que ya habían sucedido en el pasado; esto muestra que para los Mayas el tiempo era cíclico, por lo que contando con un calendario perfecto podrían llegar a predecir el futuro, convirtiéndose así, en los Señores del Tiempo (López, 2008).

Resulta interesante pensar el concepto del tiempo como uno de los recursos para la construcción de un libro. Los tiempos empleados en la preproducción o la producción son quizás los de mayor relevancia en términos económicos, pero los menos importantes en la elaboración de un lenguaje visual propio para el producto final. El lenguaje visual, como "base de la creación del diseño" (Wong, 1980, p. 9) responde a problemas de comunicación específicos y se alimenta de una amplia comprensión de "principios, reglas o conceptos, en lo que refiere a la organización visual" (Wong, p. 9).

Como el mismo autor propone, "una solución inspirada podrá ser conseguida de forma intuitiva, pero en casi todos los casos el diseñador deberá confiar en su mente inquisitiva, la que explora todas las situaciones visuales posibles, dentro de las exigencias de los problemas específicos" (p. 9)

GENERALIDADES



Figura 2. Generalidades Fuente: Autora

El tiempo que empleará el lector en recorrer la obra, condición en apariencia independiente del diseño, es un elemento que en alguna medida también compromete el trabajo del diseñador. Si se cuenta con un buen lector, el tiempo incluirá lo necesario para completar el círculo de la comunicación, sin prisa. Es posible que esta actividad esté integrada al quehacer cotidiano. Esta es una condición ideal, mas la constante es totalmente contraria: el lector requiere ser seducido o *modelizado*, utilizar el término empleado por Giorgio Antei al expresar la relación del texto con la cultura cuando menciona

El derecho de un texto de figurar en la biblioteca de la cultura, lejos de ser automático, depende de su índole creativa o, más exactamente de su carácter modelizante. A su vez, este presupone, junto a la no inmediatez de los signos, la capacidad de "tramitar" memoria (sobre la base del postulado que la cultura es la biblioteca de la memoria) (Antei, 1992, p. 24).

Para tales efectos se tiene sólo un instante: el lector se atrapa en las primeras diez páginas o se pierde para siempre. Ese minuto, de vital importancia, compromete el trabajo del diseñador, sin lugar a dudas.

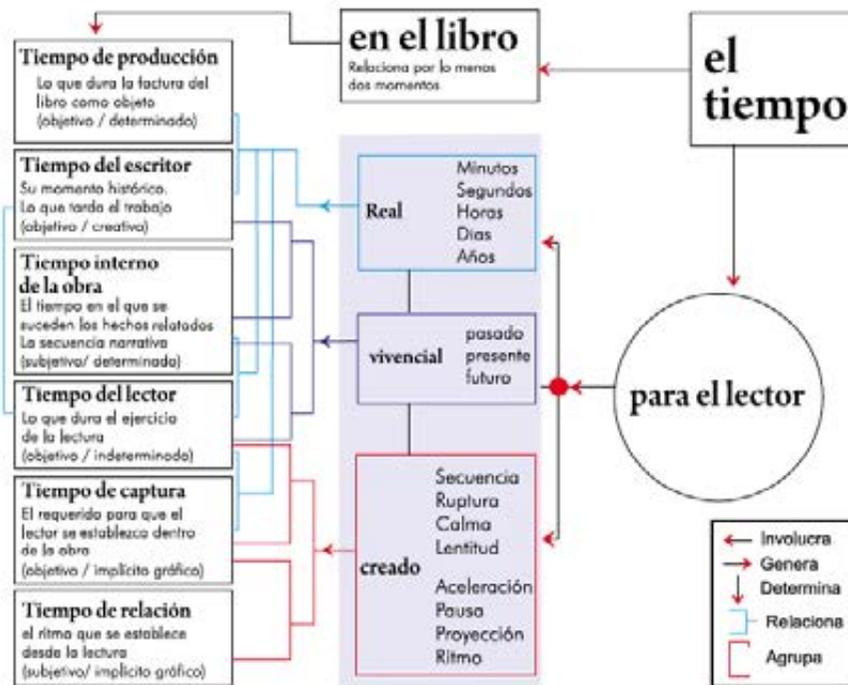


Figura 3. El tiempo con relación al lector
Fuente: Autora

EL TIEMPO REAL, EL TIEMPO VIVENCIAL Y EL TIEMPO CREADO

Indistintamente, el nuestro es un tiempo en constante aceleración. Batallamos la lucha contra la inmediatez. Según señala Satué, el libro es por definición "una de las mayores correas de transmisión de la cultura occidental" (1990, p. 31), establecida entre dos momentos —como mínimo— absolutamente reales, si tan solo nos referimos a la posibilidad física de entablar un diálogo entre el escritor en ejercicio y la realización de la lectura. El libro suele ser una referencia a eventos históricos que poseen su propio reloj, pues más allá del tiempo en que se conjuguen los hechos, se citan presentes ya idos. Por supuesto, es válido contar con los tiempos internos en la obra: válidos en ese universo onírico en que se sumerge

quien lee, válidos en su proceso de internalización de las situaciones creadas, cuando por momentos se asume el rol de los personajes y gracias a la habilidad de quien escribe, se posibilita la apertura de portales en el tiempo, creados en la psicología del lector.

De tal suerte, el diseñador se involucra en este juego al escoger los elementos que permiten crear esa nueva dimensión y al incluir desde su manejo todo lo necesario para generar el tiempo suficiente, aquel que lleva al lector a establecerse en el objeto de la lectura. El color de las páginas invitará al lector a adentrarse en el interior de la historia, lo interesará. Entonces, es cuando el tiempo hace su primera y estratégica entrada en el repertorio de elementos que, conjugados, definen un buen libro desde la mirada del diseño.

En Diseño Gráfico, la preocupación por una selección correcta de los elementos tipográficos es un tema recurrente en los espacios de reflexión sobre la profesión. Un ejemplo de esta recurrencia es abordada por diferentes autores en el sitio web *Foroalfa*. Todos

ellos coinciden en las posibilidades expresivas del texto como base de la comunicación escrita, teniendo en cuenta esta doble dimensión, la de ser palabra y a la vez forma. Silverio Contreras apoya aquella condición en que la letra se convierte en un elemento valioso al completar la historia contada:

Lo que quiero destacar es el aspecto discursivo del carácter, de la forma de la letra, y su capacidad de influir en la reacción que se produce entre el texto y el lector. Lo que lleva al tipo de letra a ser el conducto idóneo del mensaje, intención, idea o hasta sentimiento (Contreras, 2012).

De otro lado, también en *Foroalía* el colombiano César Puertas (2012) propone, desde el diseño de la letra misma, un mayor acercamiento al aspecto sensible de las formas como recurso fundamental en la consecución de índices de lecturabilidad más altos: "dichas estrategias aplicadas al diseño de tipografía, sin tener en cuenta el principio orgánico de modularidad no geométrica de los trazos, siempre

dejan como resultado letras excesivamente rígidas, con un repertorio de formas y aplicaciones bastante limitado". (Puertas, parr. 19)

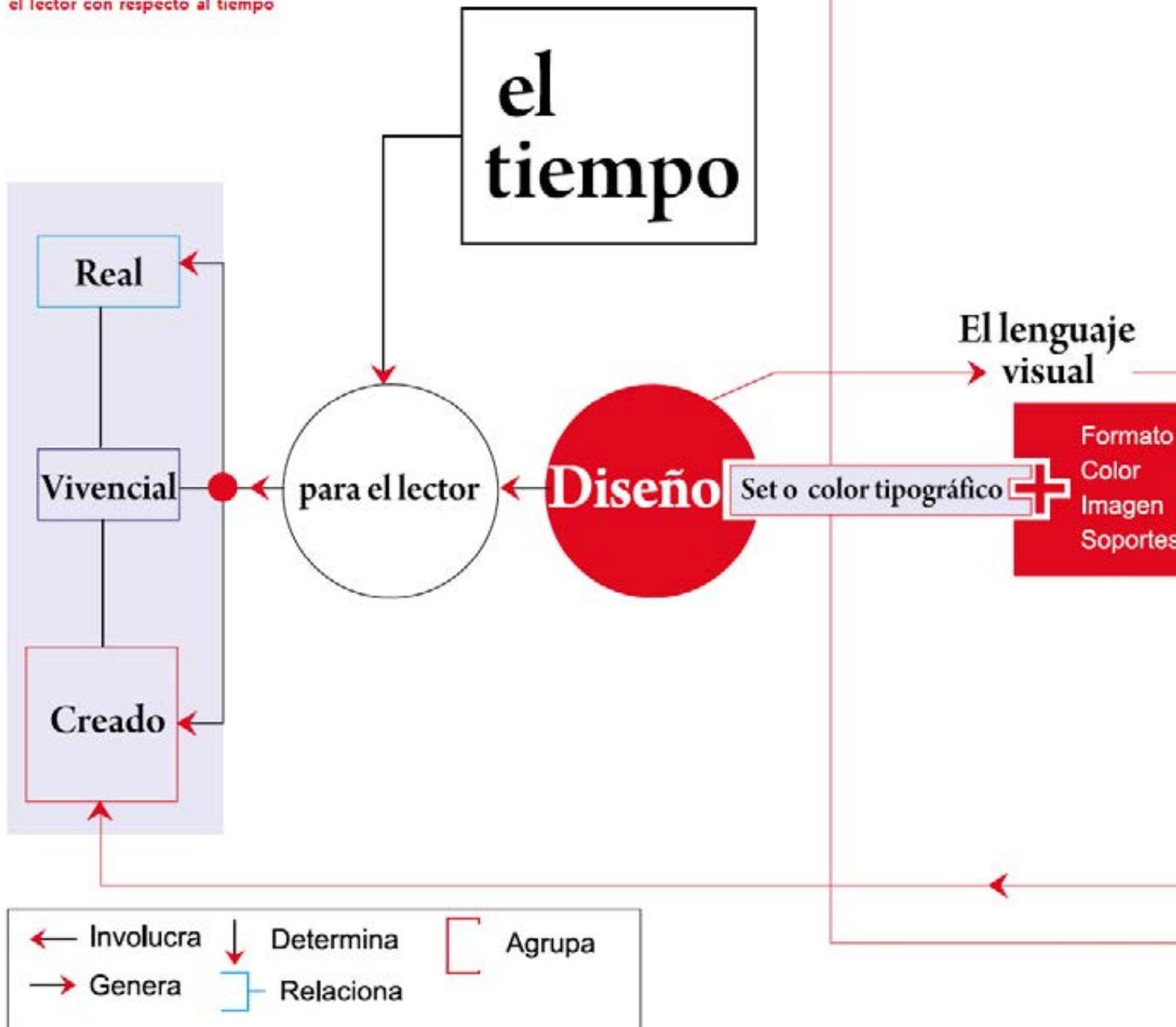
Al integrar a ese primer interés el concepto de percepción (entendido como un grado más allá de la simple sensación), construido a partir del significado que atribuimos a la información recibida por medio de nuestros sentidos o sensaciones, significado que supone la integración del mundo real (la realidad objetiva) y los estímulos obtenidos a través de los sentidos, que al acumularse en la memoria generan la experiencia como resultado de la organización de esa información, se desarrollan los esquemas de selección de determinadas sensaciones y la eliminación de otras, de acuerdo con el concepto que oriente el diseño.

Dicho proceso de selección y eliminación de los elementos visuales ha sido históricamente preocupación del diseñador. Esta condición —congruente con las épocas— responde a las tendencias de la sociedad e indudablemente a las intenciones comunicativas del propio diseñador, quien de acuerdo con diversos factores realiza inicialmente la selección de los elementos tipográficos para el caso particular que nos ocupa: el diseño de la página del libro. Satué menciona al respecto: "[...] la letra, lejos de su condición teóricamente neutra, representa la cultura temporal y concreta de su tiempo, y en función de ello es susceptible de ser sacralizada o prohibida, defendida o atacada [...]" (1990, p. 184).

De tal manera, la construcción de significados al diseñar con elementos tipográficos equivale a trabajar de forma equilibrada con elementos que definen las tensiones o dilaciones del tiempo, según se requiera. Estos se exponen a continuación.

EL CONTROL DEL TIEMPO EN LA PÁGINA DISEÑADA

Elementos del diseño que permiten establecer relaciones entre el autor, lo leído y el lector con respecto al tiempo



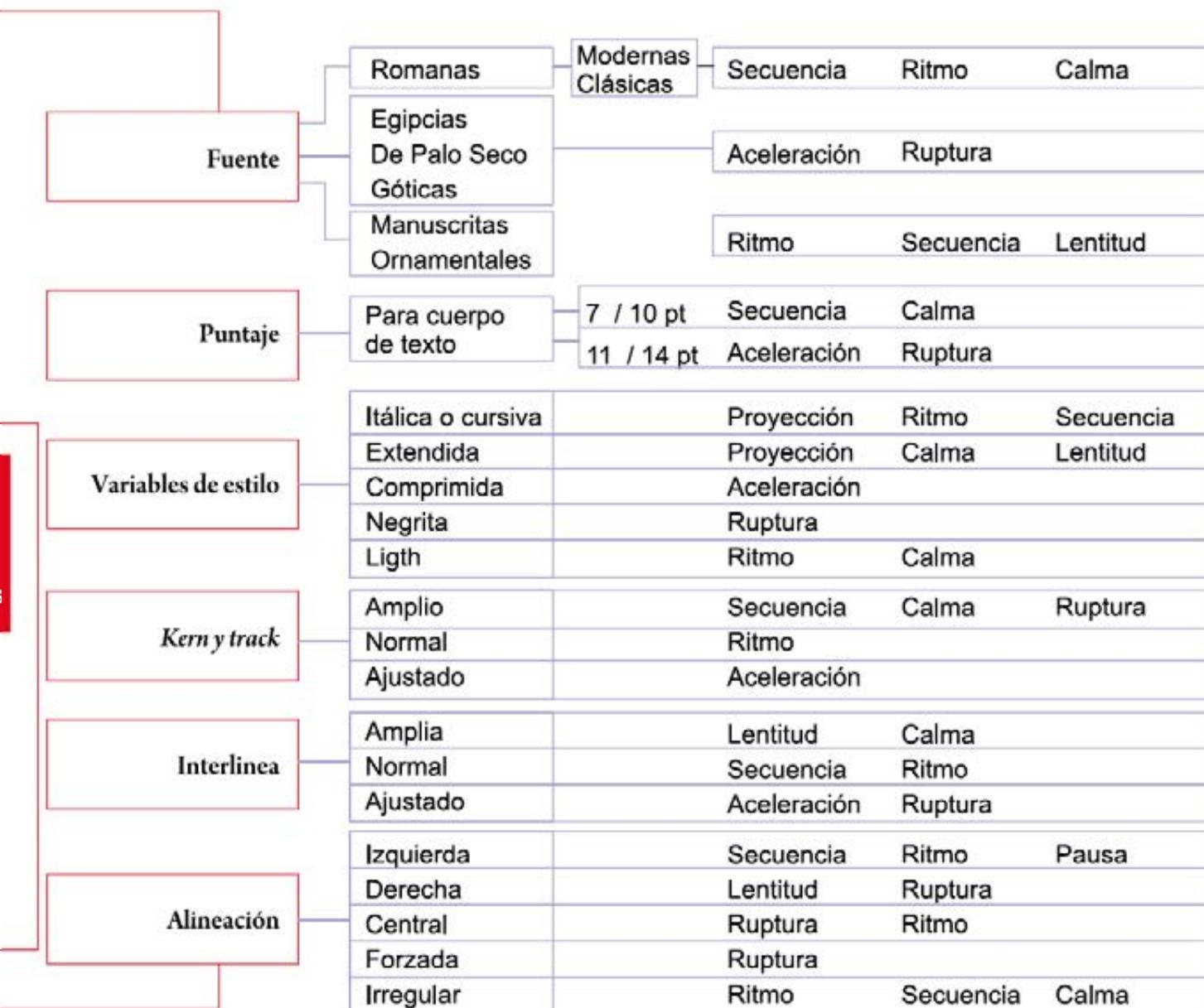


Figura 4. El control del tiempo en la página diseñada: Elementos del diseño
Fuente: Autora

EL SET O COLOR ITIPOGRÁFICO

Este término reúne las condiciones que desde la dimensión física de la letra, hacen que un texto se convierta en algo aprehensible por el lector, con mejores condiciones de lectura. La definición técnica de esta denominación, aplicada a las artes gráficas, hace referencia al control ejercido en virtud del espaciado de las letras y las palabras. Estas condiciones, conocidas como *track* y *kern*, a partir de la implementación de las tecnologías de la informática al Diseño Gráfico, deben ser observadas de manera independiente del proceso tecnológico, ya que el cálculo digital del blanco entre caracteres se hace de manera exacta y no cuenta con la necesaria apreciación visual. El tratamiento tipográfico regido por el ojo entrenado en establecer la diferencia en el correcto manejo de dichas condiciones, permite una percepción clara de lo escrito.

La legibilidad, condición primaria definida por el conocimiento del idioma y el entrenamiento básico en la asociación de caracteres reconocidos,

se diferencia de la lecturabilidad, condición totalmente deseable en un texto, al estar determinada por el control del diseño. También son importantes los factores culturales, tal y como se deduce de lo citado por Satué, quien retoma las observaciones de Paul Renner, resumidas en su libro *Die Kunst der Typographie*, cuando anota: "por ejemplo, la necesidad de enfatizar el ritmo natural de la lectura occidental, de izquierda a derecha, para facilitar y optimizar con ello la legibilidad del nuevo diseño" (Satué, 1990, p. 177). Por ende, la habilidad del diseñador en manejar la 'colorización' de su texto es equivalente al nivel de eficiencia en la lectura de su trabajo, a partir de la medición de los ritmos o tiempos internos de la pieza en creación.

Igualmente, tal habilidad se complementa con un trabajo plenamente geométrico, según lo estudiado por Gaitto (2008): "Existe, sin embargo, una ley para la armonía de blancos entre signos. Dicha ley es una aproximación a como se deben resolver los blancos, está basada en relaciones matemáticas, pero el trabajo debe realizarse desde lo óptico específicamente." (p. 7)

Luego de las consideraciones hechas para comenzar con una selección tipográfica coherente, surgen las posibilidades de acercarse a la mancha de texto como elemento para diseñar. La acepción cromática de este término se define como la interferencia que generan los elementos gráficos y tipográficos contemplados en un diseño, conjuntamente con su peso respecto al blanco de la página. El manejo de la mancha tipográfica o el control del set, incluye:

1. El control del kerning y el tracking.

El interletrado para los cuerpos corrientes de lectura (cuerpo 12 o menos) está determinado en su mayor parte mecánicamente por los programas de ajuste establecidos por los fabricantes de los equipos o por el tipógrafo. Si en un

programa de fuentes el ajuste resulta insuficiente, las variaciones que surjan en el espaciado perjudicarán la percepción del color tipográfico. A veces hay huecos desagradables que ocurren entre y alrededor de combinaciones particulares de letras. Las combinaciones conflictivas entre signos surgen al vincular contraformas que generen mayor o menor aire de lo establecido (Gaitto, 2008, p.8).



Figura 5. Contraformas
Fuente: Gaitto, 2008

2. La fuente.

Se entiende por fuentes las influencias genéricas que inspiran una forma de letra; su clasificación surgió como consecuencia del análisis de los antecedentes de las categorías existentes. Comprenden: decorativa/pictórica, caligráfica, romana, vernácula del siglo XIX y una categoría adicional que resume influencias formales más recientes (Baines, 2005, p. 52).

Seleccionar una fuente tipográfica debe ser un ejercicio de plena conciencia de las condiciones anatómicas del tipo. Teóricamente, un tipo de rasgos romanos ha de contener lo deseable para el manejo de textos en piezas editoriales. Las fuentes de *palo seco* o *grotescas* se deben usar con el cuidado apropiado. Son tipos hermosos, balanceados y de buena estructura, pero generalmente no funcionan bien en cuerpos de texto largos, apreciación que confirma Satué al comparar los libros compuestos en tipos de palo seco y los editados en tipos romanos:

Más allá del contexto vanguardista y experimental en que se produjo la revolución tipográfica de los años veinte, los tipos de palo seco no han conseguido desbancar a la tipografía romana clásica de los libros de texto general y a los de ficción, literatura o poesía en particular (1990, p. 184).

En estos términos, y en concordancia con lo expresado por Gaitto, seguramente resultan más favorables aquellos de condensación *light*, sin compresión y con un espaciado suelto. Los tipos de palo seco, que se manejan en negrita, *bold* o comprimidos, ganan peso, ennegrecen la mancha y dificultan la lectura de cuerpos de texto largos.

Las tipografías romanas clásicas, con sus serif de curvas suaves y pesos de trazos finos y gruesos, funcionan bien cuando se las compone apretadas pero sin que se toquen, excepto en aquellos casos donde los serif están unidos por ajustes de espaciado. Las combinaciones que se tocan no deberían incluir dos letras de trazo vertical, ya que al acercar los trazos verticales pueden aparecer falsas contraformas que dificulten la legibilidad. (Gaitto, 2008, p.9).

La selección de una fuente de carácter romano implica un tiempo de solemnidad, hace parte de una historia, permite un amplísimo momento de contemplación. El carácter romano habla de una época y evidencia el pasado. Su lectura se hace pausada y por supuesto sencilla. Define el cuerpo de texto así trabajado, un tono de grato gris medio cálido, amable y ligero, pero con la contundencia de su innegable presencia. Sus espacios generan "cunas" agradablemente redondeadas donde el ojo cierra visualmente los espacios para no perder el hilo. En medio de la calma sugerida de los textos romanos, la ligereza de su lectura alimenta la rapidez del contacto con este tipo de cuerpos de texto.

De igual manera, un cuerpo de texto desarrollado con caracteres "de palo seco" habla de la modernidad, de lo transparente a lo completamente negro en proporción con su condensación. Diseñar textos con caracteres de esta naturaleza es un acto de osadía y de confianza en el lector objetivo. Su claridad y sencillez apoyan una lectura fácil, quizás no constante. Evadidas de lo superfluo, las "grotescas", permi-

ten al lector una visualización amplia, distante. Su tiempo es el del presente. Con relación a lo mencionado por Gaitto (2008), los espacios entre unas y otras deben cuidarse pues es sencillo perderlos o generar tales amplitudes que la ruptura en la línea del texto es inevitable (Figura 7):

Si tomamos como base el ancho del bastón de una letra, los signos regulares se deben espaciar entre sí en esa medida base, los circulares y triangulares se espacian entre sí un cuarto de la medida base, y ambos con los regulares se distancian en la mitad de la medida base (p. 2).

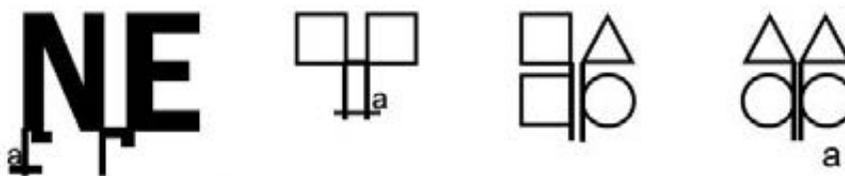


Figura 6. Espaciado de tipos de palo seco Fuente: Gaitto, 2008



Figura 7. Ejemplo de un mismo texto de Cien años de soledad, trabajado en caracteres romanos y de palo seco (compuesto en formato rectangular áureo, igual puntaje y fuentes Arial y Garamond). Fuente: Autora

3. El contraste y su transición entre las astas.

El contraste es definido como la "característica que describe la diferencia relativa entre el grosor y el perfil de una letra" (Baines, 2005, p. 55). Las letras pueden clasificarse de acuerdo con distintos tipos de contraste: ninguno, medio, alto y exagerado. Por su parte, la transición "describe como se relacionan el grosor y el perfil de una letra" (Baines, 2005, p. 55). Según el mismo autor, esta característica cuenta con cuatro variaciones: ninguna, gradual, abrupta e instantánea. Para Gaitto, resulta importante verificar la incidencia de la transición en el interletraje:

Las tipografías con contraformas estrechas y troncos más pesados requieren un menor espaciado alrededor. Las normas para el espaciado de tipografías itálicas son esencialmente las mismas que se aplican para las letras romanas. La estructura de los trazos que ascienden y descienden en algunos estilos itálicos puede, sin embargo, establecer una distancia óptima de interletrado. Este

también es el caso de las tipografías derivadas de la escritura manuscrita donde las ligaduras de unión determinan el ritmo del espaciado (Gaitto, 2008, p. 4).

Es recomendable seleccionar de preferencia tipos cuyas astas no tengan un contraste demasiado amplio. Este elemento acompaña la lectura y la facilita. Además, los tipos con tal atributo son hermosos, generan cadenas.

4. Vanos amplios.

Es otro atributo deseable en un buen tipo para composición editorial. Los espacios amplios aclaran el set, dada la necesidad de ampliar el interletraje para compensar el blanco.

5. Serifas.

Los tipos serifados tienen mejores condiciones de lectura en la medida que los caracteres se enlazan los unos a los otros visualmente. Evitar los tipos de serifas cuadradas o de mucho peso en textos demasiado largos es una buena opción.

6. La interlínea.

Este factor, condicionado por valores predeterminados en los programas de edición de texto, es un elemento de gran importancia en la construcción de textos para libros. No debe dejarse simplemente sometido al cálculo matemático: es importante comprobar como interactúan los demás componentes con la interlínea propuesta y balancear el nivel de densidad de la mancha con el espaciado de la línea.

En la medición de los tiempos que debe considerar el diseñador al momento de crear el espacio requerido por el lector, la interlínea funciona como la pausa necesaria en la armada de un texto fácilmente legible. La claridad del texto se apoya en una interlínea suficientemente amplia que no llegue a fracturar la lectura. El juego del color para la mancha tipográfica abre un espectro interesante desde la posibilidad de explorar esta condición, generar gradaciones, transparencias y fusiones. En definitiva, jugar al diseño solo con la línea de texto enriquece la página y marca el tiempo de la lectura (figura 8).



Figura 8. Ejemplo de textos de Cien Años de Soledad, compuestos en Garamond, al mismo puntaje, con interlineas (de arriba abajo y de izquierda a derecha) al 100, 130, 150 y 200 de la altura del carácter. Fuente: Autora

7. La alineación.

Aparentemente, la línea se ajusta a la derecha, a la izquierda, al centro, se justifica o se fuerza a ambos lados sin mayores pretensiones. Sin embargo, la alineación correcta evita errores comunes como las calaveras (blancos inconstantes que se presentan en una línea de texto y se perciben como pequeños huecos en la mancha tipográfica), los ríos (alineación vertical de varios de esos huecos en líneas consecutivas), o los huérfanos (líneas de texto, compuestas de una palabra o menos, que concluyen un párrafo o una columna).

Determinar cómo alinear no es un simple requisito estructural, pues depende además del ancho de la columna y de otras condiciones aceptadas. Un texto de extensión considerable funciona mejor alineado a la izquierda, mientras que una columna de un periódico se espera verla ajustada a ambos costados. En cualquier caso, la determinación depende del contexto y de la pieza en que ha de implementarse el texto. Las posibilidades expresivas del mismo están limitadas por su contenido. Así, un texto es más expresivo y tiene mejor condición de lectura si se encuentra alineado a la izquierda, una alineación a la derecha sólo soporta eficientemente textos de moderada extensión, y las alineaciones centrales son de uso muy restringido (figura 9).

Las amarguras
Ángela Botero

¡Que qué me molesta, me irrita,
me roba la calma, me saca de quicio?

Poes. casi todo y casi nada.

Todo depende de cómo y dónde estén mis hormonas en ese instante
y de cuántas moléculas circulan en mi cerebro.

Pero si se trata de hacer un listado, aquí va:
Las palabras que están de más.

La gente que te miente para no hacerte daño.

La tensión que se me instala en los dientes.

Las "cosas de la edad", sin importar cuáles sean.

Las lágrimas que no salen. Y siguen sin salir.

Las maletas. Nunca resultan ser las adecuadas.

No tener sesenta centímetros de cintura.

La espuma de las bañeras. No es como la de las películas.

Mi cocoté, a veces, por ser tan ligero y fofo.

Las moscas gorditas negras.

El perlado muelle.

Lo que parece ser y no es.

La salsa bechamel.

Las multitudes.

Todo lo que está perdido.

La letra menuda.

La precisión de las matemáticas.

Das pedacito que falta.

Esas ganas de vomitar que me dan a veces.

La gente perfecta.

Los domingos y días de fiesta de 6:00 a 9:00 p.m.

Los recuerdos inocentes.

Figura 9. Ejemplo de texto (poema de Ángela Botero) con propuesta de alineación específica que da ritmo a la lectura del listado

Fuente: Autora

En cualquier caso, la alineación genera una sensación rítmica, de tiempos acompasados y configuraciones definidas. Infinitas posibilidades con un humilde recurso. Sobre este particular, resulta interesante ver (y leer) los "poemas concretos" o "poemas de la forma" (caligramas) (figura 10), que si bien no pueden ser considerados el fruto de una decisión de diseño,

ejemplifican con claridad lo que puede conseguirse al romper el paradigma de las alineaciones tradicionales, al apelar a un recurso visual no solo como apoyo, sino como parte integral de la esencia del poema.

THE LOST AND FOUND DEPARTMENT OF DREAMS: BRUSSELS (Zimmerman, 2003)

For David.

"we've been around, we fall, we fly,
we mostly fall"

Song of Bernadette, Leonard Cohen

I strode off the
high cathedral
top-most step like a
miracle worker, or a
Blessed
passing the final exam for
Saint. The
city expanded at my
feet. For one
pico-second, I
flew.

I fell. I can't
remember how
(bruised but
unbroken) I
ended, though I
remember the
long
fall, and
(this was the
first time you saved me) your
cat-like
twist as you

threw yourself
faster than the grab of gravity
below me, so
your chest protected
my face,
your arms
wrapped around me,
your body
grated for mine against
granite, while we
tumbled like
cast-out
angels.

Figura 10. "Poemas Concretos",
Fuente: J. Zimmerman, 2002-2011.

Otro conocido ejemplo de este tipo de trabajo, es el del poeta ecuatoriano Jorge Eduardo Eielson (1924 - 2006) llamado Poesía en forma de pájaro (figura 11)

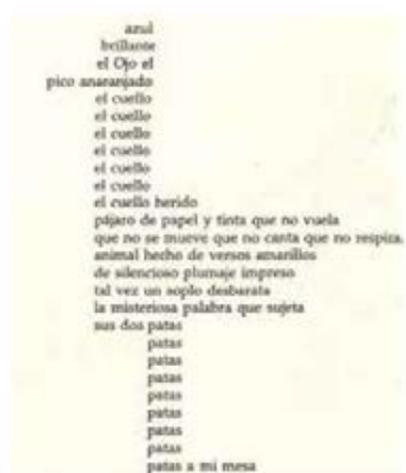


Figura 11. Poesía en forma de pájaro
Fuente: <http://lacomunidad.elpais.com/atrapadordesuenos/category/poesia/10>

9. Línea de base de texto (Base line).



Figura 12. Líneas de movimiento de la letra
Fuente: Autora

Las letras se mueven entre los espacios marcados por las líneas de alineación superior, de alineación media superior y de alineación inferior. La línea que soporta la letra mayúscula y basa a las minúsculas, es la línea de base de texto. Aunque no es muy usual su modificación, es importante enfatizar que en cualquiera de las opciones que se considere hacerlo, se ha de mantener un sentido positivo para la lectura del texto. La inclinación de la estructura es otra posibilidad y la opción más recomendable es generar giros exactos destinados a facilitar el manejo de los elementos en la estructura y las oposiciones determinadas en el diseño. Sea cual sea la angulación propuesta, es importante no perder de vista el eje y proponer las variaciones con rigor geométrico (Figura 13).

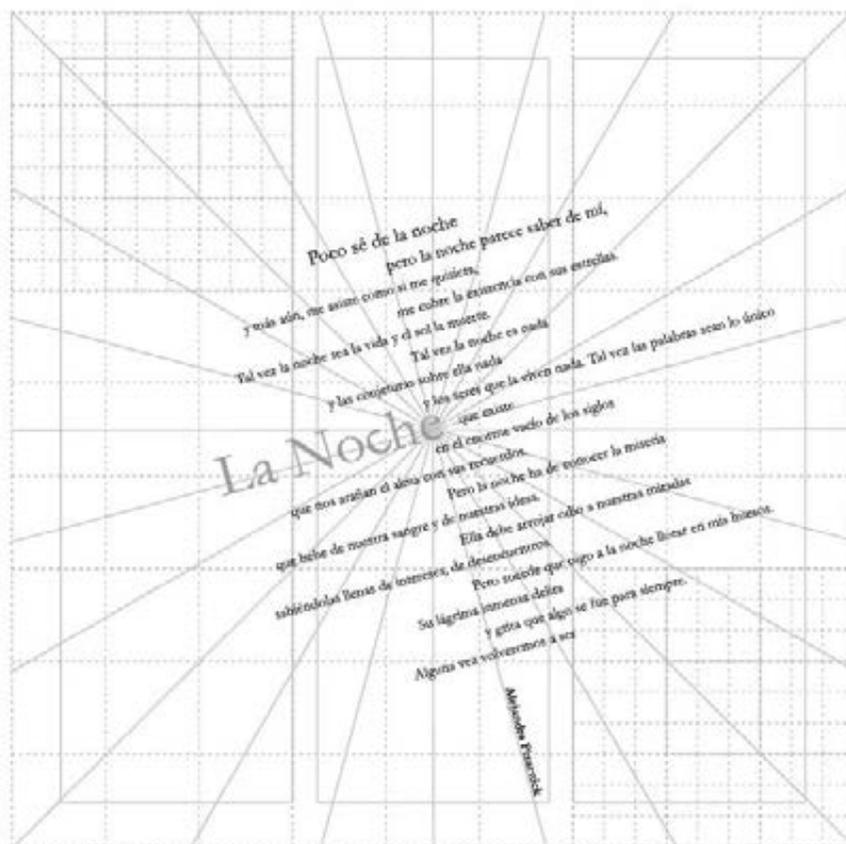


Figura 13. Ejemplo de texto con variación en la angulación de la estructura (poema de Alejandra Pizarnik compuesto en Garamond, diferentes puntajes, propuesta de alineación e interlínea amplia).
Fuente: Autora

Dado este tipo de trabajo con la mancha tipográfica, el tiempo se asemeja a un compás, a la música, a la danza, tal vez al murmullo del viento colado en las estructuras arquitectónicas durante las tardes silenciosas. Este tiempo es una clara determinación del diseñador, un juego con la imaginación del lector. Se asigna una métrica nueva a cada línea de texto que no es dibujada, solamente insinuada por el peso propio de los caracteres (figura 14).



Figura 14. Diseño de Robert Massin para una publicación de La cantatrice chauve, obra teatral de Eugène Ionesco
Fuente: Xponto, 2010

³Las variaciones de texto hacen referencia a las distintas presentaciones de una fuente tipográfica, las cuales surgen al modificar su condensación y compresión, o al generar una inclinación en el eje vertical. Básicamente, estas variaciones pueden ser: negrita, black, extra black, light o thin, extendida o comprimida e itálica.

⁴Imprecisiones en el diseño, elementos superfluos, decoración innecesaria, uso de esquemas cromáticos arbitrarios.

10. Las variables del texto

Contar con las posibilidades de una fuente en sus diferentes variaciones, generadas por una inclinación del eje central de la letra, su condensación o su compresión, hacen más fácil la selección tipográfica. Tradicionalmente se recomienda –y desde el uso corriente es común– emplear dos o tres fuentes distintas en una sola pieza. Aprovecharse de las variaciones del texto³ en las acepciones presentadas permite un diseño ágil, moderno, sin ruidos⁴ excesivos que distraigan al lector del objetivo inicial. Así, el diseñador accede a opciones razonables y estéticamente ricas, al tiempo que se incentiva la lectura eficiente (figuras 15 y 16).

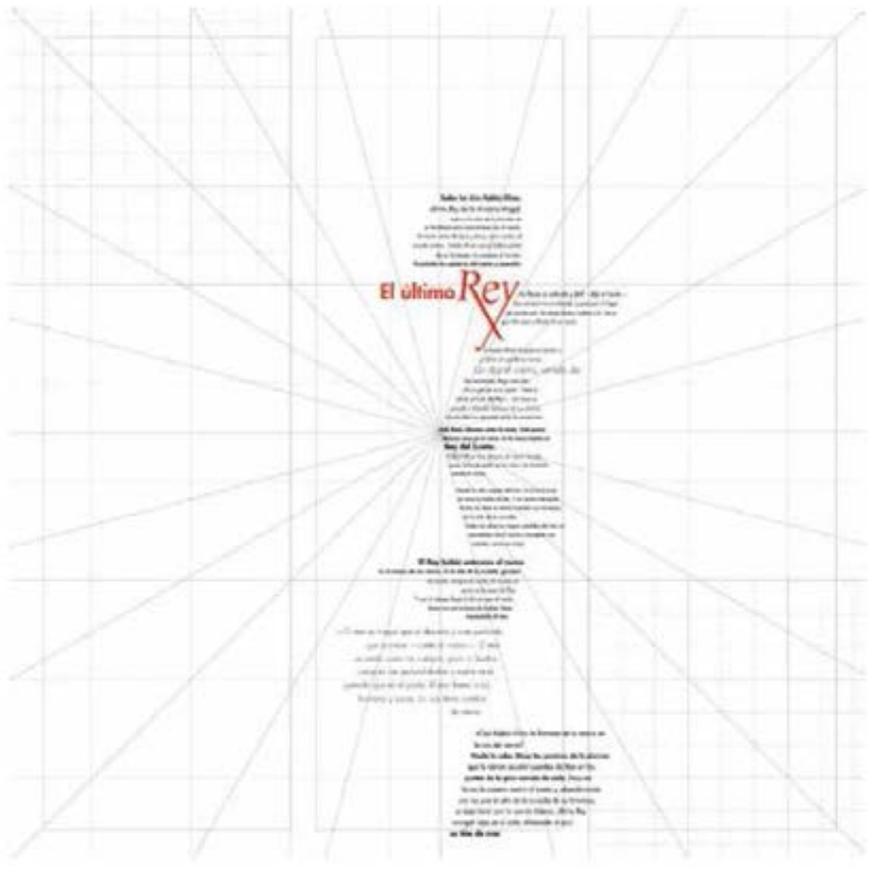


Figura 15. Ejemplo de cuento compuesto en caracteres de tipo futura, diseñado mediante la aplicación de textos con variación en su condensación y puntaje. Fuente: Autora



Figura 17. Ejemplo de texto con errores en el diseño tipográfico que dificultan la lectura
Fuente: Autora

1. Uso de tipos de carácter ornamental, gótico o manuscrito en textos de cuerpo largo. Esta parece ser una recomendación innecesaria, pero en la medida que el trabajo del diseñador gráfico está siempre sometido a apreciaciones no profesionales, es importante poseer los argumentos para refutar la inclusión de estos tipos. Tales familias ofrecen una mancha tipográfica demasiado densa, con graves dificultades de legibilidad que los hacen poco prácticos para su eficiente composición. Incluso en titulaciones o rotulaciones sencillas su uso debe estar absolutamente controlado y determinado por necesidades muy específicas.

Pueden ser aplicables conceptualmente, pero de igual forma se deben valorar sus condiciones de estructura, el equilibrio en los vanos, el contraste de las astas y especialmente el kern, ya que muchos de estos caracteres han surgido de mutaciones o intervenciones personales de diseñadores a otros tipos, pero no se han estudiado a conciencia sus posibilidades de uso ni sus variables. Dada la facilidad para hacerlos circular de forma gratuita por internet, su aplicación normalmente tiene fallos.

2. Implementación de tipos en caja alta, exclusivamente.

La recomendación es puntual: los tipos implementados de esta manera (basados en la composición geométrica angulosa de las mayúsculas) dan como resultado líneas

A partir de estas consideraciones, quien se interese en el diseño de tipografía aplicado a ediciones, debe reconocer tanto los elementos que no resultan funcionales para su trabajo (figura 17) como aquellos que lo fortalecen (figura 18). A continuación se presentan recomendaciones esenciales en este sentido.



Figura 18. Ejemplo de texto cuyos elementos de diseño tipográfico contribuyen a la calidad de la lectura.
Fuente: Autora

quebradas, de difícil lectura, hostiles. Por lo general, el trazo de las mayúsculas está desarrollado a partir de líneas rectas, ya sean ellas verticales, diagonales u horizontales. Carecen de trazos curvos, que son los encargados de enlazar y conferir fluidez visual, característica que hace un texto amable. Aun siendo bellas, las mayúsculas se perciben demasiado rígidas, duras y agudas. Estas particularidades pueden ser evaluadas de manera positiva en virtud de la extensión del texto, pero en términos generales, las minúsculas son más fáciles de leer, contienen trazos más agradables por ser más redondas, y usadas en conjunto con las mayúsculas, posibilitan la aparición de textos con un mayor valor expresivo.

3. Falta de estructura del cuerpo tipográfico.

De acuerdo con la definición dada por Wucius Wong (1980), en diseño “la estructura por regla general, impone orden y predetermina las relaciones internas de las formas de un diseño. Podemos haber creado un diseño sin haber pensado conscientemente en la estructura, pero la estructura está siempre presente cuando hay una organización” (p. 27).

La condición contraria, es decir cuando no existe estructura, puede decirse que es, en resumen, la menos tangible de todas: equivale a una valoración sencilla de las condiciones de una fuente a primera vista. El desequilibrio, las fallas en el interletraje, la exageración innecesaria de ciertos detalles, la composición arbitraria del carácter o simplemente la ausencia de armonía en los trazos, son factores que determinan la falta de estructura. Caer en este tipo de errores corresponde a una evaluación incorrecta del tipo.

Una propuesta tipográfica dictada por la moda o por una pobre interpretación del concepto, solo redundará en un trabajo no profesional. Después de una mala selección de tipografía, lo más lógico es esperar todo tipo de incorrecciones en la aplicación de la mancha tipográfica. Al respecto, Satué cita a Jan Tschichold⁵ quien al referirse al correcto uso de la tipografía por parte del diseñador, señala:

⁵Jan Tschichold, diseñador que en 1928 editó de forma ampliada sus preceptos enunciados en 1923 bajo el título de “La Nueva Tipografía”, nombre que finalmente adoptaría el movimiento tipográfico alemán de los años 20, en el que tuvieron una notoria influencia las obras gráficas de El Lissitzky y László Moholy-Nagy. (cf. Satué, 1990, p. 180).

La tipografía debería subordinarse enteramente a la función de transmitir la información clara y diferencialmente seguir las normas introducidas en la época y crear, en relación con su misión social, un orden estético a nivel de contenido. Todo formalismo intuitivo debería ser evitado y la forma debería derivar lógicamente del contenido (Satué, 1990, p. 180).

Todas las consideraciones planteadas solo son parte de lo que un ojo bien entrenado debe tener presente. De ellas se desprende un primer ejercicio de profesionalización del trabajo del diseñador, pues si bien son detalles que construyen, a los que se sensibiliza quien está especialmente atento a ellos, por lo general se desprecian. Esto es así ya que, de ninguna forma,

dichas fallas puedan negar la posibilidad de leer un texto, pues el simple hecho de reconocer un idioma y tener las condiciones humanamente necesarias para hacerlo, resulta suficiente.

Todo lo requerido para generar un diseño en que los elementos estén bajo control se encuentra más allá, se percibe, se aprende a medir, está implícito en el intangible perfecto total esperado de esta actividad. Es sin duda una tarea dispendiosa, que requiere no solo de entrenamiento y tiempo, sino de una condición particular, lograda con mucho trabajo y práctica. De estos detalles, tratados con profesionalismo, se obtiene ese manejo calculado de los tiempos que afectarán directamente a quien lee. Desde lo visual se consiguen las horas requeridas para que el lector logre el objetivo propuesto al comenzar con el ejercicio. Se involucra en el objeto de su lectura con placidez y aprende a reconocer los rincones de lo leído. Se enriquece el proceso y la inicialmente buena obra se torna magnífica por lo que es y por ser parte de una experiencia personal.

El resultado del manejo de los tiempos (el de producción o el del recorrido de la lectura) que afectan al lector, se asemeja al efecto del tiempo en algunos fermentados: los madura, les destaca ciertos brillos, los hace lo que son. Sin ello, serían un simple jugo de cosas, probablemente con buen sabor. Tiempo prudente al diseñar para tener la oportunidad de enfrentar al producto con delicadeza. Un tiempo que se corresponda con el empleado por quien lee en la construcción de su universo. Al final, un tiempo inmensamente productivo en el recuento del lector al lograr aprehender aquello entregado por las páginas. En suma, la perfección que enamora y realmente fascina.

El tiempo futuro, para el universo del diseño editorial, presagia variaciones que bien podrían asemejarse en sus cruciales repercusiones históricas con el nacimiento de la imprenta de Gutenberg: "no surgen de la desesperación cultural, ni de una rebelión estética, sino de las nuevas tecnologías" (Epstein, 2002, p. 18). Pero de ninguna manera representan la callada muerte del libro impreso bajo el innegable peso de internet. Por el contrario, prometen amplios espacios de trabajo al diseñador.

De acuerdo con lo citado por el creador de la editorial Anchor Books, Jason Epstein⁶, la industria editorial se encuentra ante un futuro en que las infinitas posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías "no suprimen el pasado, sino que edifican sobre él". Si bien algunas dinámicas como hoy las conocemos (tal es el caso de los envíos o el almacenamiento) se tornarán obsoletas, otros recursos como el soporte editorial, la publicidad y el diseño, retomarán el valor de tiempos pasados para dar un giro de 180 grados y generar una transformación semejante a la inicial configuración: "industria artesanal compuesta de diversas y creativas unidades autónomas" (Epstein, 2002, p. 176).

CONCLUSIONES

Diseñar las páginas de un libro hace parte de la escritura del mismo, de un modo diferente que es consecuente con el diseñador y su propio universo. A diseñadores de universo limitado, diseños limitados.

El estudio detallado de los diferentes recursos gráficos hace posible la transmisión de mensajes y saberes. En nuestros tiempos, poseer conocimiento o tener acceso a la tecnología que facilite el proceso es imprescindible, pero sólo quien se sensibiliza ante el infinito espectro de posibilidades del manejo tipográfico, está en condición de construir las redes necesarias que permitan al lector atrapar ese mensaje o saber. Diseñar páginas para libros es una tarea de medición del tiempo. El diseñador posee la inconmensurable capacidad de transportar en las épocas a su lector, jugar con su percepción hasta hacerle perder las nociones que tiene de dicho tiempo.

⁶Jason Epstein, director editorial durante 40 años del sello editorial Random House, editó a numerosos novelistas de gran importancia y ha sido galardonado internacionalmente por inventar nuevas maneras de publicar y editar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A partir de las diferentes relaciones expuestas podemos verificar que la palabra escrita, y por extensión el libro, son soportes de universos intangibles creados por la mano del diseñador, en un ejercicio del todo consciente del valor de lo dicho visualmente. De la destreza de este profesional, de su capacidad y control, dependen la eficacia de la lectura y la huella que ésta deje en el lector común.

El diseño tipográfico para propuestas editoriales suele tratarse como un recurso supeditado al contenido o inferior a la imagen explícita. A partir de las reflexiones presentadas, se reconoce el amplio valor que, en la construcción del libro y en su posterior interacción con el lector, posee el trabajo profesional.

Una solución técnicamente correcta al tratamiento tipográfico es suficiente para controlar los tiempos en la lectura. A su vez, funciona como un apoyo para quien trabaja en el diseño y la producción de libros y otros medios impresos, indistintamente del recurso tecnológico con el que se cuente.

Antei, G. (1992). Marta Granados, Cuestiones de estilo. En M. Granados (Ed.). *Un Mundo Gráfico* (pp. 24-29). Bogotá: OP Gráficas.

Baines, P. H. (2005). *Tipografía. Función, Forma y Diseño*. Barcelona: G. Gili.

Contreras, S. (2012). *La tipografía como cantante*. Recuperado el 18 de marzo de 2012, de <http://foroalfa.org/articulos/la-tipografia-como-cantante>

Epstein, J. (2002). *La industria del libro. Pasado, Presente y Futuro de la edición*. Barcelona: Anagrama.

Gaitto, J. (2008). *Cátedra Gaitto. Apunte N° 2 Interletrado Estudio de los Blancos*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires FADU

Gaitto, J. (2008). *Cátedra Gaitto. Apunte N° 4 Variables Espaciales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires FADU

Granados, M. (1999). *Un mundo gráfico*. Bogotá: OP Gráficas.

López, C. M. (2008). *La astronomía en América: Mayas, Aztecas e Incas*. Recuperado el 19 de diciembre de 2011, de http://www.manizales.unal.edu.co/oam_manizales/g3.pdf

Puertas, C. (2012). *Sin reglas ni compás* Recuperado el 2 de Febrero de 2012, de <http://foroalfa.org/articulos/sin-regla-ni-compas>

Satué, E. (1990). *El Diseño Gráfico, desde sus orígenes hasta nuestros tiempos*. Barcelona: Alianza.

Tschichold, J. (1935). *Typographische Gestaltung*. Recuperado el 4 de marzo de 2011, de <http://www.unostiposduros.com/?p=1165>

Wong, W. (1980). *Fundamentos de diseño bi- y tri- dimensional*. Barcelona: G. Gilli.

Xponto. (2010). *Robert Massin*. Recuperado el 2 de febrero de 2012, de <http://xponto.wordpress.com/>

Zimmerman, J. (2003). *The lost and found department of dreams: Brussels*. Recuperado el 9 de noviembre de 2011, de https://docs.google.com/a/uniboyaca.edu.co/viewer?a=v&q=cache:nrzn2pQTIRgJ:edweb.tusd.k12.az.us/kgarbe/writing/poetry/Samples_How%2520to/concrete%2520poems.doc+THE+LOST+AND+FOUND+DEPARTMENT+OF+DREAMS:+BRUSSELS&hl=es&gl=co&pid=bl&srcid=ADGEESiQ1EoabAlr6RaS