

**GUÍA DE DISEÑO EDITORIAL PARA REVISTAS
DE DIVULGACIÓN ACADÉMICA**

MYRIAM DEL PILAR HERNÁNDEZ CARDONA

**ESPECIALIZACIÓN EN EDICIÓN DE PUBLICACIONES
ESCUELA INTERAMERICANA DE BIBLIOTECOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
OCTUBRE 2010
MEDELLÍN**

**GUÍA DE DISEÑO EDITORIAL PARA REVISTAS
DE DIVULGACIÓN ACADÉMICA**

MYRIAM DEL PILAR HERNÁNDEZ CARDONA

Trabajo de grado para optar al título de
ESPECIALISTA EN EDICIÓN DE PUBLICACIONES

Asesora
LAURA DURANGO QUICENO
Diseñadora Gráfica

**ESPECIALIZACIÓN EN EDICIÓN DE PUBLICACIONES
ESCUELA INTERAMERICANA DE BIBLIOTECOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
OCTUBRE 2010
MEDELLÍN**

AGRADECIMIENTOS

La autora expresa sus agradecimientos a:

Laura Durango Quiceno, Diseñadora gráfica, Profesora de pregrado y Jefe de la Unidad de Transferencia al Medio -Centro Imagen-de la Universidad Pontificia Bolivariana, por sus valiosas orientaciones como Directora del Trabajo de Grado.

César Augusto Tapias Hernández, Sociólogo de la Universidad de Antioquia y Máster en Antropología de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, por su aporte en el campo metodológico.

Juan Carlos Restrepo Rivas, Diseñador de la Universidad Pontificia Bolivariana y Editor de Editorial Tragaluz, por sus valiosas observaciones.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	10
1. MÉTODOS	13
2. RESULTADOS	15
3. DISCUSIÓN	40
BIBLIOGRAFÍA	42
ANEXOS	44

LISTA DE IMÁGENES

	Pág.
Imagen 1. Conjunto de revistas de divulgación académica	18
Imagen 2. Portada de la Revista Universida Eafit	19
Imagen 3. Cabecera de la Revista Interamericana de Bibliotecología	19
Imagen 4. Códigos de barras revista Dearquitectura	20
Imagen 5. Imagen de portada Revista Universidad Eafit	20
Imagen 6. Estilos de portada Revista Universidad Eafit	21
Imagen 7. Conjunto de portadas Revista Universidad Eafit	21
Imagen 8. Portada de diseñador invitado Revista Experimenta	22
Imagen 9. Lomo Revista Kepes	22
Imagen 10. Contraportada Revista Dearquitectura	23
Imagen 11. Titulares Revista Universidad Eafit	23
Imagen 12. Encuadernación rústica Revista Kepes	24
Imagen 13. Formatos Revistas Experimenta y Kepes	24
Imagen 14. Página de sumario Revista Universidad Eafit	25
Imagen 15. Página de créditos Revista Universidad Eafit	25
Imagen 16. Página editorial Revista Universidad Eafit	26
Imagen 17. Elementos de ayuda Revista Interamericana de Bibliotecología	26

Imagen 18. Cambio de sección revista Experimenta	27
Imagen 19. Resumen Revista Universidad Eafit	27
Imagen 20. Tipografía Revista Interamericana de Bibliotecología	28
Imagen 21. Leyendas revista Experimenta	29
Imagen 22. Imágenes Revista Universidad Eafit	29

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Elementos de una revista	Pág. 18
-----------------------------------	-------------------

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. La legibilidad material en revistas científicas. Estudio de caso	44

RESUMEN

El presente proyecto busca satisfacer la necesidad de contar con instrumentos para mejorar la calidad del diseño editorial de las revistas de divulgación académica. Para lograrlo se elaboró una guía de diseño conformada por dos partes: la primera presenta una breve descripción de los elementos de una revista, sus posibles variaciones y un ejemplo de su aplicación actual en publicaciones de divulgación académica del medio. La segunda expone una breve descripción de los aspectos fundamentales del diseño editorial en estas publicaciones.

PALABRAS CLAVE: diseño editorial, diseño editorial-revistas de divulgación, guía de diseño.

ABSTRACT

This project sought to contribute to the need to develop tools to improve the design quality of the academic journals. To achieve this, place a design guide that includes two components: the first, a brief description of appearance, a listing of possible alternatives and an example of its current application in academic journals. The second, explain a brief description of editorial design fundamental elements for this journals.

KEY WORDS: editorial design, editorial design - academic journals,

Design Guide

INTRODUCCIÓN

La divulgación de los resultados de la labor académica e investigativa es el núcleo de la actividad de las editoriales universitarias¹ (Aguilar, 2008)². Ha sido determinada por parte del Centro Nacional de Acreditación, CNA, como índice de calidad para la certificación de las entidades universitarias; por parte de Colciencias como índice de medición en la certificación de los grupos de investigación de dichas entidades y, por muchas entidades universitarias como índice para el ascenso en el escalafón docente. Esta realidad ha generado interés por mejorar la calidad las revistas de divulgación académica.

El mejoramiento de la calidad de una publicación se da en dos aspectos: el contenido y la forma. Sobre el primer aspecto, las editoriales tienen estrategias muy claras para velar por su calidad: el arbitraje por parte de expertos y la revisión ortotipográfica y de estilo por parte de un corrector. Existe además, la evaluación de la comunidad académica que, aunque está fuera del dominio de la editorial universitaria, ejerce tal vez el control de calidad más importante en su condición de lector-consumidor.

Sobre el aspecto de la forma existen lineamientos en guías y manuales enfocados esencialmente a la dimensión de la comunicabilidad. Son en su mayoría, elaborados por editores expertos y en menor grado por diseñadores. Exponen un recuento histórico y presentan los conceptos y

¹ El núcleo de la actividad universitaria es el cumplimiento de su misión: Docencia, investigación y extensión

² Vicepresidente de la Asociación de Editores Universitarios de Colombia (ASEUC)

lineamientos fundamentales de diseño (Melcher, 1966, Cerlalc, 1992, 1993, 1996; De Buen, 2000; Martínez, 2005; Haslam; 2007; Billingham, 2007; Klanten *et al.*, 2008). Sin embargo, en estas publicaciones aunque hay algunas de ellos muy completas, no se abordan todos los aspectos relativos al diseño editorial de revistas, ya que están orientadas a la edición de libros.

En las guías orientadas específicamente a revistas o publicaciones seriadas se encuentra literatura que desarrolla la anatomía de la revista, ya que ésta, aunque tiene elementos similares a los del libro también tiene otros que son diferenciales (Foges, 2000; Zapattera, 2008). Sin embargo, no es común encontrar la profundidad que se encuentra para la edición de libros. También se halla literatura sobre los diferentes tipos de revistas de divulgación, de farándula, de opinión, entre otras, y sus respectivas características. Sin embargo, en esta clasificación no se encuentra incluida la de divulgación académica, ni, por tanto, sus características particulares. Y finalmente, se encuentra un mínimo de publicaciones sobre las revistas de divulgación académica que está orientado fundamentalmente a la edición de contenidos pero no aborda el tema del diseño (Lozano, 1996). Es importante agregar que las revistas de divulgación académica que buscan ser catalogadas en los índices de clasificación deben reunir algunas condiciones formales adicionales que no están contempladas en los libros tradicionales sobre publicaciones impresas.

Por último, es significativo señalar que en las imágenes de apoyo de estas publicaciones es improbable encontrar ejemplos de revistas de divulgación sobre investigación.

En este marco, surge la necesidad de contribuir a la construcción de instrumentos para mejorar la calidad del diseño editorial de las revistas de divulgación académica. Con el fin de cumplir este propósito general, el presente proyecto plantea la elaboración de una guía de diseño, que

incluya por una parte, una breve descripción de los elementos de una revista de divulgación académica, la complementación de la descripción con enumeración de otras posibles alternativas y un ejemplo de su aplicación en publicaciones de divulgación académica del medio. Por otra parte, una breve descripción de los aspectos fundamentales del diseño editorial que es necesario tener en cuenta para una revista de este carácter. Para lograrlo, se plantean los siguientes objetivos fundamentales:

- Identificar y describir los elementos constituyentes de una publicación de divulgación académica.
- Complementar la descripción enumerando otra(s) posible(s) alternativa(s)
- Incluir ejemplos de los aspectos y elementos descritos en publicaciones de divulgación académica del medio.
- Identificar y describir los aspectos fundamentales del diseño editorial que es necesario tener en cuenta para la publicación de una revista de divulgación académica, de acuerdo con su anatomía o elementos constituyentes.
- Organizar esta información para su consulta.

1. MÉTODOS

La metodología empleada fue una de las modalidades de investigación descriptiva: el proyecto de creación de una guía de diseño editorial de revistas de divulgación académica en este caso.

El proyecto de diseño de la guía se centró en dos variables: **elementos de una revista** y **aspectos fundamentales del diseño editorial**. Los elementos serán entendidos como las piezas que conforman la estructura de la revista (p. ej. portada, lomo, contraportada y contenido, entre otras) y los aspectos fundamentales del diseño como las formas y anti-formas sobre las que se apoyan los principios y cimientos del diseño de una publicación, en este caso, una revista. Estos son los grafismos, los contra-grafismos o blancos, la composición y la compaginación.

Para llevar a cabo la identificación y la descripción de estas dos variables (estructura y aspectos fundamentales) se revisaron publicaciones sobre la estructura y el diseño de revistas (Foges, 2000 y Zapaterra, 2008) manuales editoriales de libros tomando los aspectos fundamentales del diseño editorial del libro comunes a la revista (Cerlalc, 1996; De Buen, 2000 y Martínez, 2005) y manuales editoriales de revistas académicas (Lozano, 1996).

Para la elaboración de los ejemplos de la primera variable (estructura) se eligió una muestra conformada por revistas de divulgación académica del medio: *Revista Universidad Eafit*, publicación institucional de carácter trimestral; revista *Iconofacto*, publicación de la Escuela de Ar-

quitectura y Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana de carácter anual; *Revista Interamericana de Bibliotecología*, publicación de la Escuela Interamericana de Bibliotecología de la Universidad de Antioquia, de carácter semestral; revista *Dearquitectura*, publicación del Departamento de Arquitectura de la Universidad de los Andes, de carácter semestral; Revista *Kepes*, publicación del Departamento de Diseño Visual de la Universidad de Caldas y la revista *Experimenta*, publicación privada de divulgación sobre la cultura del proyecto en los campos teóricos del diseño, la arquitectura y la comunicación.

Las posibles alternativas de diseño de las variables se elaboraron a partir de las publicaciones consultadas y se incluyen al final de la identificación y la descripción.

3. RESULTADOS

GUÍA DE DISEÑO EDITORIAL PARA REVISTAS ACADÉMICAS

DEFINICIÓN

La revista de divulgación de carácter académico es una publicación periódica que tiene como componente principal el artículo científico. Tiene un nombre distintivo, se publica a intervalos regulares y cada entrega está numerada o fechada consecutivamente. El artículo científico es un escrito en prosa, de regular extensión y publicado como contribución al avance de una ciencia o un arte. (Lozano, 1996: 3)

Se consideran artículos científicos los trabajos originales derivados de investigaciones terminadas con resultados totales, los avances o resultados parciales de investigación, las reflexiones derivadas de la investigación y las revisiones de temas derivados de la investigación. En la revista de divulgación de carácter académico también se pueden incluir adaptaciones o traducciones, cartas al director relativas a la política editorial de la revista o a trabajos previamente publicados en ella, reseñas bibliográficas sobre obras de reciente aparición y noticias y eventos.

La clasificación de una revista de divulgación académica en científica no está determinada solamente por el tipo de artículos sino por otros indicadores que convalidan el rigor de la producción y la actualidad de

la información³. Según los criterios generales de clasificación presentados en el documento guía del Servicio Permanente de Indexación en Revistas de Ciencia Tecnología e Innovación Colombianas del Índice Bibliográfico Nacional Publindex (IBN): “Las características que diferencian las revistas científicas de las revistas de opinión está en que en aquellas el editor es responsable de la publicación, somete toda propuesta a la evaluación por pares quienes emiten juicios calificados que son tenidos en cuenta para que éste tome las decisiones sobre su publicación. Por otra parte, los procesos de evaluación de los trabajos sometidos para la publicación y el tiempo que toma para decidir sobre su aceptación, están públicamente presentados en las orientaciones para los autores. Se diferencian, por otra parte, de las revistas institucionales, por cuanto atienden a comunidades de especialistas, autores y lectores potenciales, que trascienden los límites institucionales y nacionales, está abierta a las comunidades de especialistas de todo el mundo, cuyos miembros someten sus propuestas de artículos para ser publicados. Así, el criterio de exogamia es determinante para conocer el nivel de apertura alcanzado por una revista científica.” (BBN: 2010: 5). Por este motivo, tanto las revistas de divulgación como las científicas pueden presentar el mismo tipo de artículos. Aspectos como la participación de doctores y expertos externos en el comité editorial, la intervención de árbitros externos con alto nivel de formación, la inclusión de artículos de investigadores externos a la unidad académica que soporta la revista y la periodicidad de publicación entre otros, pueden determinar que una publicación pase de ser de divulgación a ser científica.

³ Los requerimientos o indicadores para clasificar una revista en científica son: una *entidad académica o científica* responsable que con su prestigio le provea el marco temático a la revista, un *comité asesor* encargado de determinar la filosofía y normas de calidad de la revista, un *comité editorial* encargado de juzgar la calidad de los artículos sometidos a consideración para su publicación, un *proceso de arbitraje* que mantiene la excelencia del contenido y un *editor* que ejecute las políticas del comité (Lozano, 1996).

PREEDICIÓN

La preedición tiene como fin editar, es decir, preparar las obras originales para convertirlas en artículos y preparar un programa editorial, una revista en este caso. La edición, en cambio, se refiere a poner una obra a disposición del público. (Martínez, 2005:29)

Grosso modo, esta etapa contiene acciones de fijación del plan de acuerdo a un cronograma, elección de las obras, elaboración de los contratos de edición, evaluación de la legibilidad de un original y elaboración del presupuesto.

EDICIÓN

Definición.

El concepto de edición responde a tres situaciones: al conjunto de operaciones previas a la publicación de un impreso, a la impresión de un escrito con miras a su publicación y al conjunto de ejemplares que se imprimen de una vez con el mismo molde. El proceso de edición necesita la participación de una serie de especialistas para que cada uno de los pasos se realice con plena seguridad, a saber: director editorial, correctores de estilo, ortotipográficos, maquetista e ilustrador, entre otros. (Martínez, 2005:65)

Tipología de los impresos

Por el origen de su producción se dividen en tres tipos: los *impresos editoriales*, realizados por una editorial bibliológica, que comprenden los libros; los *impresos paraeditoriales*, comprenden las publicaciones periódicas y son editados por una editorial periodística o hemerológica; y los *impresos no editoriales, extraeditoriales* o comerciales, normalmente constituidos por una o muy pocas hojas y que comprenden lo

que se llama impresos comerciales: publicidad, correspondencia, calendarios y tarjetas, entre otros. (2005:66)

A continuación se presentan en forma de tabla, los **elementos constitutivos de una revista y los aspectos formales** que es necesario tener en cuenta para su diseño.

Tabla 1. Elementos de una revista

ELEMENTOS	EJEMPLOS
-----------	----------

1 LA REVISTA

La *revista* recibe en inglés los nombres de *journal* del latín *diurnal*, que corresponde a diariamente, y también, el de *magazine*, que proviene de Arabia, en cuya lengua significa *almacén*. Según Foges (2000) “Si nos fijamos las revistas que leemos son una colección de diversos elementos – artículos y fotografías-unidos por una característica común... En ese contexto, la tarea del diseñador es doble: primero, el diseño ha de aportar expresión y personalidad a esos elementos para que se les reconozca como un todo coherente, para atraer al lector y conseguir su lealtad; segundo, los elementos se han de disponer de manera que en ese *almacén*, el lector encuentre lo que le interesa”. (7) “Además, las revistas están ahí, en el mundo real; son parte importante de las vidas de la gente. Los lectores crean un lazo emocional con sus revistas favoritas –tanto por su contenido como por su presentación y la



ELEMENTOS

EJEMPLOS

revista es una de las pocas áreas en que el ciudadano de a pie se fija en el diseño gráfico.”

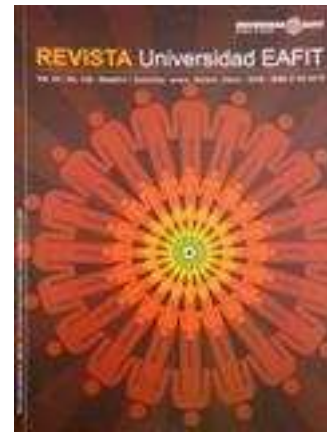
(11).

Imagen 1. Conjunto de revistas de divulgación académica

1.1 La portada

“El contenido es lo más importante, sí, pero sin una buena portada los lectores nunca lo sabrán” (18). Aunque no sea de buena calidad la portada tiene que competir por la atención del lector con todo lo que le rodea. Además de captar la atención y vender ejemplares las portadas tienen otras funciones. A los lectores les gusta reconocer la revista y crear una impresión a largo plazo. La portada debe convencer al lector de que el ejemplar de esta entrega es muy distinto al de la entrega anterior y de lo que ofrece la revista de al lado. (19)

Imagen 2. Portada de la *Revista Universidad Eafit*



1.1.1 La cabecera.

Es la firma de una revista. La mayoría de cabeceras son diseños fijos, se pueden cambiar los colores, el tamaño, pero la forma de la tipografía es siempre la misma. Sin embargo, algunas revistas hacen caso omiso de esta convención. (20).

Imagen 3. Cabecera de la *Revista Interamericana de Bibliotecología*



ELEMENTOS

EJEMPLOS

1.1.2 Códigos de barras, fechas y precios.

Esta información no tiene nada que ver con el contenido de la revista, pero ayuda a que el lector se decida a comprarla. La fecha es importante, ya que al lector le gusta saber que está comprando el último número. El precio de la revista puede resultar un incentivo para la compra. Aunque estos elementos no dan información sobre si la propuesta de la revista es interesante, no se deben dejar de lado y deben hacer parte del diseño de la portada para no estropear el resto de trabajo realizado. El código de barras es la unidad de información más complicada pues como debe tener el fondo blanco es muy común que resulte incongruente con la imagen de la portada, sin embargo algunas revistas proponen un diseño de portada más inclusivo. (25)

Imagen 4. Códigos de barras de la revista *Dearquitectura*



1.1.3 Imágenes de portada.

En todo tipo de publicaciones hay dos tipos básicos de portada. Una, la imagen simple e icónica de una persona o un objeto, que se entiende de primera y se aprecia de lejos, y otra imagen más compleja y detallada que requiere un cierto estudio antes de entenderla o apreciarla. “Para decidir qué camino tomar se ha de tener en cuenta la reacción instantánea del lector para comprar o no la revista, los posi-



ELEMENTOS

EJEMPLOS

bles conflictos con otros elementos -como los titulares o portadas- y el grado de adaptación de la imagen a la personalidad propia de la revista. (27)

Imagen 5. Portada *Revista Universidad Eafit*

1.1.4 *Estilos de portada.*

Consiste en elegir un tema concreto o una serie de temas que se desarrollan con cada número. Con el tiempo esto se convierte en una característica propia de la revista. (28)

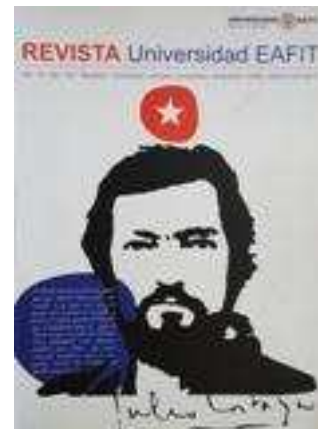
Imagen 6. Estilos de portada *Revista Universidad Eafit*



1.1.5 *Conjunto de portadas.*

El conjunto de variables de diseño que continúan a lo largo de todos los números ayudan a establecer una relación de continuidad entre los números y de recordación en el lector. Sin embargo, no se debe abusar de este aspecto porque puede tornar predecible y aburrida la publicación. (30)

Imagen 7. Conjunto de portadas *Revista Universidad Eafit*



ELEMENTOS

EJEMPLOS

1.1.6 *Diseñadores o artistas invitados.*

Se diferencian de los *portadistas* en que a éstos se les encarga algo específico, en cambio a los diseñadores o artistas se les da carta blanca para que hagan lo que crean oportuno. Su estilo distintivo, su firma en la portada, da credibilidad a la revista. (36)

Imagen 8. Portada de diseñador invitado en la revista *Experimenta*



1.2 Lomo

Superficie lisa entre la portada y la contraportada a la que muy a menudo no se le da importancia. Sin embargo, el lomo de una revista puede llegar a ser muy útil: puede llevar el logo, el número, para ser fácilmente localizada, puede incluir una lista abreviada de contenido, lo cual aumenta la percepción de que la revista se puede consultar y de que después de leerla, se guarda, no se tira. La información del lomo de las revistas también puede ayudar a crear un sentido de narrativa o cierta continuidad, de este modo los lectores se animan a leer cada número de la revista como parte de una serie. “Estos pequeños detalles contribuyen a que se vea la revista, no como algo que compras de vez en cuando sino como una marca que merece fidelidad y consumo habitual”.(38)



 Imagen 9. Lomo Revista Kepes

1.3 Contraportadas

Las contraportadas convencionales suelen venderse a anunciantes ya que el diseño centrado en capturar la atención del lector está focalizado en la portada. En el caso de algunas revistas de divulgación académica y de todas las revistas indexadas como científicas, la contraportada es el espacio para ubicar los titulares de portada. Otras publicaciones las emplean como parte del diseño total de la cubierta de la revista. Las portadas que no son utilizadas en publicidad sino que se emplean con fines editoriales no utilitarios marcan otra razón para que los lectores las reconozcan y las valoren. (39)


 Imagen 10. Contraportada Revista *Dearquitectura*
1.3.1 *Titulares de portada-contraportada.*

La principal función de los titulares de portada es atraer a los lectores a leer lo que han comprado. Los titulares pueden tener un enfoque restrictivo, en el que sólo aparecen los artículos más importantes o un enfoque totalizante en el que la portada es la vitrina donde se ve todo lo que hay adentro. En este caso se suelen utilizar el color y la tipografía para que los titulares más relevantes de la portada destaquen. Cuando el lector no se conecta con la información de los titulares busca señales visuales en



ELEMENTOS

EJEMPLOS

el lenguaje gráfico de la portada “¿la revista parece simple, entretenida, útil?” (24)

Imagen 11. Titulares *Revista Universidad Eafit*

1.4 Encuadernación.

Este aspecto tiene que ver con la cantidad de páginas, el costo y con la actualidad de la información publicada. Mientras más efímeros sean los contenidos, más periodicidad debe tener la publicación y más económica debe ser la encuadernación. Las hojas pueden estar dobladas, grapadas, encoladas o cosidas. (42)

Imagen 12. Encuadernación rústica *Revista Kepes*



1.5 Formato

La mayoría de las revistas se realizan en el formato convencional tamaño carta o media carta dado el abaratamiento de costos que ello implica, sin embargo las revistas que se alejan de esta medida también pueden aprovecharla para que se destaque en medio de las otras. (54)

Imagen 13. Formatos Revistas *Experimenta* y *Keps*



1.6 Contenido

1.6.1 *Páginas de sumario*

Tiene mucha importancia. Su principal función es resumir al lector el contenido y donde podrá encontrar cada artículo. La presentación y detalles de la información de la página deberían reflejar la naturaleza del material que se incluye. Si a una sección de artículos de investigación le sigue una de análisis de proyectos, ambas deberían dejar constancia de su distinto carácter mediante elementos como cambio de color o

tipografía. El diseño se debe mantener en todos los números. (66-67)

Imagen 14. Página de sumario *Revista Universidad Eafit*



1.6.2 *Créditos*

Esta información generalmente va incluida dentro de la página de sumario de la revista. Sin embargo, “en *The Economist*, ni siquiera los ponen: la autoridad de la revista procede de su propio renombre, no de la identidad de sus colaboradores” (Foges, 2000: 72). Se pueden escribir detalles biográficos o anécdotas para aumentar la credibilidad de los autores y de la revista a los ojos del lector para darle un toque de personalidad en su primer estadio. (72)

Imagen 15. Página de créditos *Revista Universidad Eafit*



1.6.3 Editoriales

Normalmente se sitúa en la página de sumario o cerca de ésta y se diferencia directamente del resto de la publicación en que la dirección de la publicación habla directamente al lector. Los lectores podrán obtener mucha información sobre el tono de la revista mediante dicha columna: una fotografía del director y su firma manuscrita transmiten confianza y cercanía. (74)

Imagen 16. Página editorial *Revista Universidad Eafit*



1.6.4 Elementos de ayuda a la lectura

El sumario de una revista no sirve mucho si el compromiso de orientar al lector no se mantiene a lo largo de toda la publicación. Existen dos tipos de elementos que ayudan a moverse por las revistas: los elementos con una función implícita y los elementos con una función explícita. En la primera categoría se encuentran técnicas como la variación de tipos de papel o la impresión en color y el uso de estilos tipográficos específicos para determinadas secciones. En el segundo caso, p. ej., se señala el inicio de un artículo con un titular en negrita para identificar un cambio de tema en un bloque de texto continuo. También están los números de página claramente identificables y siempre en el mismo lugar, además existen los encabezamientos de sección que le indican al lector en qué parte de la revista se encuentra o



ELEMENTOS

EJEMPLOS

folios explicativos que aparecen en todas las páginas de un artículo para recordarle al lector qué artículo están leyendo. (76)

Imagen 17. Elementos de ayuda *Revista Interamericana de Bibliotecología*

1.6.5 Cambios de sección

Básicamente las revistas se dividen en artículos principales y artículos complementarios. Es una práctica generalizada distinguir los dos tipos de artículo mediante el diseño. Diferentes tipografías, introducciones más largas y titulares más grandes son la norma en los artículos importantes. Algunas editoriales van más allá y utilizan un tipo de papel totalmente diferente para distinguirlos o utilizan tintes de fondo para identificar ciertas secciones. (82)

Imagen 18. Cambio de sección revista *Experimenta*



1.6.6 Introducciones/ resúmenes

La introducción suele tener unas cuantas líneas y queda diferenciada del cuerpo del texto, actuando como puente entre el titular y el cuerpo del artículo. Esta función la desempeña el resumen en el caso de los artículos científicos. Si la introducción promete será positivo para el artículo y si no, el lector pasará de página. No deben ser muy extensas para no aburrir al lector antes de iniciar la lectura del artículo, de 200 a 500 palabras. (86)

Imagen 19. Resumen *Rev. Universidad Eafit*



1.7 Estructura

1.7.1 Tipografía

Sobre la tipografía, Foges (2000) afirma que los lectores de revista no hacen caso de las páginas que se parezcan a las de un libro. Las columnas de texto sin formato, las líneas con más de sesenta o setenta caracteres y una tipografía general demasiado uniforme -de los titulares a las entradillas- son elementos que se deben evitar en el contexto de una revista. Existe una gama de estrategias para romper la monotonía del texto e inyectar ritmo y energía a la página sin confundir al lector o distraer su atención de lo que realmente importa: el contenido. Muchas de estas técnicas pueden parecer obvias: poner titulares e introducciones en una tipografía mayor o en negrita y situarlos en donde el lector espera que empiece el artículo (en la esquina superior izquierda). Otro método sutil es el uso de la inicial capitular, sangrados para las citas de otros textos, salto de línea para las citas de otras personas, una línea en blanco entre párrafos u otros elementos como series de puntos. (98-99)

Imagen 20. Tipografía *Revista Interamericana de Bibliotecología*



1.7.2 Leyendas

Son el puente literal y metafórico entre el texto y la imagen. Las leyendas pueden cumplir diversas funciones: contener información que te guía por una página, información suplementaria en relación con una imagen específica, información adicional para el cuerpo de texto. Se recomienda en la medida de lo posible preferir la leyenda al lado de la imagen que numerar las imágenes para luego buscarla.

Imagen 21. Leyendas revista *Experimenta*



1.8 Imágenes

Subconscientemente el lector se fija constantemente en el texto y la imagen, buscando pistas en cada uno de ellos. Por esta razón la posición de las imágenes en la página es esencial: el lector mirará automáticamente la imagen cada vez que el texto hable de ella, y si el lector tiene que mover demasiado los ojos por la página, y luego se pierde en su lectura, se sentirá perdido y será una lectura poco cómoda.

Imagen 22. Imágenes *Revista Universidad Eafit*



2 ASPECTOS FUNDAMENTALES DEL DISEÑO EDITORIAL

2.1 El original

Es el documento en el que consta escrita la obra del autor, y los demás documentos que lo acompañen (p. ej. imagen dibujada, fotográfica o impresa, anexos). Puede presentarse en papel, disquete o CD. Las normas generales para presentar un original son: debe ser escrito por una sola cara, el tamaño debe ser el normalizado (A4 o carta) y debe ser el mismo para todo el original, a doble espacio para facilitar la lectura y la corrección, el folio numérico debe estar a la cabeza y a la derecha, para más fácil localización, con amplios márgenes para que en ese espacio quepan las correcciones de estilo extensas, con un contenido lo más próximo a 2000 pulsaciones, 67 pulsaciones por línea y 30 líneas por página, para facilitar los cálculos editoriales. (Martínez, 2005: 99)

Cada publicación añade unas normas específicas sobre el tipo y el tamaño de la letra y la presentación de las referencias, citas y notas de pie de página, de acuerdo con las normas de estandarización que siga (APA, Icontec, etc.)

2.2 Los grafismos

Todo aquello que deja una imagen impresa como las letras y otros signos como los filetes, los adornos, los grabados o ilustraciones, etc. (2005: 119)

2.2.1 *Las letras o caracteres*

Son los signos o elementos gráficos que sirven para representar un fonema. Los caracteres se agrupan por rasgos comunes en grupos homogéneos denominados estilos. La clasificación más general es la Tibaudeau (citado por Martínez, 2005:120) en la cual se establecen

cuatro estilos fundamentales: *romana antigua o elzeveriana, romana moderna o de Didot, egipcia y palo seco*. Esta clasificación se completa con los caracteres de escritura y los caracteres de fantasía. En general todas las letras creadas pueden incluirse en uno u otro estilo. Los expertos recomiendan no mezclar en un mismo impreso tipos pertenecientes a estilos distintos. En una publicación se pueden utilizar todas las variedades de un mismo tipo (normal, negrita, etc.) pero rechazan mezclar dos estilos de trazo distinto p. ej. garamond y arial.

2.2.2 *Los signos*

Además de las letras, que también son signos se usan otros signos como las cifras, los signos ortográficos y otros signos como los especiales y matemáticos. En las cifras que se emplean en tipografía se distinguen dos tipos: las *elzeverianas* en las que unas bajan y otras suben y las *capitales* en las que todas tienen la misma altura. Sobre los signos matemáticos todos se escriben en redondo aun en un contexto en cursiva (149,155)

2.2.3 *Alineación*

Es colocar en columnas, es decir, verticalmente, ciertos elementos de impresión que deben guardar cierta medida o ocupar cierta posición. Existen la composición justificada, bandera por la derecha y bandera por la izquierda. (159)

2.2.4 *Justificación*

Es componer haciendo que todas las líneas tengan la misma medida por la izquierda que por la derecha. Sin embargo, la justificación de las líneas puede dar por resultado que en algunos casos aparezcan líneas muy espaciadas y líneas apretadas no muy espaciadas. Cuando ambos tipos de líneas son más amplias de lo normal, el párrafo es un desastre para la legibilidad. (*Ibíd*)

2.2.5 *Texto centrado.*

Es un texto con márgenes a derecha e izquierda en relación con la dimensión de la caja de composición. Generalmente se utiliza para títulos y subtítulos. (161)

2.2.6 *Las arrancadas*

Una forma de desalineación del texto que consiste en componer varias líneas a medida menor que la de la caja con objeto de dejar sitio para colocar una inicial o situar una ilustración. (161-162)

2.2.7 *El texto*

Es la parte fundamental del libro, es la parte literaria de una obra a lo largo de la cual el autor desarrolla su argumento. Esta es la razón de que se le dedique tanta atención. (162)

2.2.8 *Los párrafos*

Son una la unidad semántica resultado de la organización del texto para facilitar su lectura y su escritura. Existe *el párrafo ordinario* que empieza con sangría y cuya última línea puede ser corta o llena, *el párrafo moderno alemán* en el que ninguna línea está sangrada y cuya última línea debe ser corta, *el párrafo francés* en el que la primera línea es llena y sangradas las demás, *El párrafo en bloque* en el que todas las líneas son iguales desde la primera hasta la última (se utiliza especialmente en revistas) y *el párrafo de composición epigráfica* que consta de líneas desiguales centradas (se usa especialmente para títulos o colofones) (163)

2.2.9 *Las columnas*

Son el resultado de la división vertical del texto para formar partes de menor longitud. La mayor parte de textos tratados, ensayos, manuales y obras literarias se presentan a una sola columna. Corrientemente se emplea para obras de gran formato como enciclopedias o diccionarios. “La medida mínima del ancho de columna debe corresponder a un

número de cíceros⁴ que equivalga a los puntos del cuerpo con que se compone; por ejemplo, si el cuerpo⁵ es el 8, la medida mínima debe ser de ocho cíceros.” (165)

2.2.10 *El corondel*

Es un filete que separa dos columnas en sentido vertical. Si en vez del filete aparece el blanco correspondiente se llama *corondel ciego*. (*Ibíd.*)

2.2.11 *Los filetes*

Línea o lista fina que sirve de adorno, en terminaciones, tablas, recuadros, subrayados, etc. (DRAE, 1992)

2.2.12 *Los recuadros*

Son marcos realizados con filetes en torno a un texto o figura para realizarlos. Pueden ser cerrados o abiertos. (167)

2.2.13 *Los adornos u ornamentos*

Formas gráficas que buscan contribuir a destacar el texto y hacerlo más bello. Eran más utilizados en la antigüedad, en la actualidad se prefiere la sobriedad a la ornamentación. (*Ibíd.*)

2.2.14 *Las tramas*

Grupos de puntos distribuidos regularmente que en conjunto crean la sensación de gris o de color tipográfico. Suelen emplearse como fondos para destacar una parte de la página. Se recomienda no utilizar las que superen el 20%, salvo si se imprime en color. Se debe procurar además que la trama de fondo sea de color más débil que el motivo que se imprime encima (171)

⁴ El punto es la unidad de medida tipográfica, según la cual se fabrica el material tipográfico y se miden los elementos tipográficos. Según Fournier tiene un valor de 0,350 mm. El cícero es el conjunto de 12 puntos tipográficos.

⁵ El cuerpo de la letra es la distancia entre la línea superior y la inferior del tipo.

2.2.15 *Los gráficos*

Son representaciones de datos de cualquier clase por medio de barras, líneas, círculos, bloques, esquemas, coordenadas, etc. Con el fin de facilitar la comprensión de los fenómenos representados. (172)

2.3 Los blancos o contra grafismos

Son las partes de la página que aparecen del color natural del soporte. El blanco es más un elemento de la compaginación y la estética y debe concedérsele la misma importancia que al texto. Ambos deben conjugarse y distribuirse armónicamente dentro de la página de papel. “sin blanco no habría letras ni ilustraciones...En definitiva, no habría escritura ni nada, o casi nada de cuanto esta palabra representa” (185)

2.3.1 *Blancos entre las letras*

Las letras están separadas por un blanco “natural” que se establece en función del dibujo de cada letra, de forma que ciertos pares de letras estén más juntos que otros sin que esto resulte antiestético, sino al contrario. Este espacio es denominado en español *prosa*, en inglés *fit* y corrientemente se le conoce como *set*. En los programas de autoedición se puede modificar para ganar una línea, sin embargo es el procedimiento menos recomendado se prefiere que se gane este espacio en los espacios entre palabras que en el interletraje.(187)

2.3.2 *Blancos entre palabras*

Recibe el nombre genérico de *espacio*. Al conjunto de espacios de la composición se le denomina *espaciad*. En los programas de edición la cantidad de espacio está definida por defecto, pero el usuario debe verificar que lo definido por el programa es lo que él desea. (187,189)

2.3.3 *Blancos entre líneas*

El espacio horizontal que separa la línea anterior de la siguiente y se denomina *interlínea*. En general para favorecer una lectura armónica es

preferible una separación de un punto entre el cuerpo de la letra y la interlínea, así para un texto de cuerpo 8 la interlínea deberá ser de 9 expresándose así 8/9. La separación de dos puntos 8/10, 9/11, 10/12, etc. Se recomienda para obras infantiles. No es posible la relación contraria es decir para un cuerpo 8 una interlínea de 7 puntos 8/7 por que se tocarían las astas ascendentes y descendentes de los tipos. (191-192)

2.3.4 *Blancos entre párrafos*

La separación de los párrafos entre sí generalmente se establece con una línea de blanco llamada *línea blanca*. La línea blanca se usa en los siguientes casos: entre la línea de folio y la primera del texto(una línea), entre texto y subtítulo (dos líneas), entre subtítulo y texto (una línea), entre texto y cuadro o grabado (dos líneas), entre cuadro y nota a su pie (una línea), antes y después de párrafos (una línea). También se usan las líneas en blanco para separar partes de texto que no tienen unión semántica o lógica (dos o tres) se recomienda para estos casos esta separación y no la de asteriscos o viñetas. Exagerar el número de líneas en blanco para una separación puede generar una sensación de ruptura. Esto sólo es recomendable en obras de lujo de gran formato. (192-193)

2.3.5 *Blancos entre grupos de párrafos*

A veces, en ciertas obras se presenta la necesidad de separar grupos de párrafos. Inicialmente se empleaban signos o viñetas, en la actualidad, estos signos están desechados de esta función, pues son problemáticos al momento de la compaginación de la obra. Se optó por sustituir los asteriscos por dos líneas en blanco. (193)

2.3.6 *Blancos entre columnas*

Las columnas se separan entre sí por un filete blanco o corondel. El valor de este espacio va de 6 a 30 puntos.

2.3.7 *Blancos entre páginas*

Entre una página y la siguiente puede haber un blanco variable que es el blanco que queda al final de las páginas cortas del final de capítulo que se denomina como *birulí*. (194)

2.3.8 *Las márgenes*

Es cada uno de los espacios en blanco que quedan en la página alrededor de la caja de composición, entre los límites de ésta y el corte o lomo. Hay en toda página cuatro márgenes. Las dimensiones son distintas en los cuatro casos: el más pequeño es el margen de lomo, seguido por el de cabeza, el de corte y el de pie, que debe ser el doble que el de la cabeza. En ese orden los márgenes en puntos de las obras de lujo serían así: 2, 3, 4 y 6; Los de las obras corrientes: 1, 1,5, 2 y 3 y los de las “obras de batalla”: 1, 1,5, 1,5 y 2. (*Ibíd.*)

2.3.9 *Márgenes con forma*

Son los márgenes que resultan de un texto no justificado, sean de igual medida o no sus líneas. Estas formas de disposición de textos son más propias de la distribución de las revistas que de los libros. (195)

2.3.10 *Blancos incorrectos*

Son los que superan o no alcanzan las normas establecidas y aceptadas. Sin embargo, la coincidencia de blancos “correctos”, puede resultar antiestética. Si los espacios de un párrafo coinciden formando una separación del párrafo es un defecto que se llama *calle*, si la calle forma una línea inclinada se denomina *escalera* y si forma un arco o círculo, *corral*. Estos defectos se resuelven con autoedición o un cambio insignificante del espaciado del párrafo. (195)

2.4 La composición

Componer es ordenar los grafismos y blancos para formar palabras, líneas, párrafos, etc., o conjunto que llamamos texto y sirve para formar páginas, capítulo, secciones, etc. Anteriormente la composición se

realizaba por medios manuales y mecánicos, pero en la actualidad ya se realiza por medios digitales mediante programas denominados *de procesamiento de texto*. Los programas de procesamiento de texto permiten: componer texto, verificar la ortografía, buscar cadenas de caracteres para suprimirlas o trasladarlas, realizar cambios tipográficos en todo o parte del texto, transformar las letras de mayúscula a minúscula y viceversa, transformar el grosor de las letras, crear tablas o cuadros, crear índices de contenido o alfabéticos, escribir fórmulas matemáticas, trazar filetes y recuadros, centrar, justificar, marginar textos, poner folios y folios explicativos, importar imágenes, combinar textos de varios archivos. (202)

2.5 La compaginación

Compaginar es formar páginas con los textos compuestos, ilustraciones, cuadros, tablas, etc. Ajustándose a unas medidas predeterminadas, siguiendo unas instrucciones (la pauta o maqueta)⁶ y cumpliendo con las normas bibliológicas y tipográficas para la obtención de un trabajo bello y armónico. De la compaginación depende la belleza, la armonía y el equilibrio del conjunto de la obra. Sin embargo la compaginación por sí misma no lo es todo. La compaginación...no es más que la suma de elementos compositivos que dependen de la corrección la señalización tipográfica, la ilustración y la composición. Para el caso de una revista con varias secciones la compaginación debe obedecer a un proyecto gráfico, reflejado bien sea en una pauta o maqueta que servirán de modelo a la compaginación. (233)

Cuando la publicación tiene muchas ilustraciones es necesario realizar una maqueta para visualizar la relación de ambas páginas antes del proceso de impresión. En caso contrario no, pero si es necesario tener en cuenta unos principios básicos de compaginación:

⁶ Prototipo de una obra cuyo diseño, formato y características editoriales están en proceso de realización. Ocupa el lugar intermedio entre un boceto y un arte final. (Cerlalc, 1992)

2.5.1 *Concepción de una página moderna*

Normas de tipo genérico tendientes a evitar sobrecarga y confusión en la caja de composición y a conseguir un grado apreciable de estética: Distribución adecuada de los blancos en títulos, figuras y cuadros en relación con el texto circundante; supresión de los elementos clásicos de ornamentación (frisos, bigotes, iniciales orladas) excepto que se trate de imitar obras clásicas; márgenes lo más amplios posible y armoniosamente distribuidos; tipos adecuados en familia y cuerpo al tema y tamaño del libro; distribución equilibrada de los cuerpos empleados en las distintas partes de la obra: texto general, intercalados, epígrafes, o pies de notas, etc.; no cambiar la familia de la letra si no es absolutamente necesario; interlineado al menos con un punto de diferencia con el cuerpo de la letra; sangrado equilibrado de los párrafos; empleo de párrafos no excesivamente extensos; uso preciso de las versales; utilización de versalitas en las citas (en lugar de versales) en las siglas para evitar el efecto poco estético de la escritura de palabras con sólo mayúsculas; adecuada situación en la página, de figuras, cuadros, esquemas, etc. De manera que en ningún caso interrumpen la lectura continua del texto; elección de la tipografía apropiada para los folios explicativos y rotulados de figuras proporcionados al cuerpo del texto. (248)

2.5.2 *Páginas pares e impares*

Las páginas pares e impares forman una *página doble*, que tiene aplicación, como unidad de compaginación, ya que al compaginar se tienen en cuenta ambas páginas. La página importante sigue siendo la impar donde se sitúan los aspectos más destacables. Páginas que comienzan siempre en página impar: portada, sumario, editorial, cambio de sección, introducciones, índices o glosarios. En una publicación correctamente realizada ninguna página impar puede aparecer en blanco. (249)

2.5.3 *La composición*

Consiste en un rectángulo conformado por las medidas de anchura y altura del texto. Se denomina *página* a la de papel y *caja* o *mancha* a la de texto. El establecimiento de las proporciones de la caja es una de las operaciones más delicadas de la confección de una publicación, puesto que todos los elementos que la conformarán recibirán sus dimensiones teniendo en cuenta sus medidas (258). En general, debe buscarse un equilibrio y proporcionalidad entre la anchura y la altura de la publicación y correspondientemente entre las mismas dimensiones de la caja de composición. Para establecer las dimensiones de la caja de composición existen cuatro proporciones. La áurea, la normalizada, la ternaria y la 3:4. Las medidas de la caja de composición pueden obtenerse a estas dimensiones una de las proporciones, la que le resulte pertinente en función del libro. En un libro de lujo se recomienda la proporción áurea o la ternaria; en uno de presentación elegante, la proporción normalizada, y si es necesario aprovechar al máximo los márgenes, se emplea la proporción 3:4. Estas son las proporciones mencionadas: áurea: 1:1,6; ternaria: 1:1,5; normalizada: 1:1,4; y la última 3:4. (259-269)

4. DISCUSIÓN

A partir de los anteriores resultados es posible deducir que el diseño editorial de una revista de divulgación no es una tarea simple y que el nivel de complejidad de esta tarea reside en las relaciones compositivas: manejo de negros y blancos, asimetrías o contrastes, entre otros, que el diseñador proponga entre los componentes formales de la publicación: títulos, folios, texto corrido, entre otros.

Esto significa, que para cada publicación, es preciso realizar un inventario previo de sus componentes formales e identificar los elementos compositivos en los que reside su equilibrio o dinamismo.

Con relación a los elementos compositivos, una vez identificados, se debe revisar su aplicación y de qué manera ésta contribuye a hacer accesible el texto al usuario o a lo contrario.

Este tipo de diagnóstico inicial es un valioso punto de partida que permite maximizar el uso de la guía como instrumento de contraste o comparación para tomar decisiones en mejora de la calidad de la publicación

Esta herramienta sirve de respaldo para justificar o debatir una decisión, pasando de suponer los argumentos como opiniones personales a considerarlos como resultado de una observación.

Este tipo de análisis no sólo da soporte o autoriza al diseñador o al editor para proponer un cambio o consolidar una decisión, sino que también se convierte en una herramienta de aprendizaje.

Aplicar este tipo de instrumento, ofrece también, un panorama general de la publicación en el que se visualizan aspectos de concordancia no siempre visibles en las acostumbradas “maquetas⁷” preliminares que se realizan de la publicación. Evaluar los cambios realizados en la publicación, a la luz de los lineamientos, es un recurso que sirve tanto para confirmar los cambios como para hacer “afinaciones” en estos.

Los lineamientos son márgenes de acción unas veces estrechos y otras más amplios que se pueden llegar a comportar de un modo diferente o presentar tendencias de acuerdo con la naturaleza de la publicación.

Los ejemplos mostrados no pretenden ser paradigmas, tan sólo se han incluido como ejemplo del modo en que los editores y diseñadores han solucionado algún aspecto en particular del diseño editorial.

Finalmente, esta propuesta, aunque plantea los aspectos fundamentales del diseño editorial, es solamente un paso inicial en la construcción de instrumentos para facilitar y mejorar la calidad del diseño editorial de las revistas de divulgación académicas. Emplearla y mejorarla permitirá avanzar en este proceso.

⁷ Disposición de los elementos gráficos dentro de una página y de todas las páginas que componen una publicación. Suele hacerse en una sola hoja en borrador con el objetivo de tener una visión general de la diagramación de una publicación.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, L. (2008). Las editoriales universitarias. En: *Unilibros de Colombia*. Bogotá.No.15, p.3

BBN, Base Bibliográfica Nacional. Servicio Permanente de Indexación de Revistas de Ciencia, Tecnología e Innovación Colombianas. *Documento Guía. Criterios generales de clasificación. Índice Bibliográfico Nacional Publindex* [documento en línea]. Disponible en: <http://201.234.78.173:8084/publindex/docs/informacionCompleta.pdf>

Billingham, J. (2007). *Edición y corrección de textos*. Buenos Aires: FCE.

Buen Unna, Jorge de. (2000). *Manual de diseño editorial*. México: Santillana.

Cerlalc. (1992). *Glosario del libro y la edición*. Bogotá: Cerlalc

Cerlalc. (1993). *Diseño del libro*. Bogotá: Cerlalc

Cerlalc. (1996). *Manual de edición: guía para autores, editores, correctores de estilo y diagramadores*. Bogotá: Cerlalc.

Foges, C. (2000). *Diseño de revistas*. México: McGraw Hill.

- Haslam, A. (2007). *Creación, diseño y producción de libros*. Barcelona: Blume.
- Klanten, R., Mischler, M. y Bilz, S. (2008). *El pequeño sabelotodo: sentido común para diseñadores*. Barcelona: Index Book.
- Lozano, U. (1996). *Directrices para un editor académico*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Martínez de Sousa, J. (2005). *Manual de edición y autoedición* (2ª ed.). Madrid: Pirámide.
- Melcher, D. (1966). *Manual del editor, impresor y publicista*. México: McGraw Hill.
- Zapaterra, Y. (2007). *Art direction + editorial design*. New York: Abrams Studio.
- Zapaterra, Y. (2008). *Diseño editorial: periódicos y revistas*. Barcelona: Gustavo Gili.

**ANEXO A. LA LEGIBILIDAD MATERIAL EN REVISTAS
CIENTÍFICAS. ESTUDIO DE CASO**

**LA LEGIBILIDAD MATERIAL EN REVISTAS CIENTÍFICAS
ESTUDIO DE CASO**

MYRIAM DEL PILAR HERNÁNDEZ CARDONA

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
ESCUELA INTERAMERICANA DE BIBLIOTECOLOGÍA
ESPECIALIZACIÓN EN EDICIÓN DE PUBLICACIONES
MEDELLÍN, NOVIEMBRE DE 2009**

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	51
1. MÉTODOS	53
2. RESULTADOS	61
3. DISCUSIÓN	76
BIBLIOGRAFÍA	79
ANEXOS	81

LISTA DE IMÁGENES

	Pág.
Imagen 1. Portada del artículo	62
Imagen 2. Inicio del texto de contenido	62
Imagen 3. Posición de la segunda imagen con relación al texto	62
Imagen 4. Distribución general del texto a lo largo del artículo	62
Imagen 5. Diagramación de las conclusiones	63
Imagen 6. Diagramación de la bibliografía	63
Imagen 7. Propuesta de diseño para la portada del artículo	72
Imagen 8. Propuesta de diseño para el contenido general	72
Imagen 9. Propuesta de diseño para la sección de conclusiones	73
Imagen 10. Propuesta de diseño para la sección de bibliografía	73
Imagen 11. Porcentajes de la prueba de percepción	74
Imagen 12. Diferencias en el nivel de legibilidad	75

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Descripción del formato.	66
Tabla 2. Descripción del sustrato.	66
Tabla 3. Descripción de la caja de texto.	68
Tabla 4. Descripción de los textos al margen	70
Tabla 5. Descripción de las imágenes	71
Tabla 6. Resultados de la prueba de percepción	74
Tabla 7. Resultados de la prueba de legibilidad	74
Tabla 8. Diferencia promedio en palabras \times minuto.	75

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Diseño original del artículo	81
Anexo B. Diseño modificado del artículo	86

RESUMEN

El presente proyecto buscó contribuir a la necesidad de elaborar metodologías e instrumentos que permitieran realizar diagnósticos más integrales y sistémicos de las publicaciones y mejorar con ello su calidad. Para lograrlo, realizó un estudio de caso, enfocado a la variable legibilidad material, en una revista científica de carácter institucional del medio.

PALABRAS CLAVE: Legibilidad material, diseño editorial, diseño editorial-evaluación, legibilidad material-evaluación

ABSTRACT

This project sought to contribute to the need to develop methodologies and instruments to perform more comprehensive and systemic diagnoses of publications and thus improve its quality. To achieve this, conducted a case study focused on the material readable variable in a scientific journal of an institutional nature of the medium.

KEY WORDS: Readability material, editorial design, editorial design-evaluation-assessment material readability

INTRODUCCIÓN

Como lo describe Luís Aguilar (2008), Vicepresidente de la Asociación de Editores Universitarios de Colombia (ASEUC), la difusión de los resultados de la labor investigativa es el núcleo de la actividad de las editoriales universitarias⁸ y en esta tarea, las revistas académicas son la publicación por excelencia diseñada para este propósito.

La difusión de resultados de investigación en revistas científicas indexadas en Publíndex ha sido determinada por parte del Centro Nacional de Acreditación (CNA) como índice de calidad para la certificación de las entidades universitarias; por parte de Colciencias como índice de medición en la certificación de los grupos de investigación de dichas entidades y, por muchas entidades universitarias como índice para el ascenso en el escalafón docente.

Esta realidad ha movilizado en las instituciones universitarias el interés por mejorar las revistas científicas que publican, en aras de ascender en el nivel de indexación y con ello contribuir a mejorar el índice de calidad de la producción científica de su institución.

⁸ El núcleo de la actividad universitaria es el cumplimiento de su misión: Docencia, investigación y extensión

La unidad de servicios de transferencia al medio en publicaciones: Centro Imagen, de La Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana, Es un área encargada de realizar el diseño de publicaciones. Realiza trabajos para la editorial universitaria, para las diferentes escuelas de la institución y para proyectos suscritos entre la universidad y el medio. En el contexto antes mencionado, la unidad de servicio se ha convertido en el lugar de consulta sobre la pertinencia de los diseños editoriales de diferentes publicaciones del sector académico siendo, la legibilidad del texto, uno de los aspectos sobre los que más se solicitan recomendaciones.

Frente a este panorama surge la necesidad de elaborar metodologías e instrumentos que permitan realizar diagnósticos más integrales y sistémicos de las publicaciones y mejorar con ello su calidad. Este conocimiento contribuirá a mejorar tanto el proceso de asesoría como de diseño.

Con el fin de contribuir en el cumplimiento de este propósito general, el presente proyecto plantea realizar un estudio de caso, enfocado a la variable legibilidad material, de una revista científica de carácter institucional del medio. Para lograrlo, se plantea los siguientes objetivos:

- Identificar y describir los componentes de la publicación.
- Identificar y describir las características de los componentes que tienen incidencia en la legibilidad material de la publicación.
- Realizar un diagnóstico de la legibilidad material del texto a partir de la descripción.
- Realizar una propuesta de diseño de acuerdo al diagnóstico
- Validar tanto los resultados del diagnóstico como la propuesta de diseño mediante una prueba de legibilidad con el público lector

2. MÉTODOS

La metodología empleada fue una de las modalidades de investigación descriptiva: el estudio de casos.

El estudio tuvo como caso una revista científica que tiene como función recoger y publicar el resultado de la producción intelectual de una institución universitaria de la ciudad. De acuerdo con su función, los contenidos están orientados a diversos campos del saber y se dirige a todo el público interesado en el conocimiento científico producido en el mundo académico. Dicha publicación se encuentra indexada en cuatro sistemas de clasificación de calidad: Publíndex, Latíndex, Red ALyC y DOAJ.

El trabajo se centró en la variable *legibilidad material*⁹ del texto. Definida como: “conjunto de características de los textos, que favorecen o dificultan una comunicación más o menos eficaz entre ellos y los lectores, de acuerdo a la competencia de éstos y a las condiciones en que realizan la lectura.” (Alliende, 1994: 25). Según

⁹ La legibilidad formal es una de las cinco dimensiones en que Alliende (1994) propone clasificar la legibilidad. Las otras dimensiones son: la legibilidad lingüística, la cual se refiere a las construcciones gramaticales y los nexos entre éstas; la legibilidad psicológica, que trata sobre el interés que despierta un texto en el lector; la legibilidad conceptual habla de los contenidos temáticos de un texto y su disposición para ser comprendidos por el lector y en quinto lugar, la legibilidad estructural del texto, la cual se refiere a las estructuras de organización del texto: enumeración, descripción y causa-efecto, entre otras.

Richaudeau (*citado por* Alliende, 1994: 25-35) la legibilidad material del texto puede revisarse teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

1. Soporte material o sustrato

Es la superficie que mediante un determinado proceso sirve para fijar o imprimir el texto.

- **Opacidad:** nivel de transparencia. A mayor opacidad, menor posibilidad de que se transparente el texto escrito en la página posterior de la hoja y mayor legibilidad de los textos por ambas páginas de la hoja.
- **Brillo:** reflejo de la luz. A mayor brillo, mayor reflejo de la luz en la hoja y menor legibilidad del texto.
- **Porosidad:** nivel de espacio intermolecular entre las fibras del sustrato. A mayor porosidad, mayor absorción de tinta y mayor oportunidad de dispersión de la misma. El extremo de esta característica se conoce coloquialmente como *letra peluda*. A menor porosidad, mayor ahorro de tinta. En el extremo de esta opción se puede “desprender” la letra de la hoja y es necesario aplicar acabados para fijarla con mayor permanencia.
- **Blancura:** calidad de blanco. A mayor blancura, mayor contraste con el texto impreso. Los contrastes extremos: papel de alta blancura con texto impreso al 100% de negro pueden generar fatiga en la visión.

2. Tipografía

La letra es el signo gráfico, grafema o carácter que representa los sonidos lingüísticos. Es la unidad más pequeña en la conformación de una palabra. “..su disposición es un factor clave para determinar la legibilidad del texto [...] puesto que, no individualizamos las letras al leer, sino que reconocemos las siluetas de las palabras

obteniendo la información principal de la parte superior de la escritura.” (Steinert, 2008:60 y 67).

- **Fuente tipográfica:** estilo o apariencia de un grupo completo de caracteres, números y signos, regidos por unas características comunes¹⁰. una fuente debe ser adecuada para el contenido propósito y función del texto. “La legibilidad de una fuente depende en gran medida de la forma¹¹ en que esté diseñada, tanto formal como estéticamente...” (61) “si la fuente de texto [...] tiene una entidad o esencia demasiado fuerte puede interferir en la fluidez de la lectura” (62).

— *Tamaño:* Se establece midiendo la altura de las letras de caja alta o mayúsculas. Tiene diferentes unidades de medida: el punto tipográfico, el punto Didot, el cícero, la pulgada y el milímetro. El punto tipográfico que es la unidad más pequeña y equivale a 1/72 de pulgada o a 0,352 mm. Es necesario tener en cuenta tres factores esenciales para la determinación del tamaño óptimo de una fuente: la finalidad, el soporte y el estilo de la fuente (*cfr.* 57). Los tipógrafos dividen los tamaños de las fuentes en tres grupos: a) los tamaños de referencia que son usados para notas al margen y miden de 5 a 8 puntos. b) los tamaños de texto que se emplean en el texto corrido y miden de 9 a 12 puntos y c) los tamaños de visualización que incluyen tipos de 14 puntos en adelante y se usan para titular, rotular o señalar. (*cfr.*59).

- **Línea de texto:** se refiere al texto que ocupa el ancho de columna.

— *Longitud de la línea:* está determinada por el número de letras o palabras que hay en la línea de texto que equivale al ancho de columna. La longitud ideal para la composición de texto en la gramática española

¹⁰ La familia tipográfica se refiere al conjunto de signos basados en la misma fuente con algunas variaciones.

¹¹ Técnicamente conocida como *Bouma*.

está entre 60 y 80 caracteres por línea y nunca debería ser menor a 40 (cfr.76). “El ojo se cansa con líneas extremadamente largas y se estresa si son demasiado cortas” (ídem).

— *Interlineado*: es el espacio entre cada una de las líneas del texto y se mide de línea a línea. La relación entre la altura del tipo y el interlineado se conoce como *composición*. Se denomina *composición equilibrada* cuando el ancho de interlínea equivale del 1,2 al 1,5 de la altura del texto. Por ejemplo, para una composición equilibrada a una fuente de 10 puntos le correspondería una interlínea desde 1,2 puntos hasta 1,5 puntos, dependiendo del estilo de cada fuente. Cuando esta distancia es mayor se denomina *composición abierta*. El término de *composición sólida* se emplea cuando la distancia entre líneas es idéntica a la altura de la fuente (cfr. 75). El interlineado para títulos suele ser menor al de la composición equilibrada y el interlineado para textos en mayúscula sostenida suele ser mayor a ésta.

• **Párrafo**: Cada una de las divisiones de un texto señalada por letra mayúscula al principio y punto y aparte al final.

— *Dimensión*: número de líneas de texto que contiene el párrafo. La relación del tamaño de los párrafos en el texto tiene implicaciones en la lectura. Textos con sucesión de párrafos irregulares o con párrafos regulares pero muy cortos (menos de 5 líneas) distraen la lectura.

— *Separación*: los párrafos se pueden separar para distinguirlos como unidades de lectura de dos maneras: mediante una línea en blanco entre los párrafos, equivalente una línea de texto o mediante un espacio en blanco denominado sangría que se deja en la primera línea de cada párrafo, excluyendo el primer párrafo. Mide de tres a siete caracteres.

Comúnmente se elige este sistema cuando es necesario economizar espacio. En una diagramación solamente se utiliza uno de los dos sistemas.

- *Indicación:* Se acostumbra indicar los párrafos iniciales de capítulo con una letra capitular, la cual consiste en una letra mayúscula que se resalta del resto del texto por su tamaño, tipo, énfasis o decoración. Su función es “señalar” un inicio estética y decorativamente. Cuando se desborda esta función puede distraer al lector.

 - *Demarcación:* delimitación de un párrafo mediante un recuadro de líneas o un área de contraste. Tiene como función resaltar o diferenciar un párrafo de otros de acuerdo a la naturaleza o la importancia de la información (inicio, conclusiones, idea central o resumen, entre otros). Su uso en debe estar contextualizado en el sistema gráfico de la composición del texto. El exceso puede producir el resultado contrario.
- **Caja de texto:** lo que se constituye en el texto de la obra en oposición a las glosas, notas al pie, comentarios al margen, folios e información complementaria. Está limitado por el alto y ancho de columna. Para evitar líneas de texto excesivamente largas la caja de texto se puede dividir en varias columnas. El espacio entre columnas se debe basar en la anchura del par de letras “mi” con el estilo de fuente empleado. (*cfr.* Bilz, 2008:43)
 - *Alineación:* es la posición horizontal del texto dentro de un espacio restringido. El ajuste contribuye a determinar la impresión visual global de un texto. Existen cuatro tipos de ajuste: alineado a la izquierda, alineado a la derecha, centrado y justificado. En el texto justificado todas las líneas tiene la misma anchura, esto implica que existirán espacios blancos irregulares entre palabras que generan trayectos blancos en el texto

denominados ríos y callejones que alteran el ritmo de la lectura y por lo tanto la legibilidad (*cfr.* 76). Para reducir este riesgo es necesario realizar una *justificación controlada* que regula los espacios mediante la partición de palabras y en algunos casos, mediante la reducción del espaciado entre caracteres.

- *Set*: cuando se “comprime” el texto, como se indica en el caso anterior, es necesario vigilar que la compresión sea apropiada para el tipo de fuente pues esto suele generar el efecto óptico de áreas de texto o párrafos “oscuros” afectando la uniformidad de tono del cuerpo del texto.

 - *Contraste*: permite destacar y distinguir secciones o grupos de textos o unidades de información. El contraste se logra mediante el empleo del color; cuando la composición es monocromática mediante diferentes saturaciones de negro. También se logra por medio de diferentes tipos y tamaños de fuente. El mal empleo de las estrategias puede llegar a distraer y “sacar” al lector de la lectura en lugar de informarle sobre las diferentes categorías de información que ofrece el texto.
- **Composición de la página**: es el arte de lograr la mejor disposición de las unidades individuales de información y su todo en un sistema, en coherencia con el propósito comunicativo del mismo. (*cfr.* Bilz, 2008:31-32):

El presente estudio se llevó a cabo en tres etapas: En la primera, se hizo la descripción de los aspectos del texto, anteriormente mencionados, sobre un artículo modelo de la revista. A partir de esta información, se efectuó un diagnóstico de la legibilidad material de la misma. Teniendo en cuenta que “Cada uno de estos aspectos puede favorecer o perjudicar la legibilidad, pero ninguno puede determinarse de manera absoluta” (Alliende, 1994:36). En la segunda etapa se realizó una propuesta de diseño editorial para el artículo, con base en el diagnóstico de

la primera etapa y en la tercera, se aplicaron dos pruebas de legibilidad a ambos artículos: el original y el modificado.

La primera, fue una prueba de percepción sensorial la cual consistió en la observación de los dos diseños editoriales y la selección del diseño que se percibiera más confortable para la lectura. Esta es una prueba inicial de diagnóstico que permite identificar la tendencia general del lector. En este tipo de sondeo el lector está orientado por sus percepciones sensoriales e intuitivas las cuales son movilizadas: por el nivel de pregnancia del texto -los objetos se perciben siempre de la forma más sencilla posible-, la coherencia de las simetrías y asimetrías en las unidades de información del texto y, por la fluidez del recorrido de la mirada orientado por los blancos de la hoja.

La segunda, fue una prueba de legibilidad que se desarrolló en tres momentos: en el primero, se realizó en la lectura de un texto inicial para determinar la velocidad de lectura de cada sujeto; en el segundo, se le entregó al sujeto un fragmento del artículo en el diseño original y se cronometró el tiempo de lectura, en un tercer momento se le entregó un fragmento diferente del mismo artículo presentado en la propuesta de diseño y se cronometró el tiempo de lectura.

Los tres momentos de la prueba de legibilidad se realizaron con fragmentos del mismo artículo. Puesto que si se hacía cada prueba con un artículo diferente se corría el riesgo de que factores como la diferencia de complejidad de los textos o los distintos niveles de familiaridad del lector con cada tema, afectaran los resultados de la prueba. Se prefirió entonces espaciar las pruebas con una semana para neutralizar la acción de la memoria a corto plazo; que es la que opera en este tipo de acciones en donde no se hace explícita ninguna intención de fijación del contenido.

Teniendo en cuenta que la legibilidad es un conjunto de características de los textos que favorecen o dificultan una comunicación con el lector de acuerdo a su competencia y a las condiciones de lectura (*cfr.* Alliende, 1994:25) Se conformó un grupo evaluador que estuviera integrado por sujetos con las siguientes condiciones: desempeñarse como docente investigador de una institución universitaria de la ciudad. Tener experiencia en la lectura de artículos científicos publicados en revista impresa. También se tuvo en cuenta, que las pruebas de lectura se realizaran siempre a la misma hora y en el mismo lugar, preferiblemente el lugar donde cada docente realiza sus lecturas. El grupo evaluador estuvo conformado por un total de 12 docentes.

En el siguiente capítulo se presentan los resultados de las pruebas realizadas.

3. RESULTADOS

A continuación se presentan los resultados del estudio. En primer lugar, los concernientes a la etapa de carácter descriptivo. Están conformados por un grupo de imágenes que muestran la estructura general del artículo analizado (Imágenes: 1-6). Después, aparece el grupo de tablas que describen las características de cada uno de los elementos gráficos y textuales, que hace parte del artículo (Tablas: 1-5).

En segundo lugar, aparecen los resultados de la etapa propositiva: primero, se presenta la imagen original del diseño de la revista y a continuación, la propuesta con las modificaciones realizadas a partir del diagnóstico. De esta manera, es posible identificar claramente los cambios realizados en el diseño (Imágenes: 7-10).

En tercer lugar, se exponen los resultados de las pruebas de legibilidad realizadas con ambas propuestas de diseño: el diseño original (diseño1) y el diseño modificado (diseño 2). Están conformados por las tablas de resultados (Tablas: 6-8) y por gráficas estadísticas que permiten visualizar los resultados (Imágenes: 11 y 12).

3.1. ETAPA DESCRIPTIVA

3.1.2. Estructura general del artículo analizado

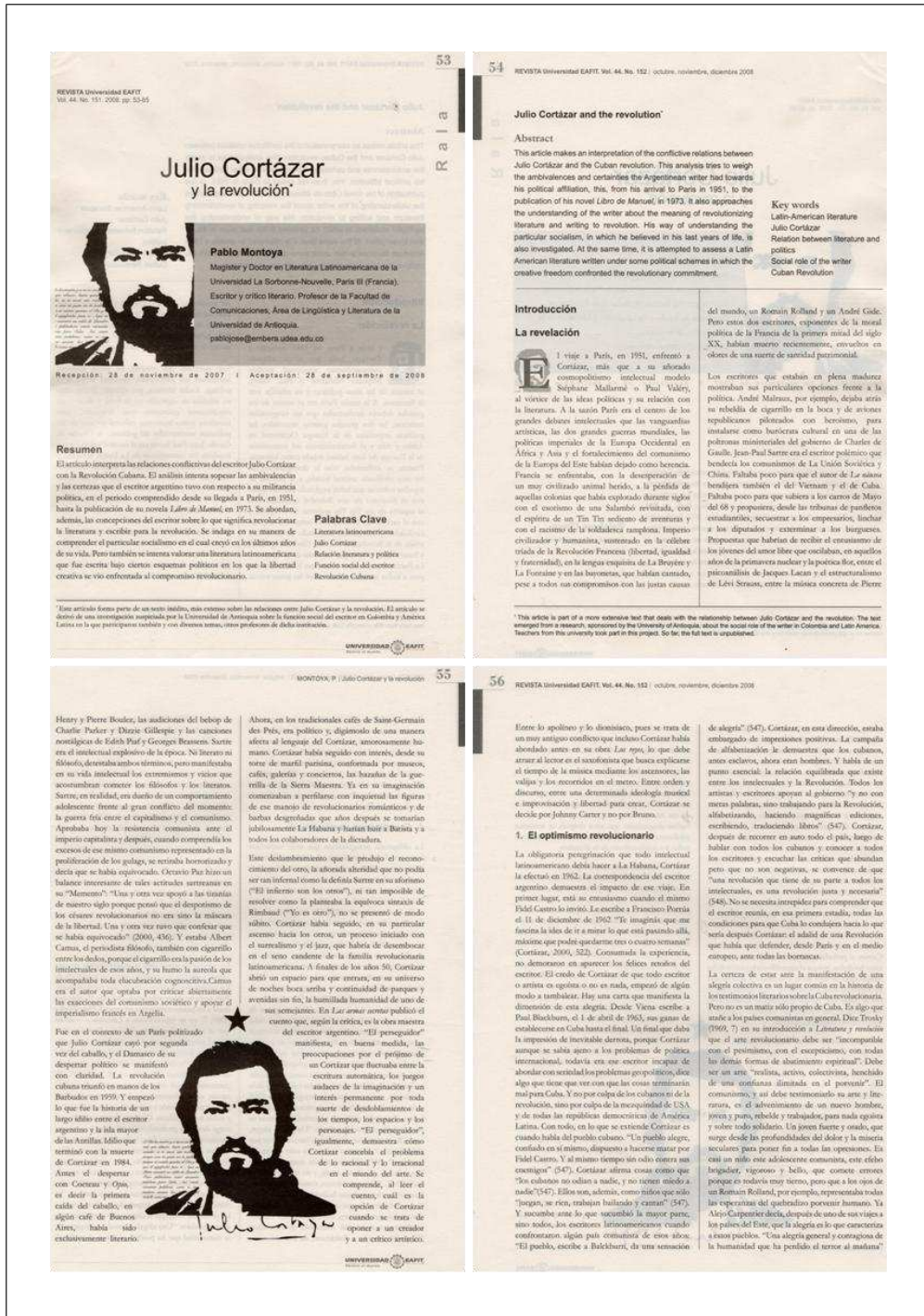


Imagen 1. Portada del artículo; Imagen 2. Inicio del texto de contenido; Imagen 3. Posición de la segunda imagen con relación al texto; Imagen 4. Distribución general del texto a lo largo del artículo.



Imagen 5. Diagramación de las conclusiones; Imagen 6. Diagramación de la bibliografía.

A partir de esta revisión preliminar es posible identificar algunos aspectos de la composición del texto a nivel general, que llaman la atención a primera vista. En la página principal, la atención del lector es captada por la imagen del artículo y por el recuadro en donde aparece el nombre del autor y una reseña general de éste. En segundo lugar, la mirada busca el título, saber a qué se refiere del artículo. En tercer lugar, se reconocen dos cuerpos de texto: uno conformado por el resumen del artículo y otro correspondiente a las palabras claves. Este segundo texto se percibe como si fuera una nota al margen, aunque se encuentra ubicado dentro de la caja de texto. Finalmente, se encuentra un pie de página donde está desarrollada la información de pie de título en un puntaje de letra menor al de la caja de texto y con un largo de línea de aproximadamente 130 caracteres. Es importante anotar que a lo largo del texto se emplean dos tipografías la *Times New Roman* y *La Arial*.

En la página siguiente se puede ver que continúa el *abstract* y las *key words* con la información general sobre la obra. Son tratados compositivamente de la misma manera que el resumen y las palabras clave, sin embargo, realizan una diferenciación entre ellos, a pesar de que tienen el mismo tipo de información, trocando las tipologías de fuente empleadas. Si en el resumen y palabras clave los títulos son en Arial y el texto en Times, en el abstract y las key words es al contrario, los títulos en times y el texto en arial. En esta segunda página se encuentra tanto información general sobre la obra como el contenido de la misma y para diferenciarla se empleó: la diferenciación tipográfica, si el texto del abstract es en arial el del contenido es en times y los títulos al contrario; la distribución del texto, si la parte de resumen es en una columna principal y una más pequeña para las palabras clave, el texto general está distribuido en dos columnas del mismo tamaño; por último se realiza una división entre ambos tipos de contenido mediante un filete horizontal.

La tercera página, representa la distribución general del contenido a lo largo del artículo con la excepción de tener una imagen insertada. En ella se puede observar a primera vista que el texto está distribuido en dos columnas de igual tamaño, que está conformado por párrafos largos separados por el equivalente a una línea de texto o renglón. Que el corondel o división que separa las columnas es más amplio que la separación convencional (5mm.) y que está reforzado con una línea negra o filete. La imagen que acompaña el texto viene sobrepuesta y el texto la rodea irregularmente. Así es que en el texto que linda con la imagen se encuentra líneas de tamaños desiguales.

La cuarta página conserva los mismos estándares que la anterior excluyendo la imagen. El número de caracteres promedio por línea es de 48, medida inferior a la convencional, entre 60 y 80 caracteres, sugerida para textos en español por Steinert (2008:76).

En la página de conclusiones diferencia el contenido de la sección del de las demás partes del artículo. Se elimina la distribución en dos columnas y dejándola solo en una, lo cual tiene como resultado líneas de texto de aproximadamente 106 caracteres. Esta información se distingue además, porque está enmarcada en un recuadro sobre cuyo lado superior izquierdo descansa superpuesto el título de conclusiones.

Finalmente, se observa la página de la bibliografía. En ella se retorna a la distribución en dos columnas pero en lugar de resaltar la división con un filete como se realizó con el interior del texto, esta demarcación se hace con fondos en el color de la tinta aplicada aproximadamente con un 60% de saturación. La línea de texto tiene una longitud aproximada de 45 caracteres y está justificada. La línea de texto se observa mucho más distribuida que en el resto del artículo.

De esta observación preliminar es posible concluir que en un primer vistazo general se identifican los elementos esenciales del texto y se perciben las relaciones en la composición de estos elementos. Como lo anota Haslam (2007:9): “Cuando se hojean las publicaciones se lee con antelación, se observan rápidamente las páginas y se realizan juicios intuitivos sobre el contenido, la calidad y el atractivo general del volumen. La primera impresión puede provenir del espacio, el color o la distribución. Estos elementos comunican [...] una serie de valores sobre la página, y en consecuencia sobre el texto (y también por asociación acerca del autor) si la composición está desordenada, la impresión es mala, y el espaciado insuficiente, el texto se devaluará, por muy elocuente que parezca. Si la primera impresión de una página transmite confianza, orden y una construcción cuidada o incluso un desorden deliberado, la pre-lectura de este código semiótico puede aumentar el valor del texto.” Este autor también indica que son más perceptibles las relaciones disfuncionales que las funcionales ya que el buen diseño es “invisible”.

Este primer diagnóstico es un punto de partida importante, ya que permite identificar características sobresalientes que se deben tener en cuenta durante para realizar el segundo proceso de la etapa descriptiva.

3.1.3. Características de los elementos que componen el artículo

Tabla 1. Descripción del formato.

Elemento 1	Formato	
Características	alto	ancho
Descripción	28,0 cm.	20,6 cm.
Observaciones	medidas correspondientes al formato denominado: tamaño carta	

El formato tamaño carta es un tamaño convencional empleado para las revistas de difusión. Esta dimensión por sí sola no alcanza a determinar el nivel de legibilidad de un texto, aunque sí es un elemento constitutivo. Es la relación entre este formato y los demás elementos de la composición los que determinan que la legibilidad material de un texto aumente o disminuya.

Tabla 2. Descripción del sustrato.

Elemento 2	Sustrato			
Características	opacidad	brillo	porosidad	blancura
Descripción	media	nulo	baja	media

Elemento 2	Sustrato			
Observaciones	se trasluce parcialmente el texto de la página posterior de la hoja	papel de color mate	tiene un recubrimiento sellante.	

El sustrato empleado corresponde a una referencia denominada propal- libro. Este soporte es comúnmente empleado como su nombre lo indica para libros, ya que son publicaciones extensas que pueden resultar fatigosas para el lector. Este papel tiene bondades como su nivel medio de blancura que no genera un contraste demasiado alto con la tinta del texto y contribuye realizar a un proceso de lectura más descansado. Otro beneficio que tiene es su acabado sellante para tapar los poros del sustrato, el cual permite un alto nivel de fijación de la tinta, esto implica que las letras no se vean “regadas” y que se puedan utilizar fuentes de trazos finos y tamaño pequeño. Las anteriores características pensadas para el libro, pueden tener un buen resultado en publicaciones periódicas de carácter científico ya que su objetivo es publicar artículos con un nivel de complejidad y de una longitud extensa, aproximadamente de 25 a 30 páginas.

Tabla 3. Descripción de la caja de texto.

Elemento 3:		Caja de texto												
Subdivisiones		Titulares y destacados								Texto corrido				
Unidades		Título	Autor	Subtítulos	Capitular	Resumen	Palabras clave	Abstract	Key words	contenido del artículo	Cita corta	Cita extensa	Conclusiones	Bibliografía
Características	Fuente	Arial	Arial	Arial	Tim.	Tim.	Tim.	Arial	Arial	Tim.	Tim.	Tim.	Tim.	Tim.
	Tamaño en puntos (p.)	35p.	13p.	13p.	53p.	10p.	9p.	10p.	10p.	10p.	10p.	9p.	10p.	10p.
	Caja	Alt y baj.	Alt y baj.	Alt y baj.	A	Alt y baj.	Alt y baj.	Alt y baj.	Alt y baj.	Alt y baj.	Alt y baj.	Alt y baj.	Alt y baj.	Alt y baj.
	Grosor	Nor.	Neg.	Neg.	Neg.	Nor.	Nor.	Nor.	Nor.	Nor.	Nor.	Nor.	Nor.	Nor.
	Inclinación	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	Tono Pantone	449	449	449	449	449	449	449	449	449	449	449	449	449
	Saturación	100%	80%	80%	70%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
	Interlineado en puntos	11p.	18p.	14p.	13,5	14p.	14p.	15p.	14p.	13,5	13,5	13p.	14,5	14p.
	N° de columnas	1	1	1	1	2 Irreg	2 Irreg	2 Irreg	2 Irreg	2 Reg	2 Reg	2 Reg	1	2 Reg
	Corondel	—	—	—	—	9 mm.	9 mm.	9 mm.	9 mm.	8 mm.	8 mm.	8 mm.	—	8 mm.
	Longitud de línea	14c.	13c.	7-30	1c.	72c.	30c.	72c.	30c.	48c.	48c.	48c.	103	44c.
	Alineación	Cen.	Izq.	Izq.	Izq.	Just.	Izq.	Just.	Izq.	Just.	Just.	Just.	Just.	Just.
	Set	Nor.	Nor.	Nor.		Nor.	Nor.	Nor.	Nor.	Nor. Alt.	Nor. Alt.	Nor.	Nor. Alt.	Alt.
	N° de líneas × párrafo										51			
Separación de párrafos										1 línea				
Señal gráfica									lín. cent			Rec.	Fon.	

Los recuadros sombreados con rojo señalan las medidas que están por fuera de los estándares establecidos por expertos para éstas características, que aparecen descritos en la taxonomía desarrollada en el capítulo anterior.

Las características señaladas son:

- Diferencia entre las tipologías de fuente utilizadas para las secciones de resumen y abstract.
- Diferencia en el tamaño de las fuentes empleado las palabras clave y para las *key words*.
- Grosor del calibre de la fuente empleada para el título del artículo
- Diferencia entre los tamaños de la letra y los interlineados de diferentes partes del artículo (tamaño de letra en puntos/tamaño de la interlínea en puntos)
 - Resumen: 10p. /14p.
 - Abstract: 10p. /15p.
 - Palabras clave: 09p. / 14p.
 - Key Words: 10p. / 14p.
 - Contenido 10p. /13,5p.
- Corondel de columna amplio, resaltado con filete
- Longitudes de línea:
 - Contenido del artículo: 48 caracteres
 - Conclusiones: 103 caracteres
- Set alto en la sección de bibliografía.

Tabla 4. Descripción de los textos al margen


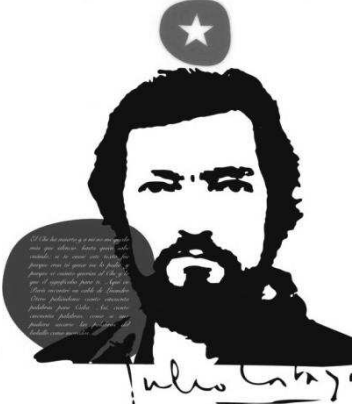
Elemento 4:		Textos al margen						
Unidades		Folio	Folio explicativo inicio de artículo	Folio explicativo iz..	Folio explicativo dr.	pie de título	Pie de autor	Pie de texto
Características	Fuente	Times	Arial	Arial	Arial	Times	Arial	Times
	Tamaño de la fuente	18p.	9p.	9p.	9p.	8p.	10p.	8p.
	Caja	Altas	Altas y bajas	Altas y bajas	Altas y bajas	Altas y bajas	Altas y bajas	Altas y bajas
	Grosor	Negrita	Negrita y Normal	Normal	Negrita y Normal	Normal	Normal	Normal
	Inclinación	—	—	—	—	—	—	—
	Tono	449	449	449	449	449	449	449
	Saturación	60%	70%- 60%	60%	60%	100%	100%	100%
	Tamaño del interlineado	—	11p.	—	—	10p.	18p.	11p.
	Alineación	Derecha	Izquier.	Izquier.	Derecha	Justifi.	Izquier.	Justifi.
	Señal gráfica	Filete inferior					Filete superior	Filete superior

En los textos al margen se señalan los siguientes aspectos:

- El folio explicativo de inicio de artículo que contiene el nombre de la publicación, el volumen, el número la fecha de edición y las páginas que comprende el artículo. Sólo se diferencia del folio explicativo, que se coloca en todos los artículos al lado izquierdo, en el dato de la paginación.

- El interlineado del pie de título y del pie de texto es diferente aunque tienen el mismo tamaño de fuente.

Tabla 5. Descripción de las imágenes

Elemento 5:		Imágenes	
		Imagen 1	Imagen 2
			
Características	Tamaño	6,3 × 6,2 cm.	10,3 × 8,2 cm.
	Ubicación	Debajo del título, a lado izquierdo del nombre del autor y del pie de autor	Entre columnas rodeado de texto
	Técnica original	Serigrafía	Serigrafía
	Color	Escala de grises	Escala de grises
	Textura	Plana	Plana
	Estilo	De época 1960	De época 1960
	Composición	Figura en elipsis	Figura completa
	Contenido	Retrato del Julio Cortázar bajo los mismos parámetros formales del retrato al Che Guevara.	Retrato del Julio Cortázar bajo los mismos parámetros formales del retrato al Che Guevara.
	Elementos	Retrato de Julio Cortázar, poema de Cortázar sobre el Che.	Estrella del Che, Retrato de Julio Cortázar, poema de Cortázar sobre el Che, firma de Cortázar

3.2. Resultados de la etapa propositiva

A continuación se presentan de manera comparativa las modificaciones realizadas a partir del diagnóstico.

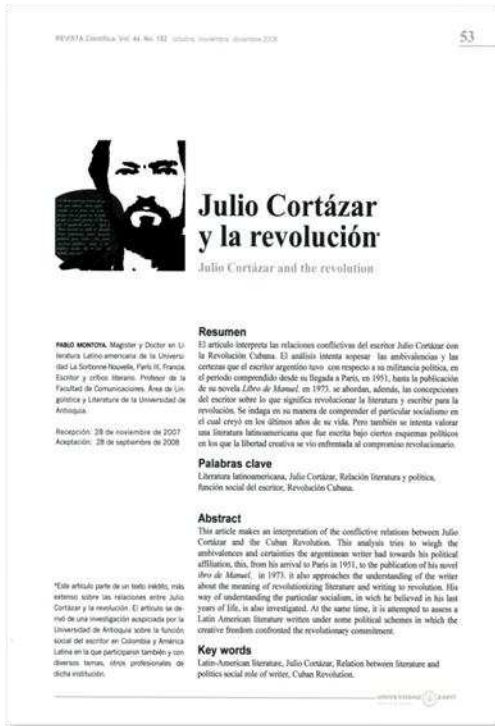


Imagen 7. Propuesta de diseño para la portada del artículo.

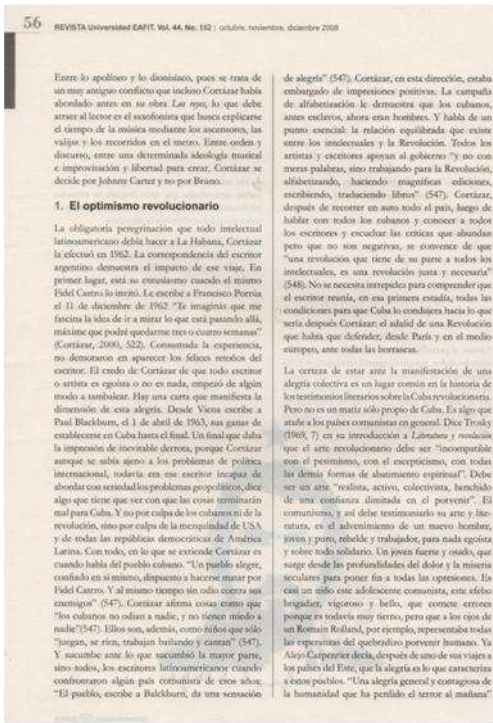


Imagen 8. Propuesta de diseño para el contenido general.

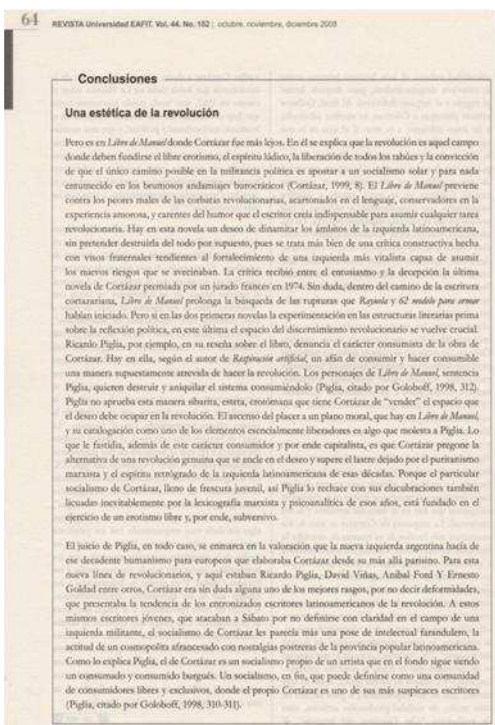


Imagen 9. Propuesta de diseño para la sección de conclusiones

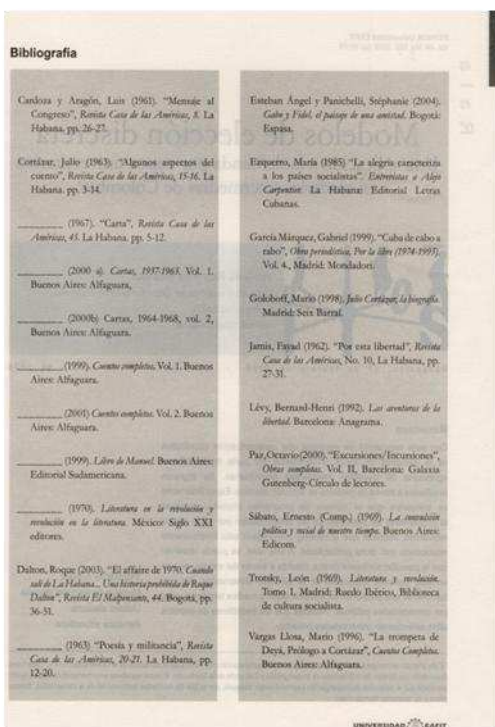


Imagen 10. Propuesta de diseño para la sección de bibliografía.

3.3. Resultados de las pruebas de legibilidad

Tabla 6. Resultados de la prueba de percepción

Tipo de diseño	Diseño editorial original	Diseño editorial modificado
Numero de sujetos	2	10

Imagen 11. Porcentajes de la prueba de percepción



Tabla 7. Resultados de la prueba de legibilidad

SUJETOS	Palabras × minu- to DISEÑO 1	Palabras × minu- to DISEÑO 2	DIFERENCIA
SUJETO 1	236	240	4
SUJETO 2	230	234	4
SUJETO 3	210	215	5
SUJETO 4	291	295	4
SUJETO 5	289	294	5
SUJETO 6	290	294	4
SUJETO 7	215	219	4
SUJETO 8	232	236	4
SUJETO 9	224	228	4
SUJETO 10	212	217	5
SUJETO 11	283	288	5
SUJETO 12	288	292	4
TOTAL	3000	3052	52

Imagen 12. Diferencias en el nivel de legibilidad

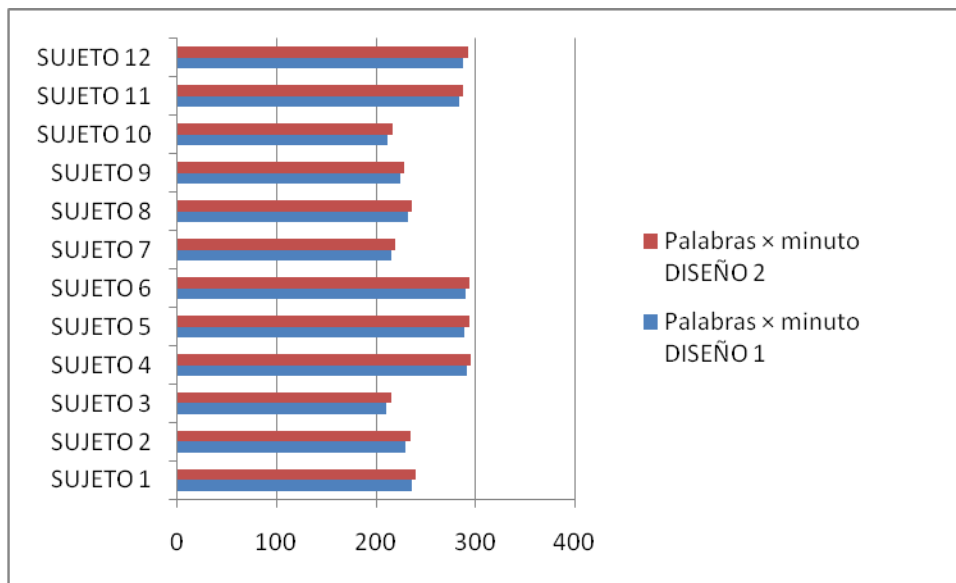


Tabla 8. Diferencia promedio en palabras × minuto.

	DISEÑO 1	DISEÑO 2	DIFERENCIA
TIEMPO TOTAL DE LECTURA palabras × minuto	3000	3052	52
PROMEDIO palabras × minuto	250	254.3	4,33

Los resultados indican que hay una diferencia promedio en el nivel de velocidad de lectura de 4,33 palabras por minuto a favor del diseño 2. Lo anterior significa que las modificaciones realizadas tuvieron un impacto positivo en el nivel de legibilidad material del texto. Es posible concluir que los cambio que se realicen en las publicaciones para favorecer la legibilidad del texto pueden implicar una mejora en las condiciones de lectura y en el ahorro del tiempo de la misma.

4. DISCUSIÓN

- 4.1 A partir de los anteriores resultados es posible deducir que valorar la legibilidad material de una revista científica no es una tarea simple y que el nivel de complejidad de esta tarea reside en: los componentes formales de la publicación: títulos, folios, texto corrido, entre otros, que entren en juego y, en las relaciones compositivas que el diseñador proponga entre ellos: manejo de blancos, asimetrías o contrastes entre otros.
- 4.2 Esto significa, que para cada publicación, es preciso realizar un inventario previo de sus componentes editoriales e identificar los elementos compositivos que el diseñador empleó.
- 4.3 Así mismo, es necesario, en segundo lugar, elaborar una descripción de las características formales de los componentes. Esta descripción permite reconocer, inicialmente¹², si cumplen o no con los estándares establecidos por expertos.
- 4.4 Con relación a los elementos compositivos, una vez identificados, se debe revisar su aplicación y de qué manera ésta contribuye a hacer accesible el texto al usuario o a lo contrario.

¹² Se plantea que "inicialmente" porque esta validez del estándar es necesario confirmarla con una prueba de campo realizada con el público lector o potencial lector de la revista.

- 4.5 Este tipo de diagnóstico inicial es un valioso punto de partida que permite tanto al diseñador como al editor identificar el nivel en que la publicación es accesible para el público lector.
- 4.6 Realizar un diagnóstico a partir de estos lineamientos posibilita construir un instrumento de evaluación que sirve de apoyo para sustentar las modificaciones de una publicación. Esta herramienta sirve de respaldo para justificar o debatir una decisión, pasando de suponer los argumentos como opiniones personales a considerarlos como resultado de una observación.
- 4.7 Este tipo de análisis no sólo da soporte o autoriza al diseñador o al editor para proponer un cambio o consolidar una decisión, sino que también se convierte en una herramienta de aprendizaje.
- 4.8 Aplicar este tipo de instrumento, ofrece también, un panorama general de la publicación en el que se visualizan aspectos de concordancia no siempre visibles en las acostumbradas “maquetas¹³” preliminares que se realizan de la publicación.
- 4.9 La evaluación de las modificaciones realizadas al texto mediante pruebas de legibilidad con los lectores, es otro de los aspectos que es importante resaltar en este estudio. Aunque Los estándares de legibilidad propuestos por expertos, son producto de estudios formales. Evaluar el acierto de los cambios realizados en el texto, a la luz de los estándares, es un recurso que sirve tanto para confirmar los cambios como para hacer “afinaciones” en estos. Lo anterior, significa que los estándares son márgenes de acción unas veces

¹³ Disposición de los elementos gráficos dentro de una página y de todas las páginas que componen una publicación. Suele hacerse en una sola hoja en borrador con el objetivo de tener una visión general de la diagramación de una publicación.

estrechos y otras, más amplios que se pueden llegar a comportar de un modo diferente o presentar tendencias de acuerdo con la naturaleza del contexto en donde se realiza la observación. Esta afirmación es muy importante porque permite “localizar” la publicación, hacerla legible para ese segmento de lectores al que está dirigida.

4.10 Es importante comentar las diferencias entre las pruebas de legibilidad de ambos modelos de diseño del artículo. Esta diferencia a favor del texto modificado, es corta en términos de minutos por lectura: la lectura del artículo modificado se realiza en un minuto promedio menos que la lectura sin modificar, sin embargo, observando esta diferencia no en el artículo particular sino en la revista completa, que tiene un promedio de diez artículos, esto podría significar una reducción de aproximadamente diez minutos en el tiempo de lectura, sin que para ello haya implicaciones de sobreesfuerzo por parte del lector. Este aspecto es importante, si tenemos en cuenta el lector promedio de las revistas científicas es un docente o estudiante de posgrado interesado en temas específicos y “generalmente” con poca disponibilidad de tiempo.

4.11 Finalmente, este estudio de caso, aunque plantea los lineamientos generales que es necesario tener en cuenta en una valoración de legibilidad material y realiza su aplicación a una publicación del medio, es solamente un paso inicial en la reflexión sobre el papel del diseño en la legibilidad de publicaciones. Conocer sus implicaciones permitirá que tanto editores como diseñadores propendan por un diseño más funcional en términos de las competencias del lector y de los propósitos de la publicación.

BIBLIOGRAFÍA

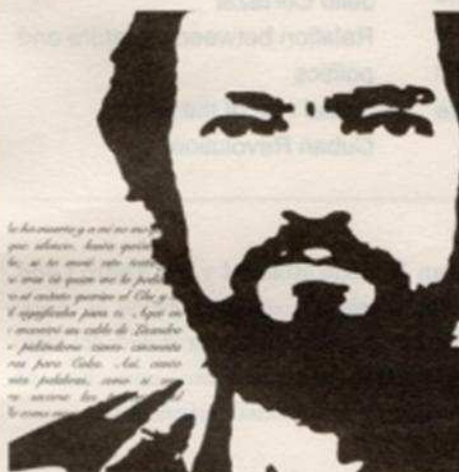
- Aguilar, L. (2008). Las editoriales universitarias. En: Unilibros de Colombia. Bogotá.No.15, p.3
- Alliende, F. (1994). *La legibilidad de textos*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Bilz, Silja. (2008). Diseño. En: Klanten, R., Mischler, M. y Bilz, S. Eds. El pequeño sabelotodo: sentido común para diseñadores. Barcelona: Index Book.
- Buen Unna, Jorge de. (2000). Manual de diseño editorial. México: Santillana.
- Cerlalc. (1992). Glosario del libro y la edición. Bogotá: el autor.
- Haslam, A. (2007). Creación, diseño y producción de libros. Barcelona: Blume. 256p.
- Klanten, R., Mischler, M. y Bilz, S. (2008). El pequeño sabelotodo: sentido común para diseñadores. Barcelona: Index Book.
- LANIC. (2009). Revistas académicas en América Latina. En: <http://lanic.utexas.edu/la/region/journals/indexesp.html> [Consulta: 3 de Mayo de 2009]

Steinert, Bruno. (2008). Tipografía. En: Klanten, R., Mischler, M. y Bilz, S. Eds.
El pequeño sabelotodo: sentido común para diseñadores. Barcelona: Index
Book.

Zapaterra, Yolanda. (2008). Diseño editorial: periódicos y revistas. Barcelona:
Gustavo Gili.

ANEXO A. DISEÑO ORIGINAL DEL ARTÍCULO

Julio Cortázar y la revolución*



Pablo Montoya

Magíster y Doctor en Literatura Latinoamericana de la Universidad La Sorbonne-Nouvelle, Paris III (Francia).
Escritor y crítico literario. Profesor de la Facultad de Comunicaciones, Área de Lingüística y Literatura de la Universidad de Antioquia.
pablojose@embera.udea.edu.co

Recepción: 28 de noviembre de 2007 | Aceptación: 28 de septiembre de 2008

Resumen

El artículo interpreta las relaciones conflictivas del escritor Julio Cortázar con la Revolución Cubana. El análisis intenta sopesar las ambivalencias y las certezas que el escritor argentino tuvo con respecto a su militancia política, en el periodo comprendido desde su llegada a París, en 1951, hasta la publicación de su novela *Libro de Manuel*, en 1973. Se abordan, además, las concepciones del escritor sobre lo que significa revolucionar la literatura y escribir para la revolución. Se indaga en su manera de comprender el particular socialismo en el cual creyó en los últimos años de su vida. Pero también se intenta valorar una literatura latinoamericana que fue escrita bajo ciertos esquemas políticos en los que la libertad creativa se vio enfrentada al compromiso revolucionario.

Palabras Clave

Literatura latinoamericana
Julio Cortázar
Relación literatura y política
Función social del escritor
Revolución Cubana

* Este artículo forma parte de un texto inédito, más extenso sobre las relaciones entre Julio Cortázar y la revolución. El artículo se derivó de una investigación auspiciada por la Universidad de Antioquia sobre la función social del escritor en Colombia y América Latina en la que participaron también y con diversos temas, otros profesores de dicha institución.

Entre lo apolíneo y lo dionisiaco, pues se trata de un muy antiguo conflicto que incluso Cortázar había abordado antes en su obra *Los reyes*, lo que debe atraer al lector es el saxofonista que busca explicarse el tiempo de la música mediante los ascensores, las valijas y los recorridos en el metro. Entre orden y discurso, entre una determinada ideología musical e improvisación y libertad para crear, Cortázar se decide por Johnny Carter y no por Bruno.

1. El optimismo revolucionario

La obligatoria peregrinación que todo intelectual latinoamericano debía hacer a La Habana, Cortázar la efectuó en 1962. La correspondencia del escritor argentino demuestra el impacto de ese viaje. En primer lugar, está su entusiasmo cuando el mismo Fidel Castro lo invitó. Le escribe a Francisco Porrúa el 11 de diciembre de 1962 "Te imaginás que me fascina la idea de ir a mirar lo que está pasando allá, máxime que podré quedarme tres o cuatro semanas" (Cortázar, 2000, 522). Consumada la experiencia, no demoraron en aparecer los felices retoños del escritor. El credo de Cortázar de que todo escritor o artista es egoísta o no es nada, empezó de algún modo a tambalear. Hay una carta que manifiesta la dimensión de esta alegría. Desde Viena escribe a Paul Blackburn, el 1 de abril de 1963, sus ganas de establecerse en Cuba hasta el final. Un final que daba la impresión de inevitable derrota, porque Cortázar aunque se sabía ajeno a los problemas de política internacional, todavía era ese escritor incapaz de abordar con seriedad los problemas geopolíticos, dice algo que tiene que ver con que las cosas terminarán mal para Cuba. Y no por culpa de los cubanos ni de la revolución, sino por culpa de la mezquindad de USA y de todas las repúblicas democráticas de América Latina. Con todo, en lo que se extiende Cortázar es cuando habla del pueblo cubano. "Un pueblo alegre, confiado en sí mismo, dispuesto a hacerse matar por Fidel Castro. Y al mismo tiempo sin odio contra sus enemigos" (547). Cortázar afirma cosas como que "los cubanos no odian a nadie, y no tienen miedo a nadie" (547). Ellos son, además, como niños que sólo "juegan, se ríen, trabajan bailando y cantan" (547). Y sucumbe ante lo que sucumbió la mayor parte, sino todos, los escritores latinoamericanos cuando confrontaron algún país comunista de esos años: "El pueblo, escribe a Blackburn, da una sensación

de alegría" (547). Cortázar, en esta dirección, estaba embargado de impresiones positivas. La campaña de alfabetización le demuestra que los cubanos, antes esclavos, ahora eran hombres. Y habla de un punto esencial: la relación equilibrada que existe entre los intelectuales y la Revolución. Todos los artistas y escritores apoyan al gobierno "y no con meras palabras, sino trabajando para la Revolución, alfabetizando, haciendo magníficas ediciones, escribiendo, traduciendo libros" (547). Cortázar, después de recorrer en auto todo el país, luego de hablar con todos los cubanos y conocer a todos los escritores y escuchar las críticas que abundan pero que no son negativas, se convence de que "una revolución que tiene de su parte a todos los intelectuales, es una revolución justa y necesaria" (548). No se necesita intrepidez para comprender que el escritor reunía, en esa primera estadía, todas las condiciones para que Cuba lo condujera hacia lo que sería después Cortázar: el adalid de una Revolución que había que defender, desde París y en el medio europeo, ante todas las borrascas.

La certeza de estar ante la manifestación de una alegría colectiva es un lugar común en la historia de los testimonios literarios sobre la Cuba revolucionaria. Pero no es un matiz sólo propio de Cuba. Es algo que atañe a los países comunistas en general. Dice Trosky (1969, 7) en su introducción a *Literatura y revolución* que el arte revolucionario debe ser "incompatible con el pesimismo, con el escepticismo, con todas las demás formas de abatimiento espiritual". Debe ser un arte "realista, activo, colectivista, henchido de una confianza ilimitada en el porvenir". El comunismo, y así debe testimoniarlo su arte y literatura, es el advenimiento de un nuevo hombre, joven y puro, rebelde y trabajador, para nada egoísta y sobre todo solidario. Un joven fuerte y osado, que surge desde las profundidades del dolor y la miseria seculares para poner fin a todas las opresiones. Es casi un niño este adolescente comunista, este efebo brigadier, vigoroso y bello, que comete errores porque es todavía muy tierno, pero que a los ojos de un Romain Rolland, por ejemplo, representaba todas las esperanzas del quebradizo porvenir humano. Ya Alejo Carpentier decía, después de uno de sus viajes a los países del Este, que la alegría es lo que caracteriza a estos pueblos. "Una alegría general y contagiosa de la humanidad que ha perdido el terror al mañana"

Conclusiones

Una estética de la revolución

Pero es en *Libro de Manuel* donde Cortázar fue más lejos. En él se explica que la revolución es aquel campo donde deben fundirse el libre erotismo, el espíritu lúdico, la liberación de todos los tabúes y la convicción de que el único camino posible en la militancia política es apostar a un socialismo solar y para nada entumecido en los brumosos andamiajes burocráticos (Cortázar, 1999, 8). El *Libro de Manuel* previene contra los peores males de las corbatas revolucionarias, acartonados en el lenguaje, conservadores en la experiencia amorosa, y carentes del humor que el escritor creía indispensable para asumir cualquier tarea revolucionaria. Hay en esta novela un deseo de dinamitar los ámbitos de la izquierda latinoamericana, sin pretender destruirla del todo por supuesto, pues se trata más bien de una crítica constructiva hecha con visos fraternales tendientes al fortalecimiento de una izquierda más vitalista capaz de asumir los nuevos riesgos que se avecinaban. La crítica recibió entre el entusiasmo y la decepción la última novela de Cortázar premiada por un jurado francés en 1974. Sin duda, dentro del camino de la escritura cortazariana, *Libro de Manuel* prolonga la búsqueda de las rupturas que *Rayuela* y *62 modelos para armar* habían iniciado. Pero si en las dos primeras novelas la experimentación en las estructuras literarias prima sobre la reflexión política, en esta última el espacio del discernimiento revolucionario se vuelve crucial. Ricardo Piglia, por ejemplo, en su reseña sobre el libro, denuncia el carácter consumista de la obra de Cortázar. Hay en ella, según el autor de *Respiración artificial*, un afán de consumir y hacer consumible una manera supuestamente atrevida de hacer la revolución. Los personajes de *Libro de Manuel*, sentencia Piglia, quieren destruir y aniquilar el sistema consumiéndolo (Piglia, citado por Goloboff, 1998, 312). Piglia no aprueba esta manera sibarita, esteta, erotómana que tiene Cortázar de "vender" el espacio que el deseo debe ocupar en la revolución. El ascenso del placer a un plano moral, que hay en *Libro de Manuel*, y su catalogación como uno de los elementos esencialmente liberadores es algo que molesta a Piglia. Lo que le fastidia, además de este carácter consumidor y por ende capitalista, es que Cortázar pregone la alternativa de una revolución genuina que se ancle en el deseo y supere el lastre dejado por el puritanismo marxista y el espíritu retrógrado de la izquierda latinoamericana de esas décadas. Porque el particular socialismo de Cortázar, lleno de frescura juvenil, así Piglia lo rechace con sus elucubraciones también licuadas inevitablemente por la lexicografía marxista y psicoanalítica de esos años, está fundado en el ejercicio de un erotismo libre y, por ende, subversivo.

El juicio de Piglia, en todo caso, se enmarca en la valoración que la nueva izquierda argentina hacía de ese decadente humanismo para europeos que elaboraba Cortázar desde su más allá parisino. Para esta nueva línea de revolucionarios, y aquí estaban Ricardo Piglia, David Viñas, Anibal Ford Y Ernesto Goldad entre otros, Cortázar era sin duda alguna uno de los mejores rasgos, por no decir deformidades, que presentaba la tendencia de los entronizados escritores latinoamericanos de la revolución. A estos mismos escritores jóvenes, que atacaban a Sábato por no definirse con claridad en el campo de una izquierda militante, el socialismo de Cortázar les parecía más una pose de intelectual farandulero, la actitud de un cosmopolita afrancesado con nostalgias postreras de la provincia popular latinoamericana. Como lo explica Piglia, el de Cortázar es un socialismo propio de un artista que en el fondo sigue siendo un consumado y consumido burgués. Un socialismo, en fin, que puede definirse como una comunidad de consumidores libres y exclusivos, donde el propio Cortázar es uno de sus más suspicaces escritores (Piglia, citado por Goloboff, 1998, 310-311).

Bibliografía

- Cardoza y Aragón, Luis (1961). "Mensaje al Congreso", *Revista Casa de las Américas*, 8. La Habana. pp. 26-27.
- Cortázar, Julio (1963). "Algunos aspectos del cuento", *Revista Casa de las Américas*, 15-16. La Habana. pp. 3-14.
- _____ (1967). "Carta", *Revista Casa de las Américas*, 45. La Habana. pp. 5-12.
- _____ (2000 a). *Cartas, 1937-1963*. Vol. 1. Buenos Aires: Alfaguara,
- _____ (2000b) *Cartas, 1964-1968*, vol. 2, Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1999). *Cuentos completos*. Vol. 1. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (2001) *Cuentos completos*. Vol. 2. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1999). *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- _____ (1970). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo XXI editores.
- Dalton, Roque (2003). "El affaire de 1970. Cuando salió de La Habana... Una historia prohibida de Roque Dalton", *Revista El Malpensante*, 44. Bogotá, pp. 36-51.
- _____ (1963) "Poesía y militancia", *Revista Casa de las Américas*, 20-21. La Habana, pp. 12-20.
- Esteban Ángel y Panichelli, Stéphanie (2004). *Gabo y Fidel, el paisaje de una amistad*. Bogotá: Espasa.
- Ezquerro, María (1985) "La alegría caracteriza a los países socialistas". *Entrevistas a Alejo Carpentier*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- García Márquez, Gabriel (1999). "Cuba de cabo a rabo", *Obra periodística, Por la libre (1974-1995)*. Vol. 4., Madrid: Mondadori.
- Goloboff, Mario (1998). *Julio Cortázar, la biografía*. Madrid: Seix Barral.
- Jamis, Fayad (1962). "Por esta libertad", *Revista Casa de las Américas*, No. 10, La Habana, pp. 27-31.
- Lévy, Bernard-Henri (1992). *Las aventuras de la libertad*. Barcelona: Anagrama.
- Paz, Octavio (2000). "Excursiones/Incursiones", *Obras completas*. Vol. II, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.
- Sábato, Ernesto (Comp.) (1969). *La convulsión política y social de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Edicom.
- Trotsky, León (1969). *Literatura y revolución*. Tomo 1. Madrid: Ruedo Ibérico, Biblioteca de cultura socialista.
- Vargas Llosa, Mario (1996). "La trompeta de Deyá, Prólogo a Cortázar", *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Alfaguara.

ANEXO B. DISEÑO MODIFICADO DEL ARTÍCULO



Julio Cortázar y la revolución

Julio Cortázar and the revolution

PABLO MONTOYA. Magister y Doctor en Literatura Latinoamericana de la Universidad La Sorbonne-Nouvelle, París III, Francia. Escritor y crítico literario. Profesor de la Facultad de Comunicaciones. Área de Lingüística y Literatura de la Universidad de Antioquia.

Recepción: 28 de noviembre de 2007

Aceptación: 28 de septiembre de 2008

*Este artículo parte de un texto inédito, más extenso sobre las relaciones entre Julio Cortázar y la revolución. El artículo se derivó de una investigación auspiciada por la Universidad de Antioquia sobre la función social del escritor en Colombia y América Latina en la que participaron también y con diversos temas, otros profesionales de dicha institución.

Resumen

El artículo interpreta las relaciones conflictivas del escritor Julio Cortázar con la Revolución Cubana. El análisis intenta sopesar las ambivalencias y las certezas que el escritor argentino tuvo con respecto a su militancia política, en el período comprendido desde su llegada a París, en 1951, hasta la publicación de su novela *Libro de Manuel*, en 1973. Se abordan, además, las concepciones del escritor sobre lo que significa revolucionar la literatura y escribir para la revolución. Se indaga en su manera de comprender el particular socialismo en el cual creyó en los últimos años de su vida. Pero también se intenta valorar una literatura latinoamericana que fue escrita bajo ciertos esquemas políticos en los que la libertad creativa se vio enfrentada al compromiso revolucionario.

Palabras clave

Literatura latinoamericana, Julio Cortázar, Relación literatura y política, función social del escritor, Revolución Cubana.

Abstract

This article makes an interpretation of the conflictive relations between Julio Cortázar and the Cuban Revolution. This analysis tries to weigh the ambivalences and certainties the Argentinean writer had towards his political affiliation, this, from his arrival to Paris in 1951, to the publication of his novel *ibro de Manuel*, in 1973. It also approaches the understanding of the writer about the meaning of revolutionizing literature and writing to revolution. His way of understanding the particular socialism, in which he believed in his last years of life, is also investigated. At the same time, it is attempted to assess a Latin American literature written under some political schemes in which the creative freedom confronted the revolutionary commitment.

Key words

Latin-American literature, Julio Cortázar, Relation between literature and politics social role of writer, Cuban Revolution.

Introducción

La revelación

El viaje a París, en 1951, enfrentó a Cortázar, más que a su añorado cosmopolitismo intelectual modelo Stéphane Mallarmé o Paul Valéry, al vórtice de las ideas políticas y su relación con la literatura. A la sazón París era el centro de grandes debates intelectuales que las vanguardias artísticas, las dos grandes guerras mundiales, las políticas imperiales de la Europa Occidental en África y Asia y el fortalecimiento del comunismo de la Europa del Este habían dejado como herencia. Francia se enfrentaba, con la desesperación de un muy civilizado animal mal herido, a la pérdida de aquellas colonias que había explotado durante siglos con el exotismo de una Sambalambó revisitada, con el espíritu de un Tin Tin sediento de aventuras y con el racismo de la soldadesca ramlona. Imperio civilizador y humanista, sustentado en la célebre tríada de la Revolución Francesa (libertad, igualdad y fraternidad), en la lengua exquisita de la Bruyère y La Fontaine y en las bayonetas, que habían cantado, pese a todos sus compromisos con las justas causas del mundo, un Romain Rolland y un André Gide. Pero éstos dos escritores exponentes de la moral política de la Francia de la primera mitad del siglo XX, había muerto recientemente, envueltos en olores de una suerte de santidad patrimonial.

Los escritores que estaban en plena madurez mostraban sus particulares opciones frente a la política. André Malraux, por ejemplo, dejaba atrás su rebeldía de cigarrillo en la boca y de aviones republicanos piloteados con heroísmo, para instalarse como burócrata cultural en una de las poltronas miserables del gobierno de Charles de Gaulle. Jean-Paul Sartre era el escritor polémico que bendecía los comunismos de la Unión Soviética y China. Faltaba poco para que el autor de *La náusea* bendijera también el de Vietnam y el de Cuba. Faltaba poco para que subiera a los carros de mayo del 68 y propusiera, desde las tribunas de panfletos estudiantiles, secuestrar a los empresarios, linchar a los diputados y exterminar a los burgueses. Propuestas que habrían de recibir el entusiasmo de los jóvenes del amor libre que oscilaban, en aquellos años de la primavera nuclear y la poética flor, entre el psicoanálisis de Jacques Lacan y el estructuralismo de Lévi Strauss, entre la música concreta de Pierre Henry y Pierre Boulez, las audiciones del bebop de Charlie Parker y Dizzie Gillespie y las canciones nostálgicas de Edith Piaf y Georges Brassens. Sartre era el intelectual explosivo de la época. Ni literato ni filósofo, detestaba ambos términos, pero manifestaba

en su vida intelectual los extremismos y vicios que acostumbraban cometer los filósofos y los literatos. Sartre, en realidad, era dueño de un comportamiento adolescente frente al gran conflicto del momento: la guerra fría entre el capitalismo y el comunismo. Aprobaba hoy la resistencia comunista ante el imperio capitalista y después, cuando comprendía los excesos de ese mismo comunismo representado en la proliferación de los gulags, se retiraba horro-rizado y decía que se había equivocado. Octavio Paz hizo un balance interesante de tales actitudes sartreanas en su "Memento": "una y otra vez apoyó las tiranías de nuestro siglo porque pensó que el despotismo de los césares revolucionarios no era sino la máscara de la libertad. Una y otra vez tuvo que confesar que se había equivocado" (2000, 436). Y estaba Albert Camus, el periodista filósofo, también con cigarrillo entre los dedos, porque el cigarrillo era la pasión de los intelectuales de esos años, y su humo la aureola que acompañaba toda elucubración cognoscitiva. Camus era el autor que optaba por criticar abiertamente las exacciones del comunismo soviético y apoyar el imperialismo francés en Argelia.

Fue en el contexto de un París politizado que Julio Cortázar cayó por segunda vez del caballo, y el Damasco de su despertar político se manifestó con claridad. La revolución cubana triunfó en manos de los Barbudos en 1959, y empezó lo que fue la historia de un largo idilio entre el escritor argentino y la isla mayor de las Antillas. Idilio que terminó con la muerte de Cortázar en 1984, antes el despertar con Cocteau y *Opio*, es decir la primera caída del caballo, en algún café de Buenos Aires, había sido exclusivamente literario. Ahora en los tradicionales cafés de Saint-Germain des Prés, era político y, digámoslo de una manera afecta al lenguaje del Cortázar, amorosamente humano. Cortázar había seguido con interés, desde su torre de marfil parisina, conformada por museos, cafés, galerías y conciertos, las hazañas de la guerrilla de la Sierra Maestra. Ya en su imaginación comenzaban a perfilarse con inquietud las figuras de ese manojito de revolucionarios románticos y de barbas desgreñadas que años después se tomarían jubilosamente La Habana y harían huir a Batista y a todos los colaboradores de la dictadura.

Este deslumbramiento le produjo el reconocimiento del otro, la añorada alteridad que no podía ser tan infernal como la definía Sartre en su aforismo ("el infierno son los otros"), ni tan imposible de resolver como la planteaba la inequívoca sintaxis de Rimbaud ("Yo es otro"), no se presentó de modo súbito Cortázar había seguido, en su particular ascenso hacia los otros,

El viaje a París, en 1951, enfrentó a Cortázar, más que a su añorado cosmopolitismo intelectual modelo Stéphane Mallarmé o Paul Valéry, al vórtice de las ideas políticas y su relación con la literatura. A la sazón París era el centro de grandes debates intelectuales que las vanguardias artísticas, las dos grandes guerras mundiales, las políticas imperiales de la Europa Occidental en África y Asia y el fortalecimiento del comunismo de la Europa del Este habían dejado como herencia. Francia se enfrentaba, con la desesperación de un muy civilizado animal mal herido, a la pérdida de aquellas colonias que había explotado durante siglos con el exotismo de una Sambalambó revisitada, con el espíritu de un Tin Tin sediento de aventuras y con el racismo de la soldadesca rimplona. Imperio civilizador y humanista, sustentado en la célebre tríada de la Revolución Francesa (libertad, igualdad y fraternidad), en la lengua exquisita de la Bruyère y La Fontaine y en las bayonetas, que habían cantado, pese a todos sus compromisos con las justas causas del mundo, un Romain Rolland y un André Gide. Pero éstos dos escritores exponentes de la moral política de la Francia de la primera mitad del siglo XX, había muerto recientemente, envueltos en olores de una suerte de santidad patrimonial. Los escritores que estaban en plena madurez mostraban sus particulares opciones frente a la política. André

Malraux, por ejemplo, dejaba atrás su rebeldía de cigarrillo en la boca y de aviones republicanos piloteados con heroísmo, para instálase como burócrata cultural en una de las poltronas misérables del gobierno de Charles de Gaulle. Jean-Paul Sartre era el escritor polémico que bendecía los comunismos de la Unión Soviética y China. Faltaba poco para que el autor de *La náusea* bendijera también el de Vietnam y el de Cuba. Faltaba poco para que subiera a los carros de mayo del 68 y propusiera, desde las tribunas de panfletos estudiantiles, se-cuestrar a los empresarios, linchar a los diputados y exterminar a los burgueses. Propuestas que habrían de recibir el entusiasmo de los jóvenes del amor libre que oscilaban, en aquellos años de la primavera nuclear y la poética flor, entre el psicoanálisis de Jacques Lacan y el estructuralismo de Lévi Strauss, entre la música concreta de Pierre Henry y Pierre Boulez, las audiciones del bebop de Charlie Parker y Dizzie Gillespie y las canciones nostálgicas de Edith Piaf y Georges Brassens. Sartre era el intelectual explosivo de la época. Ni literato ni filósofo, detestaba ambos términos, pero manifestaba en su vida intelectual los extremismos y vicios que acostumbraban cometer los filósofos y los literatos. Sartre, en realidad, era dueño de un comportamiento adolescente frente ■

Conclusiones

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua.

Sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum

Bibliografía

- Aguilar, L. (2008). Las editoriales universitarias. En: Unilibros de Colombia. Bogotá.No.15, p.3
- Alliende, F (1994). *La legibilidad de textos*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Buen Unna, Jorge de. (2000). Manual de diseño editorial. México: Santillana.
- Cerlalc. (1992). Glosario del libro y la edición. Bogotá: el autor
- Haslam, A. (2007). Creación, diseño y producción de libros. Barcelona: Blume. 256p.
- LANIC. (2009). Revistas académicas en América Latina. En: <http://lanic.utexas.edu/la/region/journals/indexesp.html> [Consulta: 3 de Mayo de 2009]
- Zapaterra, Yolanda. (2008). Diseño editorial: periódicos y revistas. Barcelona: Gustavo Gili.
- Aguilar, L. (2008). Las editoriales universitarias. En: Unilibros de Colombia. Bogotá.No.15, p.3
- Alliende, F (1994). *La legibilidad de textos*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Buen Unna, Jorge de. (2000). Manual de diseño editorial. México: Santillana.
- Cerlalc. (1992). Glosario del libro y la edición. Bogotá: el autor
- Haslam, A. (2007). Creación, diseño y producción de libros. Barcelona: Blume. 256p.
- LANIC. (2009). Revistas académicas en América Latina. En: <http://lanic.utexas.edu/la/region/journals/indexesp.html> [Consulta: 3 de Mayo de 2009]
- Zapaterra, Yolanda. (2008). Diseño editorial: periódicos y revistas. Barcelona: Gustavo Gili.
- Aguilar, L. (2008). Las editoriales universitarias. En: Unilibros de Colombia. Bogotá.No.15, p.3
- Alliende, F (1994). *La legibilidad de textos*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Buen Unna, Jorge de. (2000). Manual de diseño editorial. México: Santillana.
- Cerlalc. (1992). Glosario del libro y la edición. Bogotá: el autor
- Haslam, A. (2007). Creación, diseño y producción de libros. Barcelona: Blume. 256p.