

I

El Diseño es una disciplina integral que entiende sobre proyección, programación y producción, es decir, que abarca áreas que exceden el registro estrictamente estético.

Es muy habitual que los clientes definan al diseñador como «artista» aunque, en la tarea de diseño, haya que atender a una cantidad de situaciones que nos alejan bastante del arte. La programación de las problemáticas productivas y económicas, los condicionantes ópticos y técnicos, tienen que ver más con el concepto de proyección que con un criterio supuestamente más libre del arte.

En este contexto, el libro es un elemento complejo, porque comprende o involucra a varios actores. Lo primero que debemos tener en cuenta es que un libro tiene autor y que éste es, precisamente, quien produce el contenido que da motivo a la edición.

Ese texto es el que debemos salvaguardar por sobre cualquier otra cosa, es el que nos proporciona la sustancia sobre la cual se despliega nuestra tarea proyectual, nuestro conocimiento específico.

De esto surge que si no situamos debidamente el trabajo del autor, el libro pierde significado. Todos los demás elementos son valores que se van integrando a ese motivo principal, pero nunca podrían desplazarlo.

En segundo término, debemos considerar que detrás del autor está el editor. Este compromete una inversión, asume un riesgo empresario y espera de la edición un retorno del capital invertido y un beneficio.

Un tercer tema de fundamental importancia en nuestra postura frente al libro, concierne al receptor, el cual debe ser claramente definido y a quien va específicamente destinada esa obra. Si este receptor no fuera correctamente evaluado es muy probable que se cometan errores graves en la edición, en la economía del proyecto o, incluso, resulten consecuencias negativas para el autor.

El diseño debe, pues, ajustarse en función de este receptor previamente definido, considerando sus características culturales, sus hábitos y edad. Si se hace un libro para gente mayor, lo más probable es que padezcan de problemas ópticos, por lo que no podemos equivocarnos produciendo una edición que presente dificultades de lectura.

Si, en cambio, estamos diseñando para los jóvenes (que pueden leer en un colectivo, caminando, o condiciones de luz deficientes), el encuadre cambia, hasta por la condición óptico-física del lector.

El nivel cultural del receptor también determina el camino a recorrer. Hay aspectos formales que influyen decisivamente para que un mensaje se pueda comprender, aceptar o rechazar.

Para dejar esto en claro consideremos, por ejemplo, la identidad gráfica y periodística de un diario como «Crónica» y otro como «La Nación»; los dos, a su manera, están hechos para lectores que pertenecen a distintos sectores sociales, con intereses culturales y hábitos diferentes. Cuando abordamos el diseño de un libro estos factores son determinantes.

La edición merece que analicemos un cuarto tema, es el atinente a la producción y comercialización. La producción es la que permite ejecutar la idea, la distribución se encarga de colocar el objeto en el mercado.

Pero el diseño no es sólo el nexo entre las partes, sino también lo que otorgará identidad y belleza al libro. Una vez observados los temas funcionales, industriales y económicos, intentaremos que el objeto a diseñar tenga componentes estéticos que le permitan crecer al lector, es decir, que esa edición signifique, además un aporte cultural.

II

Cuando se nos plantea una edición hay aspectos a los que debemos atender imperiosamente, puesto que son funcionales.

Durante la lectura, por ejemplo, el ojo no repara en sílabas; abarca conjuntos, no lee la forma de las letras o de las palabras, lee la contraforma, es decir, las formas o espacios blancos que resultan delimitados por la traza negra de los caracteres.

Cuando la vista recorre una frase, puede tomar dos o más palabras por vez, las reconoce por los accidentes de la silueta, los ascendentes y descendentes de las letras, más la suma de todas las contraformas internas y los espacios que la delimitan. Así, el ojo va cabalgando sobre la línea, tomando nuevos conjuntos, realizando cada tanto retrocesos de confirmación que le permiten comprender lo que está leyendo.

La calidad de la lectura es la que configura la clave de la edición. Técnicamente, para una lectura correcta, la línea tipográfica debe tener entre 7 y 10 palabras. Si se presentan más palabras por línea, habrá que tomar ciertos recaudos, si la cantidad es menor de 7, los recursos deberán ser otros.

La cantidad de palabras por línea determina además el ancho de la caja tipográfica. Con la difusión de las nuevas tecnologías de composición los textos ya no se arman por el tradicional sistema de la tipografía fundida en metal como

la inventó Gutenberg. Las actuales formas de producción de textos, ofrecen una notable cantidad de posibilidades.

Pero las máquinas por sí mismas no componen bien o mal, hace falta una cultura para operarlas, alguien que determine los parámetros de composición.

Los editores noveles acceden a la tecnología y se lanzan a fabricar libros como si los conocimientos intrínsecos no fueran necesarios y sustituyen de esta forma, sin la reflexión previa, toda una práctica de siglos.

Suponen ingenuamente que por contar con tecnología actualizada están capacitados para producir libros.

Queda así en evidencia que la tecnología no es ponderable en sí misma, sino en función de la excelencia virtual que promete a quienes saben emplearla.

Los sistemas de composición, permiten cantidad de opciones de ajuste para adicionar más o menos espacio entre las letras de la palabra. De este modo, la calidad del interletrado es otro de los elementos para optimizar la legibilidad, según el tamaño del cuerpo tipográfico.

Una palabra que está bien interletrada facilita la capacidad del ojo para reconocerla. Cuando nos confundimos en la lectura, no siempre hay que atribuirlo a que vemos mal. Es muy posible que esa palabra esté mal compuesta, mal interletrada o mal interlíneada.

Cualquiera de esos factores mal administrados dificultan la lectura. La palabra debe ser bien tratada, como corresponde; de lo contrario comienzan a manifestarse los consabidos «lapsus» y, con ellos, la fatiga y la desconcentración del lector.

El espacio entre las palabras también es habitualmente maltratado. A veces, disponer arbitrariamente una composición en block, puede determinar una sucesión de inconvenientes. Si la columna es angosta y en ella entran pocas palabras, sucederá como Las ediciones se diseñan cuando leemos un diario y vemos calles blancas serpenteantes que van recorriendo verticalmente el texto y agrietan la columna.

Esto ocurre porque hay pocas palabras en una línea y hay que compensar con grandes espacios entre ellas para conformar el bloque.

Si, por lo contrario, este espacio es insuficiente, el ojo no sabrá reconocer una palabra de la anterior o la que sigue.

Hemos visto libros de contenido muy valioso, realizados con muchísimo esmero y que, sin embargo, muestran haber descuidado detalles de esta índole. Si en la línea de texto encontramos más cantidad de palabras que las necesarias

Las ediciones se diseñan

Rubén Fontana / Charla pronunciada en la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, el 25.10.1990. Revisada el 11.09.2002.

para permitir una lectura óptima, al bajar a la línea siguiente, el ojo puede tropezar con dificultades para reconocer el inicio de la que corresponde.

Cuántas veces nos sucede que cuando intentamos ir a la línea siguiente bajamos dos líneas o retornamos otra vez a la misma; puede haber allí una doble causa: o es un problema de longitud de línea («medida»), o de interlineado, el cual es también, uno de los factores óptico-técnicos que hay que evaluar con cuidado.

Cuando la cantidad de palabras por línea es superior a lo aconsejado, conviene aumentar el interlineado entre las mismas. Si no llegamos a la cantidad óptima de palabras por línea conviene entonces, cerrar el interlíneado, o sea, trabajar con la tipografía sólida.

III

Todo esto debe considerarse con mucha atención por que cada familia tipográfica actúa de manera diferente. Una Bodoni o una Helvética, la Óptima o la Palatino, pueden muy bien corresponder al mismo cuerpo de composición, pero no se comportan de la misma manera, puesto que difieren en el diseño de sus formas, de su altura de «x» y de sus «ojos» respectivos.

Hay otros temas que quizás no sean tan técnicos como los que acabamos de mencionar, pero que hacen inequívocamente a la calidad de la edición. Por ejemplo: ¿qué relación tiene la tipografía elegida con el tema del libro que vamos a hacer? Cada familia tipográfica nos propone un mundo de referencias culturales y dependerá de la juiciosa elección del diseñador que ese mundo se conjugue con el contenido de la obra.

Estandarizar criterios, pensando que lo que resulta correcto para una tipografía como la Gill va a funcionar para la Univers, es un error típico. La selección tipográfica tiene que ser sensible a los matices y reconocer en el «sonido» particular de cada texto la solución acorde a la obra en cuestión.

El formato y la relación que este tiene con la tipografía es otra de las claves. Los formatos no son ajenos a la resolución tipográfica. ¿Qué tamaño de libro vamos a diseñar? ¿Un libro grande? ¿Un libro mediano? Si fuera de pequeño formato no se puede proceder tipográficamente como para un libro mediano: hay una relación entre las magnitudes.

Cuando Raúl Mario Rosario descubrió, a través de su análisis, la divina proporción ternaria que aplicó Gutenberg para el diseño de sus libros, nos reveló un cariz generalmente ignorado por los editores: la relación existente entre los materiales, la tipografía, el formato y la distancia de lectura, relación bien conocida por los pioneros, de las ediciones.

En los orígenes, Gutenberg, Geoffroy Tory, Aldo Manuccio, como tantos otros apasionados de la edición la practicaron. Pero con la industrialización, el libro fue perdiendo calidad, en la medida en que paulatinamente se descuidó la relación armónica entre las partes.

Hay otros temas. Cuando seleccionamos la tipografía y decidimos por ejemplo elegir Garamond, ¿a cuál de las variantes de Garamond nos estamos refiriendo? Debe haber decenas de fuentes que responden a la denominación genérica de Garamond. Podemos citar al azar, las versiones de Stempel, ATF, Monotype, Simoncini, ITC, etc. Existen casi tantas versiones de Garamond como empresas productoras de tipografía.

Lo mismo pasa con otros clásicos. Los comerciantes de fuentes producen su propia versión para eludir el pago de regalías sobre los derechos de autor. No todas las versiones se comportan de la misma forma; tendremos que averiguar la procedencia y conocer quién produjo el rediseño. De lo contrario, actuar de manera sensible, verificando si ese diseño es respetuoso o bastardo y proceder consecuentemente a la elección.

El «color tipográfico» también es de tener en cuenta, es el que otorga el peso, el valor del «gris» que tendrá la página una vez compuesta. Esto se obtiene eligiendo caracteres más ligeros o más negros. Los signos muy blancos y también los muy negros, son contraindicados para la lectura de texto corrido.

No me canso de relatar un curioso episodio de mi adolescencia. Acostumbraba a comprar libros «de viejo» en las mesas de oferta. Un día conseguí «Don Quijote de la Mancha». Me dispuse a leerlo, pero a la segunda página me venció el sueño. A la noche siguiente no me acordaba qué había leído y volví a recomenzar: cuatro páginas alcanzaron para quedar dormido. Lo deje por unos días y cuando volví a la lectura, sucedió exactamente lo mismo, entonces comprendí el por qué no podía avanzar en la lectura: el libro estaba compuesto en una tipografía que impedía el acercamiento al texto, una Ultra Bodoni, es decir, la versión más negra de esta notable familia tipográfica, que, en este caso, fue diseñada para ser utilizada en títulos y carteles, totalmente contraindicada para el libro de Cervantes.

IV

La publicidad ha influido de una manera muy particular en el gusto tipográfico, pero las demandas que el libro plantea son de otro orden, totalmente específico.

El libro no es publicidad y, por lo tanto, no puede ser abordado como un cartel.

Deberíamos preguntarnos por qué profunda razón seguimos usando para textos de lectura los alfabetos diseñados en el siglo xvi.

Estamos hablando de casi 500 años usando ininterrumpidamente tipografías que en su diseño original, fueron desarrolladas con conocimientos y tecnologías que no tenían nada que ver con las actuales.

Entonces, ¿Era Garamond un visionario? es posible, pero ¿por qué esa fuente es tan buena para textos? Cuando él diseñó su alfabeto, lo hizo pensando únicamente en las ediciones; por ese entonces no había que componer carteles o avisos, ni la letra debía aparecer reproducida en la pantalla de la televisión o del cine.

A medida que la tipografía fue avanzando en el tiempo, incorporó soluciones a las nuevas necesidades. Bodoni, por ejemplo, ya tiene un componente industrial en su diseño, el tallado de sus matrices más célebres se produce poco antes del nacimiento de nuestra nación. Ya existía el cartel y la necesidad de difundir otra clase de información con la tipografía.

Hoy, por la pluralidad de facetas que debe cubrir, la tipografía se comporta de otra manera. Los nuevos diseños, generalmente tienen una altura de equis grande en proporción a los rasgos ascendentes y descendentes. Cuando empleamos una tipografía de estas características, advertimos que su funcionamiento es distinto. Si decidimos utilizar, por citar cualquiera, un cuerpo 12, veremos que éste presenta características que lo diferencian visiblemente de otro cuerpo igual de una matriz considerada clásica.

V

El sistema de puesta en página ha evolucionado en algunos aspectos e involucionado en otros. Hoy es necesario programar mucho una edición, porque es difícil dar con editores al estilo de los clásicos, que atendían la integridad del libro y se preocupaban por diseñar, corregir, traducir los textos y cuidar las ediciones hasta en los detalles más ínfimos.

El sistema modular de puesta en página es una de las formas de organización y programación de la edición, pero hay que ver cuál de esas estructuras se adapta para cada libro.

También hay que prestarle atención al problema industrial de la edición y procurar un lenguaje claro y específico para los que producen el libro. De nada sirve avanzar en un aspecto y quedarse en otro. Los códigos con el editor tienen que ser claros, a través del trabajo programado.

Es importante constatar el funcionamiento del libro en escala reducida, reproduciendo la totalidad de las páginas una al lado de la otra.

Esto, que quizás resulte por demás técnico, es fundamental, porque en la escala real de un libro -y más si es un libro grande- es difícil percibir lo que sucede en la totalidad. Hay que poder dominar el conjunto para así adecuar las técnicas de composición y reproducción, elegir los materiales, la encuadernación y, manejar el ritmo de la puesta en página.

Los temas económicos determinan muchas de las características de la edición. Éste es un factor que equivocadamente, esta ligado a la mala forma, pero una gestión eficaz de la economía es buena consejera en el momento de diseñar.

No hay nada que determine que no se puedan hacer ediciones creativas a partir de una economía ajustada; es más, para los diseñadores, los límites que plantea la economía son una base de estímulo que despierta la imaginación.

Cuando se hace el plan de una edición, hay que tener en cuenta la tirada, cuáles son las necesidades técnicas de ese libro y cuál la tecnología acorde para resolver el problema.

No se puede preparar y producir una edición de 100 ejemplares de la misma forma que se haría una edición de 20.000. Hay que poder aplicar la tecnología pertinente para el tipo de edición que necesitamos.

VI

El resultado de la observación de todos estos puntos que señalamos -los aspectos funcionales, industriales, técnicos y económicos- es el que determina, en definitiva, la estética de la edición. Lo señalo al final, porque creo sustancialmente en esto.

Pensar una edición a partir de la estética, seguramente conduce a un error.

Un libro no se empieza por la tapa, se comienza por el verdadero problema: cuál es su contenido, cómo se va a leer, su formato, la elección tipográfica, en fin, por cantidad de elementos como los ya señalados, de los cuales va a resultar una estética, la estética posible para esa obra y sus circunstancias.

Después quedará librado a la suerte de la edición, si esa estética es la que mejor convenía a ese libro. Una publicación se define por el estilo, que, en definitiva, surge de las decisiones técnicas y sensibles que estructuran la unidad de ese objeto.

Una vez observados los condicionantes, la búsqueda se dirige hacia los elementos formales o técnicos que definen el estilo para que ese libro pueda ser reconocido hasta por el fragmento de una página.

Naturalmente, cada obra propone lo suyo: tipografías, blanco de márgenes, formatos, etc, elementos todos que determinan que «la edición» es esa y no otra parecida. El diseñador investiga la manera de colocar los epígrafes, el lugar, la forma, su característica. El mismo planteo se hará respecto de las notas, su posición, diferenciación con el texto, etc.

¿Qué características debería tener el pie de página? ¿cómo tendrían que terminar los capítulos?

Todos estos elementos son los que se consideran al buscar la identidad de una edición y depende del criterio sensibilidad y buen gusto del diseñador, que esa edición sea más fácilmente reconocible y legible que otras.

VII

El libro puede trascender en el tiempo, como fiel transmisor de un mensaje y testimonio estético de una época.

Este texto apunta a la revalorización del objeto libro, portador de cultura, cuyo contenido ha sido respetado y es sensible en su forma; consecuencia de actos proyectuales meditados y creativos, no caprichosos ni oportunistas.

Un libro debe ser perdurable, que no se destruya al hojearlo; adecuadamente impreso y económicamente posible.

El libro es una de las estructuras culturales que da mayor libertad a la imaginación, una libertad que es colectiva y privada a la vez.

Debiéramos preguntarnos, entonces, si la paulatina deserción de lectores —según surge de quejas de los editores— no es consecuencia de la pérdida de calidad del libro de circulación masiva, del trato negligente asignado a las ediciones, de la falta de cultura de quienes lo producen, en fin, de la desprotección que padece este medio heredado, que quizás no estamos legando a las futuras generaciones como corresponde.