

Enric Jardí
Así se hace un libro

arpa

Índice

<i>Agradecimientos</i>	11
Qué es este libro	13
Contenido y herramientas	19
Tipos de libro	23
<i>Formato</i>	23
<i>Encuadernación</i>	27
<i>Proporción</i>	30
<i>Formato e impresión</i>	32
Partes de la tripa	41
<i>Cuerpo del libro</i>	41
<i>Otras partes</i>	45
Estructura de la tripa	51
<i>Páginas</i>	52
<i>Páginas maestras</i>	58
La mancha de texto	63
<i>Diseño de la mancha</i>	64
<i>Márgenes</i>	65
<i>Columnas múltiples</i>	68
Elección de la letra	73
<i>Familia</i>	73
<i>Estilo</i>	75
<i>Redonda, itálica y versalita</i>	79
<i>Caracteres</i>	82
<i>Tipografías</i>	84
El texto en el párrafo	91
<i>Estilos de párrafo</i>	93
<i>Estilos de carácter</i>	94
<i>Cuerpo</i>	95
<i>Interletraje</i>	98
<i>Interlínea</i>	99
Alineaciones y partición de palabras	105
<i>Alineación</i>	106
<i>Partición de palabras</i>	109
Marcar los párrafos y los capítulos	111
<i>El párrafo</i>	111
<i>Capitulares</i>	115
<i>Capítulos</i>	117
<i>Salto de carro</i>	118
<i>Titulillos</i>	120
Ajustar la textura y detalles	123

<i>Partición y justificación</i>	123
<i>Números</i>	133
<i>Ligaduras</i>	134
<i>Viudas y huérfanas</i>	135
<i>Calles</i>	138
Lo que no es cuerpo de texto	139
<i>Notas</i>	141
<i>Listas</i>	143
<i>Portada</i>	144
<i>Sumarios, índices, etc.</i>	147
<i>Títulos</i>	148
<i>Imágenes</i>	149
Tablas, flujo de edición y elementos automáticos	155
<i>Tablas</i>	155
<i>Incorporar texto</i>	156
<i>Flujo de texto</i>	158
<i>Folios</i>	160
<i>Índices</i>	164
La cubierta	167
<i>El lomo</i>	172
<i>Las solapas</i>	174
<i>Las guardas</i>	175
Procesos de trabajo y seguridad	181
<i>Buscar y cambiar</i>	182
<i>Diccionarios</i>	184
<i>Visualizar alteraciones de espaciado</i>	186
<i>Fuentes utilizadas</i>	187
<i>Imágenes utilizadas</i>	188
<i>Archivos en orden</i>	189
Versión electrónica	193

Gran parte de los contenidos de esta obra proceden de mi curso “Diseño editorial: cómo se hace un libro” de la plataforma *domestika.org*, cuyo equipo me apoyó pacientemente durante el proceso de producción. Pero lo que el lector tiene en sus manos sería muy distinto sin la colaboración de Silvia Senz, que me ha aconsejado tanto sobre los contenidos como sobre la forma. No solo ha corregido errores importantes, sino que ha ampliado muchos conceptos. Por su parte, Pere Farrando ha aportado comentarios valiosísimos sobre aspectos de la edición, que también he incorporado. Darío Giménez Imirizaldu y Jaume Balmes han aportado también su opinión y, en la parte de artes gráficas, Oriol Tres y Núria Garcia me han ayudado a entender el complicado asunto de los pliegos y el tiraje en rotativa. Paty Candia y Noël Yebra han colaborado en el diseño del libro.

Los editores Joaquim y Álvaro Palau han tenido también una paciencia infinita. Que se sepa.

A todos ellos: muchas gracias.

Qué es este libro

Este libro pretende explicarse a sí mismo, mostrar al lector cómo es y transcurre una parte de su propio proceso de gestación y alumbramiento, y explicarle con detalle cómo se diseña y ejecuta gráficamente hasta ver la luz en la imprenta y llegar a sus manos. Pero no ha sido concebido para cualquier lector, sino pensando en todos aquellos interesados en ahondar en el diseño gráfico, el mundo del libro y la edición, desde quienes se dedican a dar forma al texto como diseñadores profesionales o amateurs, hasta los que escriben y quieren autoeditar sus trabajos. Se dirige, pues, a creadores de libros de lecturas de todo tipo, entendiendo por *libro de lectura* el libro de lectura pausada o de texto seguido.

Lo primero que debe saber el lector de esta obra es que la forma de trabajar gráficamente un libro de lectura corriente casi no ha variado a lo largo de los siglos. Eso es debido, en cierta medida, a que la técnica para componerlos hasta hace poco era bastante limitada y a que estaba en manos de unos pocos profesionales, con más oficio que creatividad. Pero no es solo por eso: en una medida aún mayor, los libros son así por costumbre. Llevamos más de 500 años haciéndolos prácticamente igual, y está demostrado que lo que mejor leemos se adecúa a la forma en que estamos acostumbrados a ver. Pero quizás hay una tercera razón: es muy difícil hacer cambios que optimicen estos objetos como soportes y facilitadores de la lectura. Puede parecer un mensaje inmovilista, pero lo cierto es que los libros ya han superado muchas pruebas de funcionalidad, y no es fácil mejorarlos.

Los libros han llegado a ser como son hoy por razones que veremos a lo largo de esta obra. Aunque muchas veces pueda parecer que únicamente responden a criterios formales o “de protocolo”, su desarrollo formal y material se ha guiado sobre todo por cuestiones funcionales. Sangrar la primera línea de un párrafo, por ejemplo, no es algo que se haga para ganar elegancia: se debe a un motivo práctico, y por eso se sigue haciendo.

También hay elementos de los libros que no son más que el reflejo de la técnica con la que se han ido fabricando a lo largo de su historia. Es sabido que Johannes Gutenberg no inventó la imprenta de tipos móviles tal como luego se conocería, sino que su aportación más bien consistió en agrupar una serie de técnicas conocidas, la más importante de las cuales fue la tipografía, es decir, la escritura prefabricada. La composición con tipos móviles se mantuvo hasta el siglo xx, y no fue hasta la segunda mitad de este cuando la mayoría de los libros pasaron a componerse ya en monotipia y linotipia, sistemas de composición del texto que fundían en metal los tipos y las líneas al momento. Una vez la impresión tradicional de presión se sustituyó por el ófset o la litografía, los textos de los libros pasaron a ser compuestos casi siempre con el sistema conocido como *fotocomposición*, un sistema informático complejo y menos intuitivo que los ordenadores actuales, que solo podía ser manejado todavía por profesionales especializados. Los textos, una vez editados y compuestos, se materializaban, tras un proceso de revelado fotográfico, en fotolitos, láminas de poliéster o acetato transparentes con los textos filmados en negro, que servían para insolar las planchas de impresión en ófset que servirían para obtener las obras impresas.

Exceptuando casos especiales, desde la invención de la imprenta hasta hoy, los libros de texto por lo general no se diseñaban. O, mejor dicho, se seguían una serie de modelos prediseñados, que servían de referencia fija para cada formato y tipo de obra, con las variaciones que convinieran a cada título en concreto. Los impresores, editores, fotocomponedores, maquetistas, dibujantes de imprenta o los diseñadores pocas veces decidían la forma del texto de un libro, sino que adaptaban los modelos existentes. Podríamos decir que la evolución del diseño del libro se ha producido a base de ir introduciendo cambios a medida que desaparecían las limitaciones técnicas que afectaban al tipo, el tamaño de letra o la interlínea. Por ejemplo, componer un libro a cuerpo 13 o cerrar un poco el espacio entre caracteres era imposible en la época de la composición en metal. Durante la mayor parte de su historia, el libro ha evolucionado con

el cambio de la forma de las cajas de texto y los márgenes, la introducción de nuevos tipos de letra y las reformas ortográficas, pero no en su diseño general, tal como entendemos este concepto en el siglo xxi. Hasta que llegó la época de la composición digital, cuando la tecnología ha permitido por fin rebasar ciertos límites, el libro común apenas había cambiado. Y aun así, muchos siguen sin ser diseñados.

Hablamos de libros de lectura corriente, por supuesto. Caso aparte son los otros: ilustrados, libros de arte, libros con fotografías; libros de formato grande que combinan textos grandes y pequeños con imágenes. Libros que son más bien revistas o catálogos. Estas categorías difíciles de clasificar son las que más han evolucionado formalmente y a las que prestamos más atención cuando hablamos de diseño. En estas obras cada página (o doble página) no se plantea como un fragmento de un flujo continuo que es el cuerpo de texto, sino como superficies que hay que considerar separadamente y donde hay que trabajar con un sistema que organice los elementos para que se relacionen entre sí. Mientras que la página del libro de lectura ha de ser regular y solo marcar los hitos y las interrupciones que nos interesen, cada página del libro ilustrado es un espacio que hay que armar. Ya desde los primeros libros ilustrados, antes y a partir de la invención de la imprenta, quien se enfrenta con una obra de este tipo ha tenido que valorar en cada página hasta qué punto se mantienen los elementos comunes a toda la obra (el sistema de columnas, etc.) o si hay que construir algo a medida. Este es el tipo de libro que sí se diseña tal como se hace con los otros géneros del diseño gráfico: los carteles, los periódicos, las revistas, la páginas web, etc. En ellos también se suele emplear una cuadrícula ortogonal, conocida como campo reticular, algo que el libro de texto corriente no necesita.

Pero, como hemos dicho, este no es el tipo de libro que vamos a tratar aquí. Esta obra se centra en el diseño tipográfico del libro de lectura, que gráficamente se define justo por oposición al libro ilustrado, el tipo de obra diseñada por antonomasia. Un contraste que quizá lleve al lector a preguntarse: si el libro ilustrado se dise-

ña, y el de lectura no, ¿cómo se puede hablar del diseño de algo que hemos dicho que no se diseña?

No hay que desesperarse: ahora lo veremos.

Siguiendo con la cronología, cuando a finales de la década de los ochenta apareció lo que se conocía entonces como *desktop publishing* (lo que aquí se llamó “autoedición”), la edición y composición de texto en algunos casos empezó a cambiar de manos. Los talleres de fotocomposición siguieron haciendo libros, ahora gracias al lenguaje PostScript de Adobe, las fuentes digitales y los primeros programas que trabajaban con ambas técnicas, como PageMaker. Ese cambio también permitió que cualquiera que manejase este sistema —y un simple ordenador de sobremesa común lo permitía— pudiese, al menos técnicamente, dar forma a un libro. A resultas de ello, la edición y composición de texto se vulgarizaron, lo que facilitó su desprofesionalización, con todos los errores y horrores que ello conllevó en la práctica, en cuanto a pérdida de estética y funcionalidad.

Esta es la razón por la que existe este libro: poner en manos del lector aquello que necesita para hacer libros de lectura que no pierdan el saber que lleva siglos afianzado, pero teniendo en cuenta las características y ductilidad de la nueva tecnología. En él intentaremos explicar cómo se hace un libro tradicional en el año 2019. Para ello hemos consultado manuales clásicos sobre las “fórmulas” del diseño. Hemos actualizado u omitido aquellas referencias a la composición en tipos de metal —por alguna extraña razón, los libros que hablan de tipografía, por actuales que sean, siguen utilizando a veces conceptos y medidas basados en tecnologías y técnicas en desuso— o las hemos “traducido” a parámetros actuales. Asimismo, hemos eliminado todas aquellas fórmulas que nos han parecido “protocolarias”, es decir, aquello que no puede justificarse y que sigue haciéndose por costumbre, y también aquellos procedimientos o reglas que ya casi nadie emplea. Aunque hemos de admitir que no nos hemos atrevido con todo y al final hemos tenido que hacer concesiones y dejar algún “esto normalmente se hace así”, sin más. En cualquier caso, hemos intentado que lo que exponemos tenga sentido y función, algo que Jan Tschichold,

el mayor reformador, pero también el mejor apologeta del libro de lectura convencional, ya hizo. Con todas las salvedades y el debido respeto.

De la misma manera que solo mencionamos de paso “cuadratines”, “prosas” o “secciones áureas”, hemos querido que este libro explique claramente los procedimientos prácticos para aplicar lo expuesto. Para ello recurrimos en cada momento a visualizar cómo se ejecuta cada paso y procedimiento en el ordenador, el único medio con el que trabajamos hoy, y empleando siempre los programas más utilizados actualmente. Creemos que no sirve de nada hablar de diseño de libros como si todavía los fabricásemos manualmente. Y asumimos que eso obligará a revisar este manual a medida que, más pronto que tarde, vaya cambiando la manera de diseñar las publicaciones.

Tal como hemos hecho en otros libros de diseño, lo que exponemos aquí son consejos, no leyes. Los más experimentados buscan en este tipo de obras completar lo que ya saben, mientras que los jóvenes —contrariamente a lo que pueda parecer— buscan normas. Por lo que, dirigiéndome especialmente a estos últimos, un primer consejo: cuando diseñes un libro, cambia todo lo que consideres, pero que siempre sea para mejorarlo. No creas: no te resultará fácil.

Contenido y herramientas

Como ya hemos dicho, en esta obra vamos a profundizar en el libro de texto; cómo se realiza y cómo lo preparamos para su producción en papel, pero también en formato digital.

Lo primero que abordaremos es los tipos más comunes de libros impresos, que vienen definidos por las medidas en las que se suministra el papel, el tamaño de las máquinas de impresión y la manera en que se encuadernan.

Después trataremos las partes del libro: cómo se llama cada una de ellas, qué función cumplen, en qué orden aparecen y por qué, y qué forma se les ha dado tradicionalmente. Una vez hayamos visto cómo se diseñan, nos centraremos en la caja de texto, una parte esencial del libro. Para ello hay que tratar los elementos del cuerpo del texto en detalle: el texto normal, las citas, las jerarquías..., con todos los parámetros de composición y distribución que debemos tener en cuenta: tamaño de la letra, interlínea, alineación... Situaremos la caja de texto en la página, y para ello tendremos que considerar aspectos como los márgenes y la foliación. Veremos también qué partes podemos automatizar para agilizar la producción y evitar al máximo los errores. Más adelante explicaremos cómo se arma una cubierta, y finalmente también veremos cómo se plantea un libro digital sencillo a partir de uno de papel y los problemas con los que nos podemos encontrar.

Tal como dijimos en el capítulo anterior, la herramienta con la que vamos a trabajar nuestro libro es un ordenador, naturalmente. El sistema operativo que usemos es indiferente, pero sí es recomendable emplear determinados programas. Se pueden hacer libros con procesadores de texto como Word o Pages, también con otros programas que permiten manipular el texto en columnas, añadir otros elementos gráficos, etc., como Publisher o Illustrator, e incluso con programas libres, de código abierto, como Scribus. Hasta se puede hacer si se desea una publicación en PowerPoint. Pero si se em-

plean estos recursos no se pueden aplicar muchas de las técnicas, procesos y trucos de los que hablaremos; y, lo que es peor, en algunos casos no se podrán enviar los trabajos a imprimir de forma profesional. Por lo que si se quiere hacer un libro de manera profesional tal como se orienta aquí, habrá que trabajar con InDesign o QuarkXPress, dos programas que cubren perfectamente las necesidades del proceso editorial.

InDesign, de Adobe, es el programa estándar de la industria para maquetaciones simples y complejas. Con este programa se puede hacer desde un folleto hasta un periódico. Básicamente es como un procesador de textos —es decir, un contenedor prácticamente ilimitado de texto—, pero más versátil y con más posibilidades de dominio de la letra y el párrafo, que permite además trabajar con distintas plantillas de páginas, estilos de párrafo, carácter y elementos gráficos, así como con bibliotecas. Tiene además cierta capacidad para editar vectores y efectos especiales de imagen, tipo sombras, etc.

InDesign prácticamente ha sustituido a QuarkXPress, el programa que fue más usado para estas tareas durante años. En cierto modo, InDesign se basó en la manera de hacer de QuarkXPress, pero añadiendo algunas funciones más, y a diferencia de este, es más intuitivo y está integrado en un paquete donde se encuentran otros programas de Adobe como Illustrator, InCopy o PhotoShop. De todas maneras, QuarkXPress sigue siendo una alternativa muy buena para la producción de libros de texto y tiene una mejor integración con XML, el lenguaje de “etiquetas” para marcar las categorías de texto antes y después de maquetar los libros. Dado que son programas parecidos, aunque las explicaciones en este libro son para InDesign, en la mayoría de los casos se podrán aplicar también en QuarkXPress; el nombre de las instrucciones es el mismo o afín, por lo que el lector que quiera utilizar QuarkXPress podrá hacerlo sin demasiada dificultad.

Tanto InDesign como QuarkXPress son esencialmente compiladores de texto e imágenes. A menos que incrustemos imágenes en un documento, estas son externas, pero se mantienen vinculadas a él, de manera que puede crearse un sistema de flujo que permita

modificarlas una vez han sido colocadas. Aunque es un poco complicado y menos común, lo mismo se puede hacer también con el texto. Una vez puesto en página y ajustado, se puede reescribir en otro programa si se ha montado un sistema integrado de flujo de trabajo. Para este tipo de procesos se usa InCopy, otro programa del paquete de Adobe que hemos mencionado anteriormente. Algunos periódicos y revistas trabajan con otros sistemas integrados que a veces incluyen InDesign o QuarkXPress, además de otros programas específicos para la preimpresión. Pero estos sistemas están pensados para diseños de página complejos y redes de trabajo con varios usuarios; generalmente para periodistas que escriben sus contenidos a partir de plantillas preestablecidas y ciñéndose a cantidades de texto preasignadas, algo que es poco común en el libro. Además, los textos de los libros se someten a muchos cambios antes de tomar su forma definitiva, y es el diseño el que se va adaptando al contenido. El proceso con la prensa es algo distinto al de libros.

Existen también opciones intermedias entre los programas de maquetación profesionales y los procesadores de texto, como sería el caso de LaTeX, un *software* de composición de código libre empleado en ámbitos académicos. LaTeX permite hacer documentos largos y presentaciones, formatear el texto hasta un cierto nivel, componer fórmulas matemáticas complejas, crear índices, etc.

Generalmente, el original de un libro se presenta en documentos generados con un procesador de texto. La forma como se entrega pocas veces puede estar determinada por las necesidades del diseñador o el maquetista, pero sí nos convendría tener un cierto control sobre los textos originales una vez nos los han entregado. Muchos de los errores provienen de la manera como han sido escritos y preformateados, y conviene resolverlos antes de maquetarlos. El procesador más utilizado hoy es Microsoft Word; la mayoría de los autores no conocen otro programa, pero hay alternativas. Word no es demasiado intuitivo y puede convertirse en una herramienta bastante irritante si no sabes cómo funciona la versión en curso. Básicamente, lo que necesitaremos para traba-

jar en la preparación de los originales para maquetación es un programa que nos permita abrir, modificar y guardar archivos en el formato de Word (.doc o .docx), el archivo de intercambio más común. Hay diversos programas de pago y otros gratuitos, que podemos instalar en nuestro ordenador o acceder a ellos *online*.

El formato PDF se ha convertido en un estándar en algunas fases de la edición, no solo para la preimpresión, sino muchas veces también en el proceso de corrección de texto. Para manejar este tipo de documentos existen, entre otros lectores y editores de PDF, la versión gratuita de Acrobat y el Acrobat Reader, ambos de Adobe, que permiten visualizar los documentos, pero también realizar búsquedas, cambios en el contenido y eliminar, añadir o reordenar las páginas.

Por último, para manipular imágenes a fin de incluirlas en la tripa o en la cubierta, se puede necesitar otro tipo de *software*. Para hacer retoque fotográfico en píxeles existe PhotoShop, Affinity Photo o Pixelmatory (este solo para Macintosh). Estos programas pueden servir para cambiar los formatos, el color o la resolución de los archivos de imagen. Para imágenes vectoriales de una cierta complejidad están Illustrator o Affinity Designer. Sin embargo, hay que recordar que tanto InDesign como QuarkXPress tienen bastantes posibilidades para la creación y manipulación de imágenes en vectores y de efectos, como sombras o transparencias en píxel, que permiten prescindir de los programas mencionados anteriormente. En casos como mapas o esquemas sencillos no es una mala idea que los textos estén en marcos de texto en el mismo InDesign o QuarkXPress y que los vectores sean editables en lugar de formar parte de una imagen importada.

Tipos de libro

Como trataremos principalmente el libro impreso, tengamos en cuenta antes que nada que, para imprimir un volumen, hoy disponemos de diversas opciones. Las dos más extendidas y económicas son la tradicional litografía ófset (también conocida como litografía, o simplemente ófset) y el ófset digital.

Si nos proponemos imprimir una cantidad pequeña, de entrada lo mejor es hacerlo con el sistema de ófset digital que ofrecen hoy las imprentas y copisterías. Está basado en una impresora láser de gran tamaño, una versión industrializada de las impresoras de oficina. Es considerablemente más económico que la versión tradicional del ófset y nos permite imprimir desde un solo ejemplar hasta un cierto número no muy elevado de unidades. Es difícil precisar a partir de qué cantidad de ejemplares nos conviene pasar de un sistema a otro. En los últimos años las posibilidades del sistema digital han ido variando y ampliándose, y seguramente lo seguirán haciendo; pero, para que sirva de orientación, actualmente la frontera puede estar alrededor de los 500 ejemplares. Aun así, conviene siempre pedir un presupuesto antes de decidirse, ya que hay otras variables como la calidad, el número de tintas a emplear, el tipo de papel deseado, el formato o la encuadernación que pueden afectar el precio final en ambos sistemas.

Casi todo lo que se puede hacer en litografía ófset se puede hacer en ófset digital, sobre todo por lo que se refiere a formatos y a tipos de encuadernación. Pero las decisiones sobre formatos y número de páginas son más complicadas y comprometidas cuando se va a trabajar en litografía ófset, por lo que en este libro vamos a considerar de entrada los requerimientos técnicos de este segundo sistema.

El primer paso para diseñar un libro es decidir su formato. Cuando las razones económicas sean poderosas y tengamos que decidir sobre medidas y tipos de encuadernación de nuestro futuro producto, tendremos que considerar una serie de limitaciones que vienen dadas **Formato**



por los tamaños en los que se fabrica el papel y por la máquina con que se imprimirá, condicionantes que revisaremos más adelante. Pero antes de hablar de formatos consideremos otras dos cuestiones básicas para el diseño: las funcionales y las estéticas.

Antes que nada, pensemos en el libro como un artefacto concebido para facilitar la lectura. ¿Vamos a hacer un libro con mucho texto, para una lectura prolongada? ¿Una novela, por ejemplo?

Si ha de ser un libro muy largo, deberíamos de alguna manera intentar que no tuviese demasiadas páginas, por razones económicas, pero también para que resulte manejable. Sabemos que imprimir más páginas es más caro y, por otro lado, tal vez nos pueda interesar editar un volumen que no parezca muy grueso. Una solución a todo ello podría ser trabajar con una página grande. Pero para que sea realmente rentable, la columna de texto debería ocupar el ancho de la página. Por ejemplo, si hacemos un libro en formato DIN A4, un

figuras más encumbradas por la filosofía y la literatura es la de Antígona, el icono de la desobediencia civil, del antagonismo a quien detenta el poder y dicta el derecho. Antígona, contra el nacimiento, es nombre de rebelde, de quien no se conforma con lo que viene dado. Al lado de Antígona está su hermana Ismene, un personaje que ha pasado desapercibido, apenas «fibre miedosa», la llama Antígona cuando Ismene le plantea sus dudas. «Sé una simple sombra», dice el retrato que hace de ella Salvador Espriu: una mujer humilde en el aburrimiento, la degana y la rutina de un día a día sin horizontes. Antígona es la heroína que sigue sin vacilar los impulsos del corazón. Ismene entiende la injusticia de su tío, Creonte, que prohíbe el entierro de Polinice, quiere hacerse cargo de ella, pero no ve que sea bueno abordarla con el odio y la vehemencia de Antígona.

Reconozco que siempre he sentido simpatía por el personaje discreto y poco brillante que representa Ismene. En la tragedia, son los sentimientos los que hablan, no hay lugar para explicaciones ni para el razonamiento que pronto instaurará la filosofía bajo el paraguas del pensamiento abstracto. Un razonamiento dirigido a mostrar que unas actitudes son mejores que otras, que la verdad está en alguna parte y debe ser reconocida, por la vía de los argumentos, de las palabras, más que de los gestos. Puesto que ese es el objetivo, la filosofía que impone su discurso en el pensamiento occidental no es la de los que se instalan en la duda, como el escéptico Pirrón, ni la de los que desconfían de la capacidad humana para alcanzar la verdad y se mueven en la incertidumbre de la doxa, como los sofistas. Por decirlo así, las teorías ganadoras son las de Platón y Aristóteles, esas formas de ver —theorin— que buscan materializarse en una serie de certezas. Empieza el dominio del logos, razón y lenguaje, esto es, un discurso que da razones a favor de una serie de supuestas verdades que serán los puntales del conocimiento.

Aun así, cuesta no entender lo que ha sido la filosofía a lo largo de los siglos de otra forma que como un ejercicio de escepticismo, como el ejercicio constante de la duda. Tras veinticinco siglos de pensamiento teórico, sabemos que los problemas de la filosofía son irresolubles, que se siguen formulando desde los orígenes con palabras nuevas y distintos propósitos, pero los problemas son los mismos. Y que lo que mantiene viva y despierta a la filosofía es precisamente la capacidad de dudar, de no dar por definitiva ninguna respuesta. Seguimos preguntándonos el porqué de muchas cosas: por qué estamos en el mundo, por qué existe el mundo, por qué hemos venido a hacer aquí, qué ocurriría antes de que nosotros viniéramos, por qué tenemos que morir, por qué hay tanta desigualdad e injusticia, quién nos ha dotado de conciencia, por qué nos preocupa el dolor de los demás. Sin interrogantes y sin dudas no tendríamos curiosidad por nada, nos limitaríamos a dar lo que hay por bueno como hacen los animales que carecen de conciencia.

La duda es una actitud plenamente humana, de seres limitados y finitos, pero, paradójicamente, no es la actitud más habitual. No es habitual, pese a que hemos escogido una forma de gobierno, la democracia, que se asienta en el diálogo, en el contraste de opiniones, en la convicción de que son muy pocas las ideas que pueden mantenerse contra viento y marea. Y que si hemos llegado a consensuar unas verdades universales es porque son abstractas. Las grandes palabras—justicia, libertad, solidaridad, respeto—suscitan consensos solo teóricos. Cuando hay que descender a los hechos y preguntarse cómo se hacen realidad, empezamos a dudar de que signifiquen algo claro e igualmente

convinciente para todos. Por otra parte, la gente tiene preferencias diversas y hace falta mucha habilidad para ponerlos de acuerdo sobre lo que conviene más a todos. Los políticos son necesarios, ha escrito Michael Ignatieff, porque «juntan a la gente que quiere cosas distintas en la misma habitación para desfilfrar lo que comparten y quieren hacer juntos». Pero hoy la política no está por esta labor. Al contrario, lo que más nos divide es la falta de competencia y de buen hacer de los gobernantes que crean capillas y facciones partidistas, que impiden, en lugar de propiciar, la construcción de lo que ha de ser el bien común, que se embrollan en debates absurdos sobre cuestiones que tienen poco que ver con las necesidades de las personas. La política y la religión, no tan distanciadas la una de la otra, son las principales causas de la adopción de posiciones extremas, los mayores obstáculos para esos mínimos encuentros que han de lograr que sigamos juntos. Lejos de forzarnos a dudar de muchas cosas, la religión o la política constituyen un impedimento para la discusión razonable y civilizada. La democracia no ha eliminado posiciones ideológicas que se alteran a prejuicios y principios simples, como lo son los nacionalismos, el odio al inmigrante, la defensa absoluta de la vida sean cuales sean las circunstancias en que hay que vivirla. Son principios que se asientan en la fe en unas verdades inmutables, en interpretaciones unívocas de la historia, en principios que no son sino sucedáneos de un dios que ordena y dicta cómo deben ser las cosas. Max Weber llamó «abyecta» a lo que a su juicio era «la manía clerical de querer tener razón».

Cuando Latero tradujo por primera vez la Biblia a una lengua vernácula, suscitó el rechazo de la iglesia católica, que se reservaba el monopolio exclusivo de la interpretación de la palabra divina. A propósito de las traducciones de la Biblia, elogaba Jordi Llovet la que hizo Sebastián Castellón en el siglo xvi. Castellón, o Castelló, se hizo célebre por su controversia con Calvino a raíz del matrimonio al que fue sometido Miguel Server por confesar que no creía en el dogma de la Trinidad. Fue Castelló quien, en aquella ocasión, dijo la frase famosa: «Matar a un hombre no es defender una doctrina, es matar a un hombre». Pues bien, al traducir la Biblia al francés, el humanista tildado de hereje optó por una versión que adaptara las expresiones bíblicas a la realidad de su tiempo. No traducir «En el principio, Dios creó el cielo y la tierra», sino «Cuando Dios empezó a crear el cielo y la tierra», pues era absurdo presuponer un principio cuando en Dios no hay principio ni fin. No referirse a la madre del Mesías como «virgen», sino como «joven-cita» (puella, en el francés del autor). Para traducir hay que ser muy humilde, creo que confesaba José María Valverde. Pues, en efecto, traducir es trasladar un texto a otra lengua y a otro contexto, nada que pueda hacerse automáticamente como pretendían ahora las técnicas de traducción. Traducir exige reflexión y, por lo tanto, duda. La duda es lo que nos constituye, es el motor del cambio en todos los ámbitos. Las doctrinas y las adhesiones a la letra de los textos, por el contrario, son el antídoto de la duda, ni la toleran ni caben en ellas.

Pero las doctrinas y las profesiones de fe, las fórmulas y las recetas que ofrecen soluciones, son atractivas porque dan seguridad a quien se adhiere a ellas. Evitan tener que pensar. Por eso las opiniones se han ido estructurando sobre la base de dicotomías: femenino-masculino, sí-no, negro-blanco, perder-ganar, me gusta-no me gusta, mente-cuerpo, independentismo-uniónismo, izquierda-derecha. La lista podría ser interminable. Los términos medios y los matices quedan excluidos. Lo que no encaja en uno de los extremos no merece consideración. Pensar desde lo

tamaño de papel estándar en papelerías, pero más grande de lo que normalmente empleamos en libros, ¿sabremos cómo distribuir el texto en la página y que resulte legible? Más adelante veremos el problema de las columnas de texto anchas. Si no las queremos así, no hay más remedio que aplicar unos márgenes amplios, algo que seguramente no nos parecerá muy estético.

Una solución podría ser dividir la página en columnas de texto contiguas, pero esto se hace en ciertos tipos de libro con bloques de texto fragmentados, destinados más a consulta que a una lectura continua.

Vemos, pues, que uno de los factores que condicionan el formato del libro es la columna de texto. Podríamos, por tanto, empezar a diseñarla y después dar un formato al soporte que la contiene. Empezar a diseñar por la columna no es fácil, porque antes hay que tomar decisiones sobre el tamaño y el tipo de letra, la interlínea, la alineación, etc., aspectos de la tipografía con los que tal vez uno todavía no esté familiarizado y que trataremos más adelante. Pero si se tiene una cierta experiencia, proceder en este orden puede ser una opción.

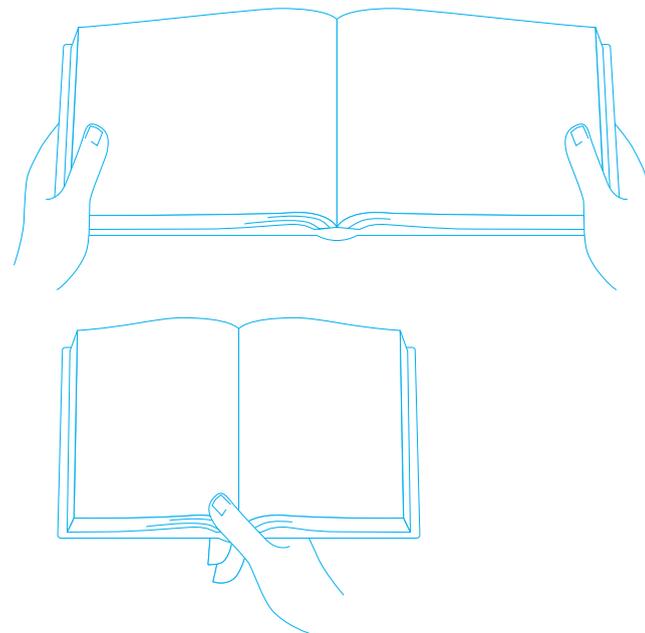
Una columna de texto ancha, con muchas letras por línea, nos dificulta el salto de línea y encontrar fácilmente el principio de la siguiente. De la misma manera, leer una columna demasiado estrecha para el barrido que el ojo necesita hacer sobre el texto para extraer bloques de información completa, resulta también irritante. Y gráficamente ocasiona muchos cortes de palabra, cuesta de justificar y aprovecha menos el espacio. Según algunos estudios, una columna de texto para lectura prolongada debería ocupar idealmente un promedio de 65 espacios —entendiendo que nos referimos a caracteres, puntuación y espacios en blanco— por línea. Naturalmente, podemos variar esta cifra, pero una columna por debajo de 35 caracteres/línea no es recomendable, y por encima de 75, tampoco.

35 espacios 65 espacios 75

figuras más encumbradas por la filosofía y la literatura es la de Antígona, el icono de la desobediencia civil, del antagonismo a quien detenta el poder y dicta el derecho. Antígona, contra el nacimiento, es nombre de rebelde, de quien no se conforma con lo que viene dado. Al lado de Antígona está su hermana Ismene, un personaje que ha pasado desapercibido, apenas «Pobre miedosa», la llama Antígona cuando Ismene le plantea sus dudas. «Sóc una simple sombra», dice el retrato que hace de ella Salvador Espriu: una mujer hundida en el aburrimiento, la desgana y la rutina de un día a día sin horizontes. Antígona es la heroína que sigue sin vacilar los impulsos del corazón. Ismene entiende la injusticia de su tío, Creonte, que prohíbe el entierro de Polinice, quiere hacerse cargo de ella, pero no ve que sea bueno abordarla con el odio y la vehemencia de Antígona.

Reconozco que siempre he sentido simpatía por el personaje discreto y poco brillante que representa Ismene. En la tragedia, son los sentimientos los que hablan, no hay lugar para explicaciones ni para el razonamiento que pronto instaurará la filosofía bajo el paraguas del pensamiento abstracto.

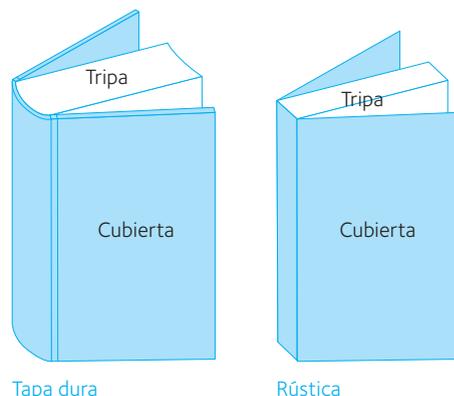
Otro factor a tener en cuenta en el momento de decidir el formato es qué le queremos comunicar al lector con él. Hasta la segunda mitad del siglo xx, el tamaño del libro estaba generalmente asociado a su uso, pero también al género o la categoría del libro. Obras importantes, libros grandes; obras populares, libros más pequeños. Hoy no es tan así. ¿Vamos a hacer un libro para consultar de vez en cuando? Si es el caso, cuanto más ligero, mejor. Lo que conocemos como *manual* debería ser en principio algo manejable, y por ello no muy grande.



¿Es un libro para leer y para mirar? ¿Contiene imágenes? Entonces, seguramente vamos a requerir un libro grande. No necesariamente grueso, sino grande. Y si es grande, ¿cómo se supone que lo va a sostener el lector?

Y la página ¿va a ser horizontal? ¿Vertical? La mayoría de los libros con los que nos manejamos tienen páginas verticales, porque son más manejables y porque acogen mejor la columna de texto vertical. Los libros de texto horizontales, o apaisados, son poco corrientes y tienen un espacio difícil de llenar si no es con varias columnas. Se utilizan estas proporciones altura \times anchura en casos como libros de fotografía o tiras de cómic. Hay que recordar además que, cuando se diseña una página apaisada, el espacio horizontal se multiplica visualmente por dos al abrir el libro.

También habrá que considerar la encuadernación. La forma de las páginas es independiente del modo en que estas se mantienen juntas, sea encoladas, cosidas o de otra forma. Básicamente existen dos tipos de presentación final: tapa dura y tapa blanda, esta última conocida también como *encuadernación en rústica*. Los libros más breves



Tapa dura

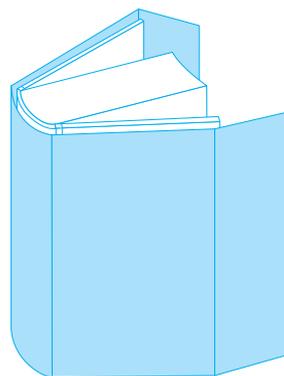
Rústica

acostumbran encuadernarse en rústica, mientras que las obras con más páginas se hacen en tapa dura, porque soportan mejor el peso; pero no hay un criterio claro para escoger uno u otro acabado final.

La tapa dura o la tapa blanda son independientes del cuerpo principal del libro, donde se encuentra el texto, que se conoce técnicamente como *tripa*. La tapa y la tripa se imprimen y se manipulan por separado y posteriormente se juntan. Nos referimos a menudo a la tapa como la cubierta, concretamente al diseño de la parte frontal. No hay que confundir la cubierta con la portada.

La portada, de la que hablaremos más adelante, forma parte de la tripa, y es una parte de los principios de una obra. Lo normal es que en la cubierta y en el lomo figure algo que identifique la obra. Las cubiertas de tapa dura van forradas con algún material especial, una cartulina o una tela con textura y color propios, y en la mayoría de los casos impresos a un color, a veces con un efecto metalizado, en plano o en relieve. También existe la tapa dura forrada de papel blanco, con imágenes impresas previamente a color, muchas veces para ediciones más comerciales. Es lo que llamamos tapa dura forrada o *cartoné*.

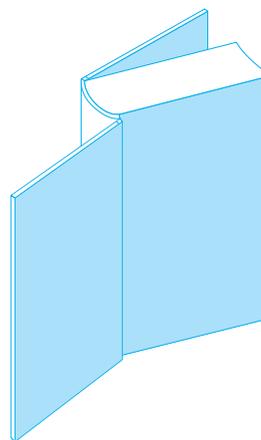
A diferencia de las cubiertas de tapa dura que rebasan unos milímetros en tamaño a la tripa, las cubiertas en rústica tienen la misma medida que la tripa, excepto en el caso de que lleven solapas. Si es así, son un poco más anchas por la parte que se dobla hacia dentro. Las solapas dan al libro en rústica un poco más de rigidez y sirven de soporte para extender la información de cubierta.



Los libros en tapa dura y algunas veces también los de rústica pueden llevar una sobrecubierta. Se trata de una lámina que envuelve la cubierta, y las solapas si las hay, y que suele llevar impreso lo mismo que estas o información más extensa. Sirve para enriquecer la presentación del libro y también para protegerlo.

A partir de estas variables, existen otras formas de encuadernación: sobrecubiertas que envuelven la cubierta, cajas, encuadernaciones con la parte cosida a la vista o cubierta con tela, espirales, etc. Pero las descritas anteriormente son las más comunes, entran dentro de los estándares de la industria gráfica y necesitan poca manipulación. Son, por lo tanto, las menos costosas.

Hay una cuarta pieza que también se imprime aparte: las guardas. Las guardas unen la tripa con la tapa dura al principio y al final. Al igual que la sobrecubierta, son unas láminas sueltas que o bien se imprimen a uno o



varios colores, o bien son de un papel o cartulina distintos a los de la tripa y la tapa. En los libros en rústica, la tripa va adherida con cola a la tapa por el lomo, por lo que las guardas no son técnicamente necesarias; si las hay, son ornamentales. Es lo que se conoce como *guardas falsas*.

A lo largo de este libro se explicará qué tipo de información figura tradicionalmente en cada una de las partes de la tripa, de la tapa y de las guardas, y cómo se diseñan.

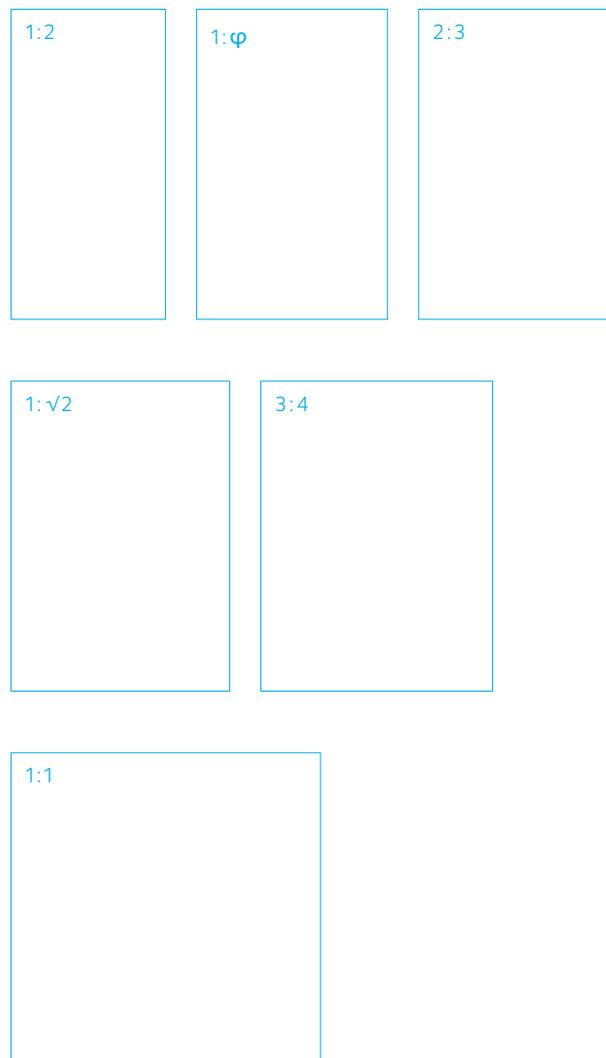
Proporción

Cuando se decide la medida del libro, se considera el tamaño de la página con su proporción, es decir, la relación entre el ancho y el alto. Las posibilidades son prácticamente infinitas, y es normal no saber por dónde empezar. Existe bastante literatura referida a la relación entre los valores de la horizontal y la vertical. Algunas fórmulas sugieren trabajar con números irracionales, toda una serie de ratios con números enteros o construcciones geométricas para obtener ciertas proporciones. La más famosa es la proporción áurea, expresada en el número irracional *phi* o $\phi = 1,6180339\dots$, una relación de dos medidas que está referenciada desde la Antigüedad, relacionada con las series de Fibonacci y sobre la que se ha escrito todo tipo de curiosidades matemáticas. Más adelante veremos que este tipo de cálculos se propone también para situar elementos de la página, especialmente por lo que se refiere a los márgenes.

Aunque el uso de este tipo de fórmulas ha tenido siempre un cierto predicamento entre arquitectos, artistas y diseñadores, varios estudios recientes revelan que casi nadie ve en objetos contruidos con estas proporciones nada especial, o no más que en aquellos otros contruidos con números aproximados. Es probable que sea más bien nuestra mirada la que pone la belleza en las cosas, y que todas estas fórmulas nacen más bien de la necesidad de creer que bajo lo bello debe haber una razón matemática. Es una idea del Renacimiento que sobrevive hoy, pero que no ha demostrado tener una base empírica. Tal vez sea más conveniente que cuando se busque fijar una medida del ancho y el alto se escoja algo

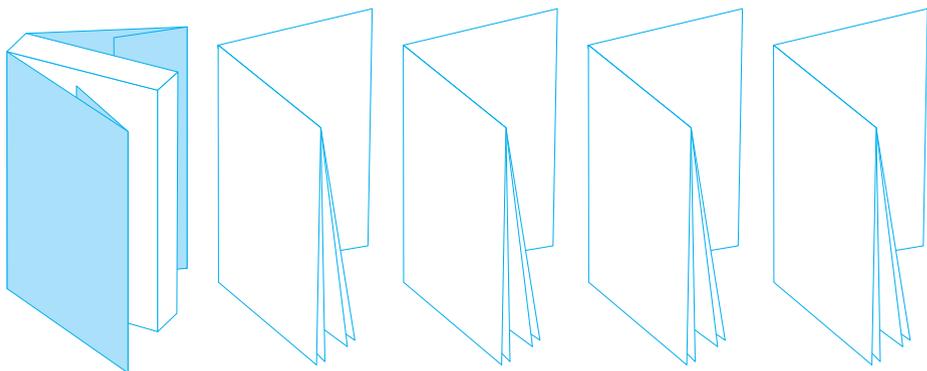
que sea intuitivamente agradable, sin preocuparse por si el resultado encaja en alguna fórmula. Un libro un poco más estrecho puede parecer un poco más elegante (o tal vez pretencioso para algunos), mientras que otro más ancho puede parecer más amable. O justo lo contrario.

La alternativa a crear un formato es copiarlo. Un libro ya impreso y encuadernado es la maqueta perfecta de nuestro futuro libro. No hay razón para no optar por algo tan sencillo.

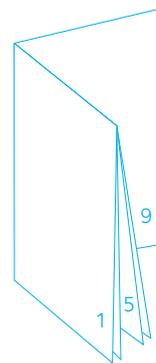


El tamaño final de la página es importante, ya que afecta al aspecto visual al leer, pero también porque estamos dando forma a la tripa, la parte más voluminosa y costosa del libro. Y en este sentido la decisión del tamaño de página puede ser crítica.

La tripa está constituida por pliegos. Estos son hojas sueltas que se imprimen por las dos caras y que, tal como salen de la máquina, se doblan sobre sí mismas, siguiendo un cierto orden. Los pliegos, una vez agrupados, se ligan entre sí y se recortan por tres de sus lados. Las páginas del libro, pues, no se imprimen siguiendo el orden de lectura, sino que han sido distribuidas y puestas en una determinada orientación para conseguir este resultado.



En el dibujo adjunto se puede ver como están distribuidas y orientadas las páginas en una hoja y cómo quedan posteriormente una vez plegada esta. No es necesario saber de memoria este orden; solo sirve para tener una idea de cómo funciona este procedimiento (llamado *imposición y alzado*) y entender con ello que no podemos hacer un libro con el número de páginas que se nos antoje. Como mínimo, un pliego ha de ser de 4 páginas, aunque normalmente en un libro se trabaja con pliegos de cantidades superiores, siempre múltiplos de 4. Las tripas se acostumbran hacer con pliegos con el mismo número de páginas cada uno; pero dependiendo de las necesidades se pueden combinar con algunos pliegos de menos páginas. A su vez, los maquetistas de los libros ajustan el número de páginas para que encajen con los pliegos, manipulando el diseño del texto y añadiendo o quitando páginas en blanco al principio o al final de la obra.



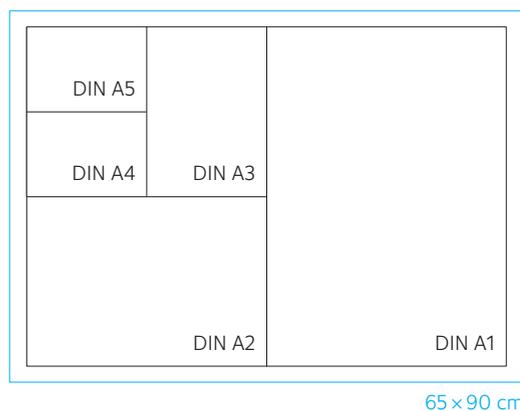
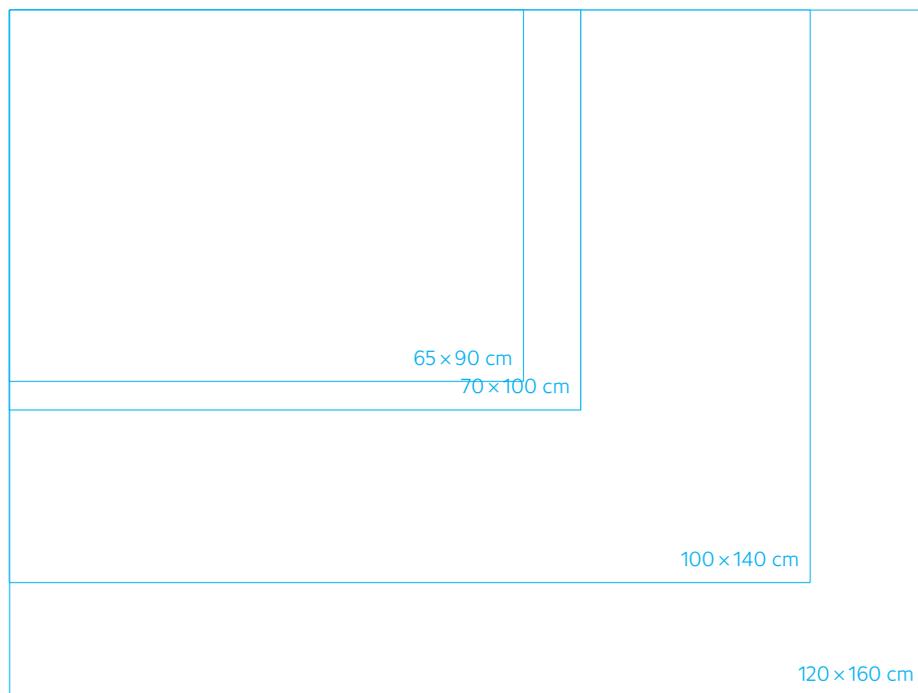
5	12	6	8
4	13	16	1

7	10	11	9
2	15	14	3

Para producir libros corrientes en litografía ófset se emplean dos tipos de máquinas de imprenta: en plano y en rotativa. Se imprimen en imprenta plana los libros con tirajes no especialmente largos, con formatos grandes o especiales, o en impresión a una o varias tintas. Decimos que estas máquinas imprimen en plano, porque el papel se toma en hojas planas ya cortadas, suministrado en pilas. Las hojas acostumbran a ser de 70 × 100 cm, 100 × 140 cm o a veces también de 120 × 160 cm, aunque este último formato es menos común. En el formato 70 × 100 cm encajan bien los formatos tradicionales de los carteles y en un 90 × 65 cm encajan los formatos de la serie DIN A, que tienen la característica de

tener todos ellos la misma proporción y ser a la vez múltiplos. Aun contando con todos estos modelos, a partir de ciertas cantidades las imprentas suelen encargarse a los fabricantes de papel hojas a medida para ahorrar y no desechar parte de la hoja sin imprimir.

En el sistema de impresión en plano se recomiendan pliegos de un máximo de 32, ya que entre ellos hay que dejar espacio para las cuñas de color, las cruces de registro y corte, etc.; unas partes de la imagen impresa que se generan en el proceso de preimpresión.

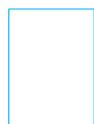


65 x 90 cm

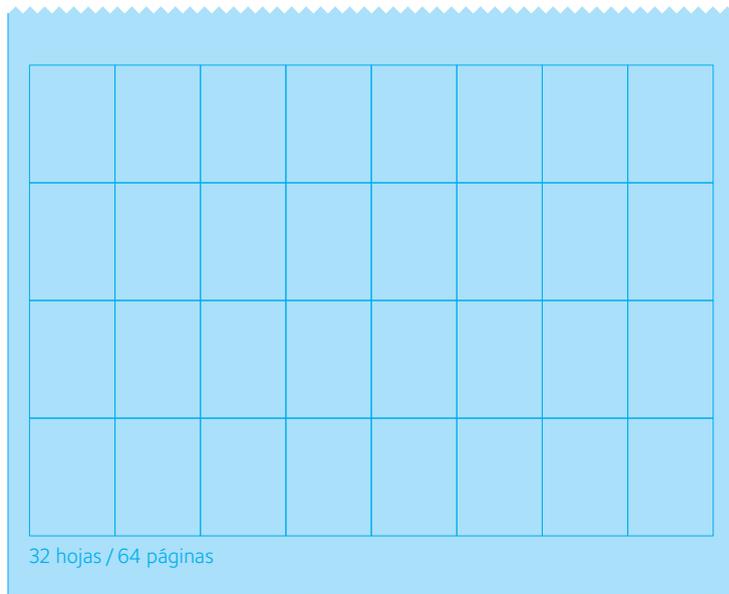
Esta manera de disponer las páginas no es la habitual para las tripas en los libros de lectura, ya que estos no se imprimen con imágenes que sobresalgan de la página cortada, disposición que se conoce como *a sangre*. Para imprimir tripas del tipo de libro a una sola tinta con tiradas un poco largas, como por ejemplo 800 ejemplares, se suele emplear el otro sistema que mencionamos: la rotativa. La impresión en rotativa emplea la misma técnica ófset que la imprenta plana, pero en este caso el papel que alimenta la máquina no está cortado en hojas, sino que se suministra en una bobina continua. Aunque hay rotativas a cuatro colores, como por ejemplo las usadas para imprimir periódicos y revistas, también las hay especiales para libros de texto, a una o dos tintas, en las que se emplea una más oscura que la tinta negra de la cuatricromía.

A partir de ciertas cantidades, este sistema de impresión es más económico que el de hojas planas, pero también es menos versátil con la distribución de las páginas y los pliegos. Para hacer cálculos, estamos condicionados por la longitud del ciclo del rodillo, que puede variar según el tipo de máquina y también por el tamaño de las bobinas. Para economizar el gasto de papel, los impresores encargan las bobinas en anchos a medida que van desde 108 hasta 153 cm. Esta longitud se determina según el formato final de página del libro que se quiere imprimir y según la distribución de pliegos que caben en un ciclo.

Veamos un ejemplo. Supongamos que diseñamos un libro que queremos que tenga unas medidas de página final de $15,7 \times 21,5$ cm. En una bobina de 132 cm de ancho caben 64 páginas distribuidas de la manera ilustrada aquí.



$15,7 \times 21,5$ cm

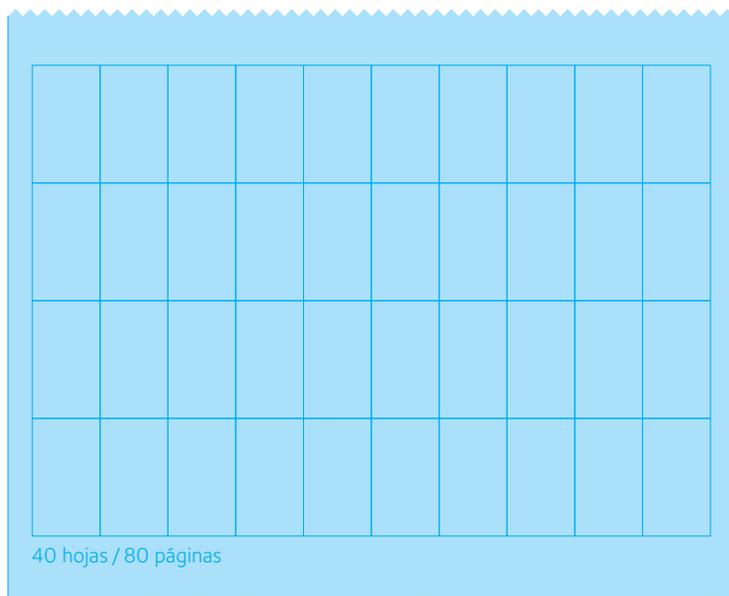


32 hojas / 64 páginas

Ahora, con la misma bobina, si redujésemos solamente el ancho a 12,5 cm podríamos hacer pliegos de 80 páginas.

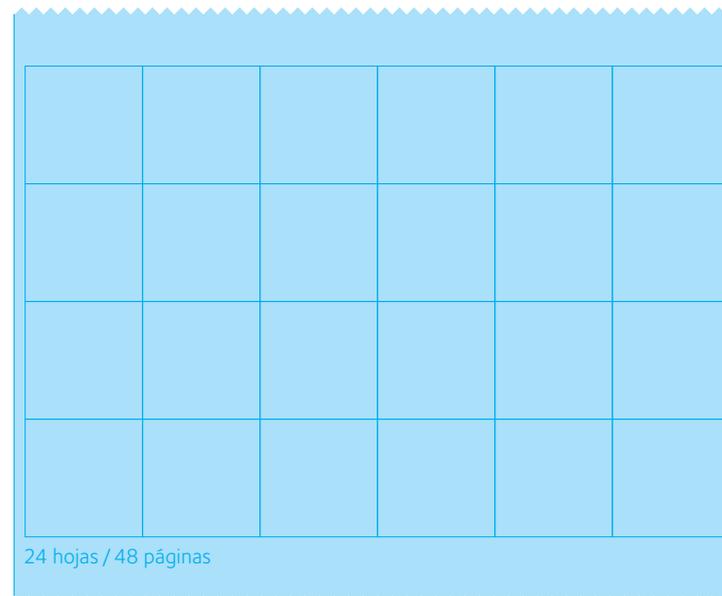


$12,5 \times 21,5$ cm



40 hojas / 80 páginas

Pero, en cambio, si ampliásemos el diseño a $21,5 \times 21,5$ cm, tendríamos que trabajar con pliegos de 48. Eso significaría que para un mismo número total de páginas, formatos ligeramente distintos pueden significar más papel desaprovechado o más puestas en máquina o arranques. Más o menos trabajo manual significa más o menos costes.



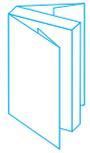
24 hojas / 48 páginas



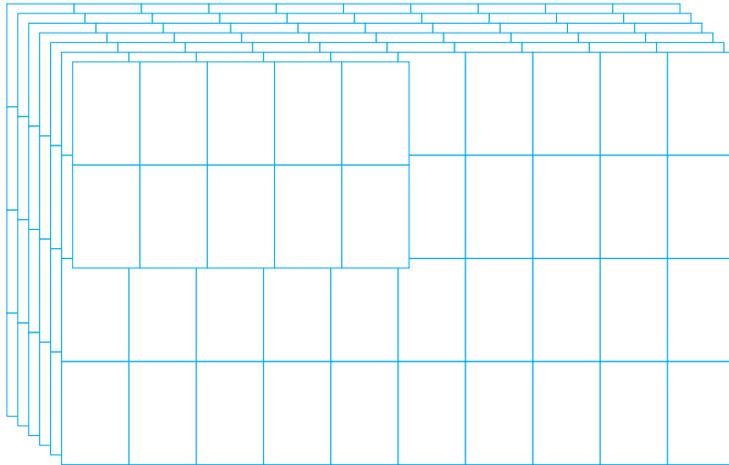
$21,5 \times 21,5$ cm

Los libros de texto de tamaño corriente se imprimen en pliegos de 80, 64 o 48 páginas finales. Esto no significa que necesariamente la tripa deba tener un número múltiplo de estas cantidades. Se pueden combinar pliegos grandes con otros más pequeños, o cantidades que son la mitad o una parte de estos pliegos. Por ejemplo, para hacer un libro de 500 páginas podemos combinar 6 pliegos de 80 páginas con 1 pliego de 20.

El ajuste de tamaño a pliegos requiere cálculos bastante complicados y además dependerá también del ancho de bobina de papel del que se disponga o se pueda encargarse, por lo que lo mejor es dejarse asesorar por el impresor y recordar que muchas veces pueden optimizar los costes con solo ajustar la página del libro unos milímetros.



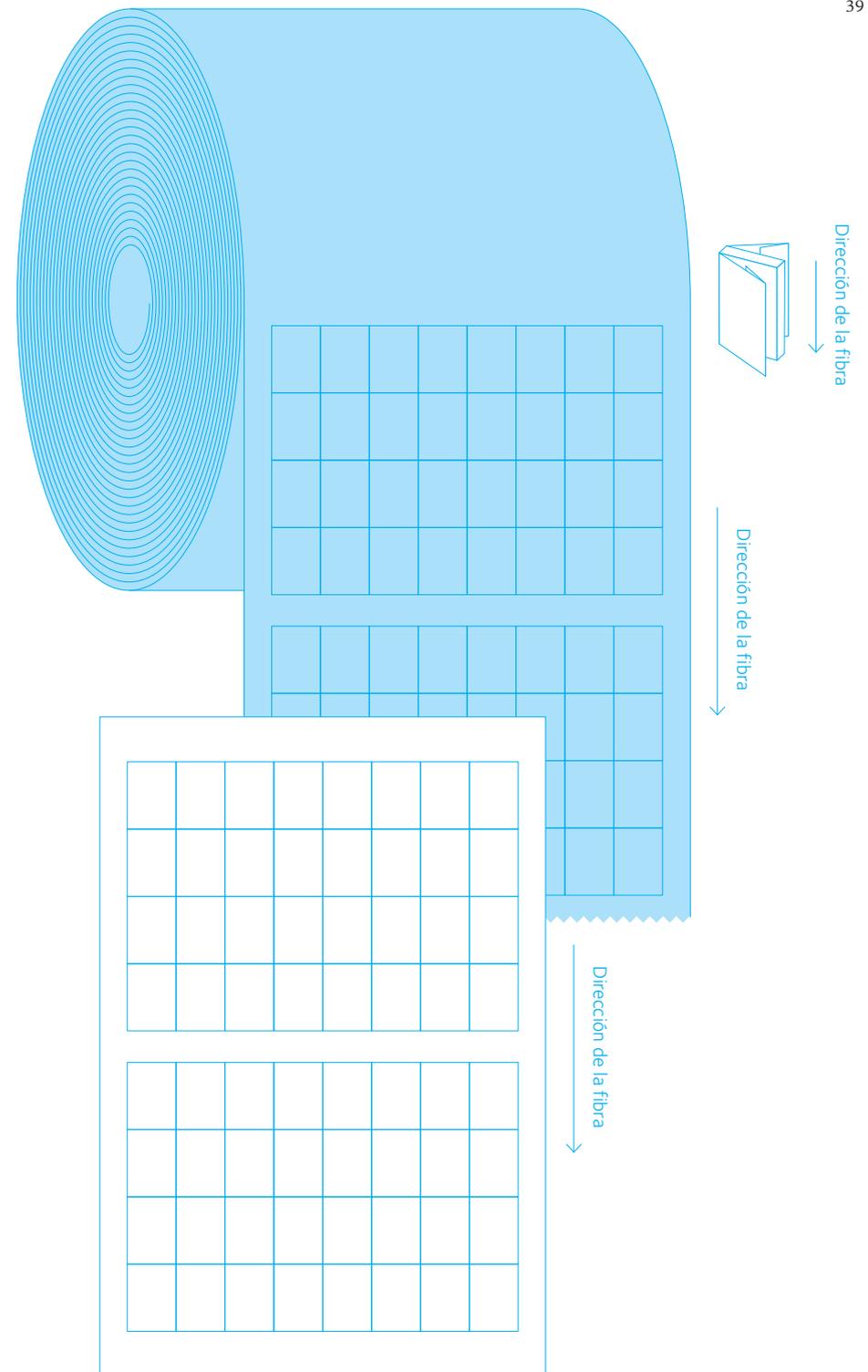
80
+80
+80
+80
+80
+80
+20
= 500 páginas



El papel con el que imprimimos los libros, tanto en hojas planas como en bobinas, está hecho de fibras en forma de estrías invisibles a simple vista, que siguen una dirección determinada. Las hojas están fabricadas de manera que la fibra sigue la dimensión larga del papel o la longitud de la bobina. El papel se curva de manera natural en forma perpendicular a la dirección de la fibra, como si fuese una persiana que se enrolla en perpendicular a las lamas. Los impresores saben que para que un libro se abra bien cuando está encuadernado y cortado hay que haber dispuesto las páginas de manera que la encuadernación siga la misma dirección que la fibra. Si no es así, el libro acabado no se deja manejar bien y se cierra solo. Algunos libros se hacen así por razones económicas; es lo que se llama *imprimir a contrafibra*. Conviene advertir al impresor que evite esto en nuestro libro.

Las tripas se imprimen en imprenta plana y en rotativa, mientras que las tapas, las sobrecubiertas o las guardas se imprimen en imprenta plana. Es por ello por lo que en estas últimas se pueden emplear otros colores y acabados distintos a los de la tripa. Los criterios de tamaño, aprovechamiento del papel y dirección de fibra son, sin embargo, los mismos.

Existen, por supuesto, otras técnicas para tirajes más largos, como la rotativa ófset de los periódicos o la de revistas, que consiste en un sistema llamado huecogra-



bado, algo distinto del ófset. Pero estos sistemas no son comunes en libros de lectura. También está la impresión digital que mencionamos al principio y que cada vez gana más terreno, porque consigue hacer más rentables los tirajes largos. Por su parte, en los últimos años, para tirajes cortos, ha renacido la impresión tipográfica tradicional, ahora con el nombre de *letterpress*. Cada uno de estos sistemas tiene sus maquinarias y sus estándares, medidas de papel y especificaciones técnicas propias, que pueden afectar la medida final del libro.

Partes de la tripa

Ahora que ya tenemos definido el formato de la página, adentrémonos en la estructura de la tripa. Las diversas partes que componen la tripa del libro de lectura incluyen un contenido específico, presentado en una determinada sucesión, según fórmulas que se han ido estableciendo a lo largo de muchos años, con muy poca evolución en el transcurso del tiempo. Por ello, los libros impresos de hoy se parecen bastante a los hechos hace 500 años. Aunque el orden de aparición de la portada, el índice, etc., parezca cumplir una función meramente ceremonial, en la mayoría de los casos responde a un criterio práctico. Gracias a estos parámetros fijos, los lectores habituales de libros perciben la estructura como algo familiar y saben qué encontrarán en cada parte. Eso no significa que el diseñador de libros deba seguir estas normas a rajatabla o que si falta alguna de estas partes el libro “esté mal”. Por ejemplo, si se trata de un volumen ilustrado para niños, seguramente no tiene mucho sentido hacer una anteportada. O si se hace un libro de recetas, no tiene tampoco sentido elaborar un índice onomástico, excepto que se citen los nombres de muchos chefs, y sean datos relevantes, cuya localización conviene facilitar al lector. Por ello, un buen método para diseñar cualquier obra podría consistir en enumerar las partes que se describen en este capítulo y plantearse en cada caso si tienen alguna utilidad que justifique incluirlas, y en caso negativo, eliminarlas.

A continuación describiremos las partes más importantes del libro de lectura. El lector podrá encontrar en otros manuales algunas categorías que aquí hemos omitido porque nos han parecido muy específicas de un tipo determinado de obra o porque están en desuso. Tal como explicamos al principio y como haremos, nuestra intención es ayudar a diseñar un libro en 2019.

No empezaremos por el principio; empezaremos por lo importante: la obra en sí, lo que a veces se llama *el cuerpo del libro*, y de cuya forma haremos derivar el diseño de las otras partes. Con *cuerpo del libro* no nos referimos a

<p>14 AURORA FERNÁNDEZ</p> <p>tenía cuarenta y seis cuando accedí (y no es que no lo intentase antes, tras haberse pasado diez haciendo de preceptor de distintas familias ricas y quinze más ejerciendo de <i>Privatdozent</i> (profesor no numerario y sin sueldo).</p> <p>Tampoco es un autor precoz, al menos si pensamos en sus obras más significativas. Justo al acceder, tardadamente, a la máxima categoría académica, es cuando elabora la que podemos considerar la primera pieza de su sistema (la teoría del espacio y de tiempo) en la «Dissertación de 1770». Y hasta los cincuenta y siete años no publicará la primera de sus grandes obras, la <i>Crítica de la razón pura</i>, escrita finalmente en pocos meses después de inculcárlo durante once años. Puede decirse, pues, que si hubiera muerto a los cincuenta y seis no tendríamos filosofía kantiana (o sólo tendríamos la primera pieza mencionada). Y, de haber muerto a los cuarenta y cinco (a la edad de Spinoza, pongamos por caso), ni eso. Se le habría mencionado en letra pequeña en las historias de la filosofía como un discípulo más o menos crítico de Wolff, que en su juventud se había dedicado a cuestiones científicas.</p> <p>Ahora bien, la década inaugurada con la <i>Crítica de la razón pura</i> (1781), es de una producción que nos deja estupefactos, tanto por la originalidad como por el volumen y el ritmo: <i>Prolegómenos</i> (1783), <i>Fundamentación de la metafísica de las costumbres</i> (1785), <i>Primeros principios metafísicos de la ciencia de la naturaleza</i> (1786), segunda edición, con una sustancial reelaboración, de la <i>Crítica de la razón pura</i> (1787), <i>Crítica de la razón práctica</i> (1788), <i>Crítica del juicio</i> (1790), sin contar una docena de escritos menores (algunos, no obstante, como los relativos a la filosofía de la historia, bastante importantes). Y la producción todavía continuará: <i>La religión dentro de los límites de la mera razón</i>, <i>La paz perpetua</i>, <i>Metafísica de las costumbres</i>, <i>El conflicto de las facultades</i>, <i>Antropología desde el punto de vista pragmático</i>, etc. Parece como si Kant, ya mayor, hubiera temido que le faltaría tiempo para completar su obra. Una obra titánica que, independientemente de gustos e ideologías, coloca a su autor en una de las cumbres más altas de la historia del pensamiento.</p>	<p>PROLEGÓMENOS 17</p> <p>La figura de Kant, que domina desde las alturas toda la filosofía posterior, ha tenido sin embargo un destino particular. Las anécdotas, tan divulgadas, sobre su regularidad casi monástica y el famoso tópico del rigorismo nos lo presentan, cuando menos, con una humanidad esmirriada. Y la incongruencia de la que su pensamiento ha sido objeto en los medio católicos (y, por razones distintas, en los marxistas) más inerciales encuentra una extraña complicidad en las versiones que nos han transmitido postkantianos y neokantianos. Ni qué decir tiene que tales clichés personales y doctrinales son profundamente injustos, por lo que tienen de parciales y de interesados.</p> <p>Debemos comentar por devolver a Kant su rostro humano. Bajito, con el pecho hundido, con una cabeza ingente para un cuerpo tan menudo, soltero toda su vida, filématico, reglamentado, siempre enfermo pero nunca enfermo (a fuerza de un voluntarioso régimen), Kant se presta, ciertamente, a la caricatura. Pero sin exagerar porque, a fin de cuentas, nos encontramos con una personalidad muy rica, incluso atractiva, tan «normal» como cualquier otra salvo en el genio: es afable, con sentido del humor, amigo de sus amigos, buen conversador, profesor entregado, de una curiosidad universal, hombre de principios, de gran entereza moral, con un deje de religiosidad pieta, de fina sensibilidad artística, antimilitarista y antipatriótico (nada «prusiano»), capaz de simpatizar con causas como la independencia americana o la Revolución Francesa y de alterar el ritmo de su actividad para esperar el correo de Francia o para leer el último libro de Rousseau.</p> <p>Con respecto a la posición doctrinal, los manuales de historia de la filosofía acostumbran presentar a Kant como el iniciador del ciclo del idealismo alemán. Sin que eso sea falso, hay que reconocer que se trata de una verdad a medias. Cierto que Kant es, su manera, idealista y que hay un desarrollo doctrinal que va de Kant a los postkantianos pero subrayarlo unilateralmente es, como mínimo, desorientador. Sin duda hay continuidad, pero también ruptura: los postkantianos volverán a hacer metafísica «dogmática» (aunque utilizando una buena parte del instrumental técnico de la filosofía kantiana) y tenderán a la exaltación de la Conciencia (así, como yauscula) y a una eliminación de lo que Kant denomina «la cosa en</p>
--	---

ninguna parte física, sino al contenido principal, donde se desarrolla la parte extensa y regular del texto. En una novela, por ejemplo, abarcaría toda la narración, sin contar prefacios, títulos, dedicatorias, etc.

Para diseñar el texto del cuerpo del libro debemos considerar primero que este se distribuya de forma uniforme en una doble página. La doble página corriente que nos puede servir de modelo para empezar se compone de una columna en cada página, lo que llamamos “cajas”. Estas dos piezas están dispuestas simétricamente a partir del pliegue central y contienen un flujo continuo de texto que viene de la página anterior, enlaza las dos cajas y sigue en la página siguiente.

Cualquier inicio de texto —el principio de la obra o de un capítulo largo— deberíamos empezararlo siempre en la página derecha. Esto significa que a su izquierda va a tener o una página en blanco o la parte final del texto anterior.

En todas las publicaciones con páginas enfrentadas (periódicos, revistas, etc.), la página derecha es la que debería contener lo más importante o aquello que queremos hacer más visible. Por la manera como disponemos y asimamos una publicación y vamos pasando página, es lo primero que miramos. Si nos fijamos, la página derecha queda plana sobre la mesa, la faldita o la mano, mientras que mantenemos la izquierda más

vertical y vamos pasando página en esa dirección. Esta pauta solo la rompemos en obras donde consideramos las dos páginas como una sola. Son casos como los libros ilustrados, las revistas, los atlas, etc., que normalmente tienen mayor tamaño.

Según la importancia que queramos darle a este arranque de la página derecha, procuraremos que la página a la que queda enfrentada esté en blanco o no. Si tenemos capítulos largos, lo habitual es que empiecen después de una página blanca. Es la manera de ayudar al lector a orientarse dentro de la obra marcando un espacio vacío. Si queremos enfatizar todavía más este espacio, podemos hacer enfrente portadillas. En caso de tener un texto con capítulos muy cortos, puede ocurrir que si los hacemos empezar todos en una página derecha se creen demasiados espacios vacíos. Además, si se trata de capítulos de distinta longitud, algunas páginas finales serán blancas y otras no. En ese caso podemos crear un sistema donde cada una de estas partes empiecen en la página izquierda o la derecha, según donde caiga.

<p>PROLEGÓMENOS</p> <p>Prolegómenos es un paludismo de nociones kantianas. Es la materia liberada de referencias al Prolegómenos y a toda referencia alguna que pueda presentarse como obvia: los otros autores merecen mención, pero sólo en el contexto de la crítica de la razón pura para presentar el carácter filosófico de los temas. En otras palabras: lo único que se permite es hablar de los temas en el contexto de la obra de Kant. Así, si se habla de la revolución francesa, se debe hacerlo en el contexto de la filosofía kantiana y no de la historia.</p> <p>Como puede verse en el índice la «crónica» al final de cada capítulo, la brevedad de Kant es un rasgo muy destacado, que requiere particularmente el apoyo fonético de la página ancha. En la práctica, los capítulos de Kant se leen como si fueran un todo en un día, sin una pausa de reposo ni de un momento, sino en un flujo continuo.</p> <p>Kant es un filósofo de la práctica. No se trata de un filósofo que se ocupa de la teoría, sino de la práctica. No se trata de un filósofo que se ocupa de la metafísica, sino de la filosofía. No se trata de un filósofo que se ocupa de la historia, sino de la filosofía. No se trata de un filósofo que se ocupa de la ciencia, sino de la filosofía.</p>	<p>PROLEGÓMENOS 17</p> <p>Prolegómenos es un paludismo de nociones kantianas. Es la materia liberada de referencias al Prolegómenos y a toda referencia alguna que pueda presentarse como obvia: los otros autores merecen mención, pero sólo en el contexto de la crítica de la razón pura para presentar el carácter filosófico de los temas. En otras palabras: lo único que se permite es hablar de los temas en el contexto de la obra de Kant. Así, si se habla de la revolución francesa, se debe hacerlo en el contexto de la filosofía kantiana y no de la historia.</p> <p>Como puede verse en el índice la «crónica» al final de cada capítulo, la brevedad de Kant es un rasgo muy destacado, que requiere particularmente el apoyo fonético de la página ancha. En la práctica, los capítulos de Kant se leen como si fueran un todo en un día, sin una pausa de reposo ni de un momento, sino en un flujo continuo.</p> <p>Kant es un filósofo de la práctica. No se trata de un filósofo que se ocupa de la teoría, sino de la práctica. No se trata de un filósofo que se ocupa de la metafísica, sino de la filosofía. No se trata de un filósofo que se ocupa de la historia, sino de la filosofía. No se trata de un filósofo que se ocupa de la ciencia, sino de la filosofía.</p>
---	--

<p>PROLEGÓMENOS</p> <p>Prolegómenos es un paludismo de nociones kantianas. Es la materia liberada de referencias al Prolegómenos y a toda referencia alguna que pueda presentarse como obvia: los otros autores merecen mención, pero sólo en el contexto de la crítica de la razón pura para presentar el carácter filosófico de los temas. En otras palabras: lo único que se permite es hablar de los temas en el contexto de la obra de Kant. Así, si se habla de la revolución francesa, se debe hacerlo en el contexto de la filosofía kantiana y no de la historia.</p> <p>Como puede verse en el índice la «crónica» al final de cada capítulo, la brevedad de Kant es un rasgo muy destacado, que requiere particularmente el apoyo fonético de la página ancha. En la práctica, los capítulos de Kant se leen como si fueran un todo en un día, sin una pausa de reposo ni de un momento, sino en un flujo continuo.</p> <p>Kant es un filósofo de la práctica. No se trata de un filósofo que se ocupa de la teoría, sino de la práctica. No se trata de un filósofo que se ocupa de la metafísica, sino de la filosofía. No se trata de un filósofo que se ocupa de la historia, sino de la filosofía. No se trata de un filósofo que se ocupa de la ciencia, sino de la filosofía.</p>	<p>PROLEGÓMENOS 17</p> <p>Prolegómenos es un paludismo de nociones kantianas. Es la materia liberada de referencias al Prolegómenos y a toda referencia alguna que pueda presentarse como obvia: los otros autores merecen mención, pero sólo en el contexto de la crítica de la razón pura para presentar el carácter filosófico de los temas. En otras palabras: lo único que se permite es hablar de los temas en el contexto de la obra de Kant. Así, si se habla de la revolución francesa, se debe hacerlo en el contexto de la filosofía kantiana y no de la historia.</p> <p>Como puede verse en el índice la «crónica» al final de cada capítulo, la brevedad de Kant es un rasgo muy destacado, que requiere particularmente el apoyo fonético de la página ancha. En la práctica, los capítulos de Kant se leen como si fueran un todo en un día, sin una pausa de reposo ni de un momento, sino en un flujo continuo.</p> <p>Kant es un filósofo de la práctica. No se trata de un filósofo que se ocupa de la teoría, sino de la práctica. No se trata de un filósofo que se ocupa de la metafísica, sino de la filosofía. No se trata de un filósofo que se ocupa de la historia, sino de la filosofía. No se trata de un filósofo que se ocupa de la ciencia, sino de la filosofía.</p>
---	--

<p>PROLEGÓMENOS</p> <p>Prolegómenos es un paludismo de nociones kantianas. Es la materia liberada de referencias al Prolegómenos y a toda referencia alguna que pueda presentarse como obvia: los otros autores merecen mención, pero sólo en el contexto de la crítica de la razón pura para presentar el carácter filosófico de los temas. En otras palabras: lo único que se permite es hablar de los temas en el contexto de la obra de Kant. Así, si se habla de la revolución francesa, se debe hacerlo en el contexto de la filosofía kantiana y no de la historia.</p> <p>Como puede verse en el índice la «crónica» al final de cada capítulo, la brevedad de Kant es un rasgo muy destacado, que requiere particularmente el apoyo fonético de la página ancha. En la práctica, los capítulos de Kant se leen como si fueran un todo en un día, sin una pausa de reposo ni de un momento, sino en un flujo continuo.</p> <p>Kant es un filósofo de la práctica. No se trata de un filósofo que se ocupa de la teoría, sino de la práctica. No se trata de un filósofo que se ocupa de la metafísica, sino de la filosofía. No se trata de un filósofo que se ocupa de la historia, sino de la filosofía. No se trata de un filósofo que se ocupa de la ciencia, sino de la filosofía.</p>	<p>PROLEGÓMENOS 17</p> <p>Prolegómenos es un paludismo de nociones kantianas. Es la materia liberada de referencias al Prolegómenos y a toda referencia alguna que pueda presentarse como obvia: los otros autores merecen mención, pero sólo en el contexto de la crítica de la razón pura para presentar el carácter filosófico de los temas. En otras palabras: lo único que se permite es hablar de los temas en el contexto de la obra de Kant. Así, si se habla de la revolución francesa, se debe hacerlo en el contexto de la filosofía kantiana y no de la historia.</p> <p>Como puede verse en el índice la «crónica» al final de cada capítulo, la brevedad de Kant es un rasgo muy destacado, que requiere particularmente el apoyo fonético de la página ancha. En la práctica, los capítulos de Kant se leen como si fueran un todo en un día, sin una pausa de reposo ni de un momento, sino en un flujo continuo.</p> <p>Kant es un filósofo de la práctica. No se trata de un filósofo que se ocupa de la teoría, sino de la práctica. No se trata de un filósofo que se ocupa de la metafísica, sino de la filosofía. No se trata de un filósofo que se ocupa de la historia, sino de la filosofía. No se trata de un filósofo que se ocupa de la ciencia, sino de la filosofía.</p>
---	--

<p>PROLEGÓMENOS</p> <p>Prolegómenos es un paludismo de nociones kantianas. Es la materia liberada de referencias al Prolegómenos y a toda referencia alguna que pueda presentarse como obvia: los otros autores merecen mención, pero sólo en el contexto de la crítica de la razón pura para presentar el carácter filosófico de los temas. En otras palabras: lo único que se permite es hablar de los temas en el contexto de la obra de Kant. Así, si se habla de la revolución francesa, se debe hacerlo en el contexto de la filosofía kantiana y no de la historia.</p> <p>Como puede verse en el índice la «crónica» al final de cada capítulo, la brevedad de Kant es un rasgo muy destacado, que requiere particularmente el apoyo fonético de la página ancha. En la práctica, los capítulos de Kant se leen como si fueran un todo en un día, sin una pausa de reposo ni de un momento, sino en un flujo continuo.</p> <p>Kant es un filósofo de la práctica. No se trata de un filósofo que se ocupa de la teoría, sino de la práctica. No se trata de un filósofo que se ocupa de la metafísica, sino de la filosofía. No se trata de un filósofo que se ocupa de la historia, sino de la filosofía. No se trata de un filósofo que se ocupa de la ciencia, sino de la filosofía.</p>	<p>PROLEGÓMENOS 17</p> <p>Prolegómenos es un paludismo de nociones kantianas. Es la materia liberada de referencias al Prolegómenos y a toda referencia alguna que pueda presentarse como obvia: los otros autores merecen mención, pero sólo en el contexto de la crítica de la razón pura para presentar el carácter filosófico de los temas. En otras palabras: lo único que se permite es hablar de los temas en el contexto de la obra de Kant. Así, si se habla de la revolución francesa, se debe hacerlo en el contexto de la filosofía kantiana y no de la historia.</p> <p>Como puede verse en el índice la «crónica» al final de cada capítulo, la brevedad de Kant es un rasgo muy destacado, que requiere particularmente el apoyo fonético de la página ancha. En la práctica, los capítulos de Kant se leen como si fueran un todo en un día, sin una pausa de reposo ni de un momento, sino en un flujo continuo.</p> <p>Kant es un filósofo de la práctica. No se trata de un filósofo que se ocupa de la teoría, sino de la práctica. No se trata de un filósofo que se ocupa de la metafísica, sino de la filosofía. No se trata de un filósofo que se ocupa de la historia, sino de la filosofía. No se trata de un filósofo que se ocupa de la ciencia, sino de la filosofía.</p>
---	--

Podemos incluso empezar partes del texto en medio de la página. Para ello es suficiente con que dejemos un espacio equivalente a un par de líneas en blanco o algún título, si lo hay.

Es normal dudar en el momento de asignar principios de capítulo. Cada obra tiene una estructura de texto distinta y puede que nos encontremos con originales cuyas partes nos parezcan demasiado largas para ponerlas de forma continua, pero también demasiado cortas para hacerlas arrancar en página derecha. Si se consultan otros libros, es evidente que no existe un sistema único y que no hay soluciones perfectas. También hay que considerar que la decisión de poner los capítulos de una u otra manera puede responder a criterios editoriales: es también una manera de “hinchar” o “deshinchar” el libro.

El cuerpo del libro no lo es todo en una obra. Pueden precederlo o seguirlo otros textos diferenciados. Nos referimos, por ejemplo, a textos de presentación, como los prefacios, prólogos o preámbulos, que van al principio, o de conclusión, como los posfacios, que se añaden al final. A efectos de diseño, no es importante identificar ni aprenderse el nombre de cada una de estas partes; no son categorías absolutas. De nuevo, si consultamos otras obras veremos que no existe una taxonomía precisa. Lo importante es saber si queremos que se diferencie del

Los fenómenos y las cosas en sí, hemos dicho, no constituyen dos mundos diferentes. No se trata de una distinción ontológica, sino gnoseológica. Por eso Kant podrá decir, al mismo tiempo, que no solo no se identifican, sino que ni siquiera se parecen. Entre el fenómeno y la cosa en sí no hay más semejanza que la que hay entre la sensación de rojo y la longitud de onda que la suscita en nuestra conciencia a través del sentido de la vista. Los fenómenos son representaciones, pero no son propiamente representaciones de las cosas en sí como si las reprodujesen figurativamente. Eso sería proyectar sobre las cosas en sí las condiciones espaciotemporales de nuestro conocimiento. Solo puede decirse que son representaciones de las cosas en sí en el sentido de ser sus representantes (a título de signos).

Hay que subrayar también que los fenómenos, como simples representaciones que son, solo existen como tales en la conciencia humana. Pero eso no significa, para Kant, que vivamos en un mundo fantasmagórico o ilusorio. Los fenómenos, creación de la conciencia trascendental en contacto con las cosas en sí, tienen para la conciencia empírica la misma consistencia y la misma resistencia que si fuesen estas mismas cosas en sí. Y los criterios para distinguir la realidad de la ilusión son, obviamente, los mismos en el idealismo trascendental que en el realismo. Kant insiste en ello afirmando con igual fuerza la idealidad trascendental del espacio y el tiempo y su realidad empírica.

PRÓLOGO

Los fenómenos y las cosas en sí, hemos dicho, no constituyen dos mundos diferentes. No se trata de una distinción ontológica, sino gnoseológica. Por eso Kant podrá decir, al mismo tiempo, que no solo no se identifican, sino que ni siquiera se parecen. Entre el fenómeno y la cosa en sí no hay más semejanza que la que hay entre la sensación de rojo y la longitud de onda que la suscita en nuestra conciencia a través del sentido de la vista. Los fenómenos son representaciones, pero no son propiamente representaciones de las cosas en sí como si las reprodujesen figurativamente. Eso sería proyectar sobre las cosas en sí las condiciones espaciotemporales de nuestro conocimiento. Solo puede decirse que son representaciones de las cosas en sí en el sentido de ser sus representantes (a título de signos).

Hay que subrayar también que los fenómenos, como simples representaciones que son, solo existen como tales en la conciencia humana. Pero eso no significa, para Kant, que vivamos en un mundo fantasmagórico o ilusorio. Los fenómenos, creación de la conciencia trascendental en contacto con las cosas en sí, tienen para la conciencia empírica la misma consistencia y la misma resistencia que si fuesen estas mismas cosas en sí. Y los criterios para distinguir la realidad de la ilusión son, obviamente, los mismos en el idealismo trascendental que en el realismo. Kant insiste en ello afirmando con igual fuerza la idealidad trascendental del espacio y el tiempo y su realidad empírica.

cuerpo principal o, por lo contrario, queremos conferir a estas partes un sentido de continuidad. Si queremos que una parte quede marcada con un rasgo diferenciador del texto principal de la obra, se puede componer en itálica. En este caso no deberíamos cambiar la familia tipográfica ni el tamaño, ni la interlínea; solo cambiaríamos el estilo. Siempre, claro, que no se trate de un texto muy largo (cuatro o cinco páginas a lo sumo), porque no estamos acostumbrados a leer este tipo de letra y resultaría cansado. Si no queremos hacerlo así, una alternativa es componerlo en redonda y ponerle un título que lo identifique.

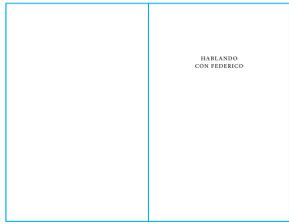
Antes de estos diversos principios, ¿hay algo más? En algunos libros hay dos y hasta cuatro hojas en blanco antes de llegar a la parte impresa. Son lo que se conoce como *páginas de cortesía*, un nombre que denota protocolo. Es decir, cuanto más importante quiere parecer un libro, más elementos de este tipo tiene. El diseñador puede añadir las páginas blancas que considere, pero debe compensarlo con el uso de anteportadas y portadas. Ponerlas en según qué tipo de libros, como obras para niños o libros breves, no tiene mucho sentido.

En realidad el número de páginas en blanco es algo que el lector raramente percibe. Aparte de ser una cuestión de etiqueta, muchas veces la razón práctica para ponerlas o no es que nos ayudan a completar el número de páginas cuando cerramos un libro y queremos ajustarlo a los pliegos. Por lo tanto es una decisión que podemos posponer hasta el final del proceso de edición.

Después de las páginas de cortesía, si las hay, vendrían la anteportada y la portada. La anteportada —también una parte prescindible si no somos amigos de protocolos— contiene solo el título de la obra. A continuación viene la portada. Recordemos que la portada no es la cubierta. La cubierta no forma parte de la tripa y en ella podemos poner lo que queramos: el nombre del autor, una versión abreviada de su nombre (o incluso no poner el autor), el título escrito con cualquier juego tipográfico, frases, etc. En la portada, en cambio, debe



Página de cortesía



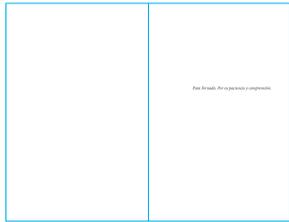
Anteportada



Portada



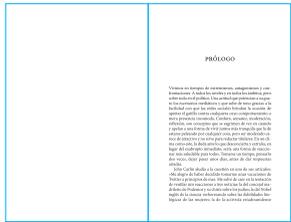
Créditos



Dedicatoria



Índice



aparecer el nombre del autor completo, el título de la obra, el nombre e incluso logo de la editorial, si se desea y lo hay, el del traductor, y todo aquello que sea fundamental para identificar el libro. Es de la portada y no de la cubierta de donde se toman estos datos básicos para confeccionar una referencia bibliográfica o para rellenar las fichas catalográficas de una biblioteca. La portada es la parte inicial de la obra que contiene esta información porque antiguamente los libros se vendían por pliegos y sin tapas. Se presentaban en lo que era su primera página impresa: la portada.

En cuanto a su disposición, la anteportada y la portada van siempre en la página derecha o impar. En el reverso de la portada se suele poner lo que hoy llamamos créditos, o propiedad literaria, y el pie de imprenta; es decir, la información legal sobre quién lo ha escrito, quién lo ha ilustrado (si contiene algún tipo de imagen), quién lo publica, el ISBN (el código internacional de identificación) el depósito legal y otros

datos sobre su realización, como quién lo ha diseñado, quién lo ha impreso, etc. Cuando una obra contiene muchas imágenes de distintos autores y hay que referenciarlas y remitir a la página donde aparecen, esta información puede aparecer al final del libro.

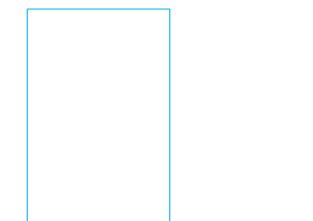
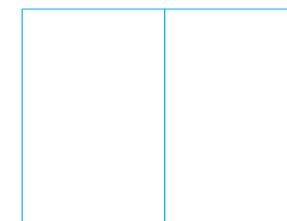
El índice es un elemento que puede ser útil para facilitar al lector la navegación por la obra, especialmente si es larga y contiene partes diferenciadas. Hacer un índice que simplemente indique “Parte 1, Parte 2, Parte 3 y Parte 4” no sirve de mucho. Organizaremos un índice si creemos que será útil al lector. En cualquier caso puede ir antes o después de los textos de introducción, dependiendo de si se consideran estos como parte del cuerpo del libro y si deben ser marcados como tales. A veces, en obras con pocas subdivisiones, se pone al final del libro.

Hay otros elementos que van al principio del libro, como la dedicatoria, generalmente también a la derecha y en una página propia si se le quiere dar relevancia. Al principio también puede haber páginas con viñetas, una fotografía, etc.

Al final del cuerpo de la obra pueden ser necesarios otro tipo de índices con sus componentes organizados en orden alfabético, como es el índice onomástico (una lista de las personas citadas en la obra) o un índice temático, con una selección de palabras y conceptos relevantes de la obra, en ambos casos con los nombres y



Bibliografía



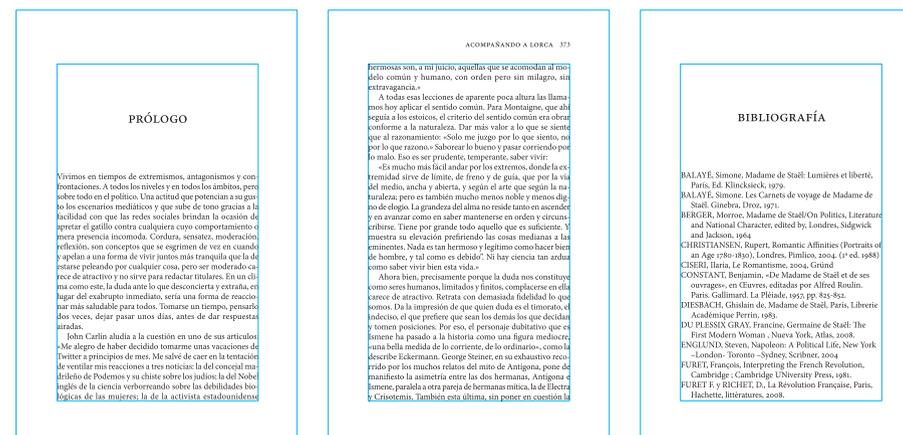
términos seguidos de la página donde aparecen, dispuestos en columna. Estos índices son útiles en ensayos u obras de no ficción. En una novela, por ejemplo, no son corrientes, excepto en caso de que que aparezcan muchos personajes. En este caso, se puede confeccionar una lista descriptiva o hasta un esquema tipo árbol genealógico. De la misma manera, al principio o al final de la obra, se pueden añadir mapas, esquemas o cualquier información de ayuda. Los índices se pueden elaborar a partir de referencias insertadas en el texto antes de ser maquetado o también con el propio InDesign. Es un trabajo laborioso, ya que requiere que el autor o el editor decidan qué palabras, conceptos y términos deben seleccionarse y cómo se interrelacionan. Más adelante explicaremos cómo automatizar parte de este proceso y obtener la lista de los términos y las páginas donde aparecen sin tener que consultar toda la obra.

También van al final de la obra otros elementos, como la bibliografía o el colofón, una especie de cierre tipográfico que da fe de cuándo y dónde se ha acabado de componer el libro y a veces hasta con qué tipo de letra. Es una fórmula antigua que se vuelve a utilizar últimamente. En otras partes del libro, no necesariamente al final, se pueden encontrar otras secciones con formas más o menos definidas: guías de personajes, genealogías, mapas, cronologías, viñetas, fotografías, biografías, otros títulos del autor, otros títulos de la colección o la editorial, publicidad, etc.

Si se busca en libros clásicos o modernos se verá que estas secciones siguen ciertas fórmulas, pero no siempre de manera estricta. Si hay que diseñar alguna de estas partes es bueno buscar modelos que creamos que funcionan bien y adaptarlos a nuestras necesidades.

Para proceder con todas las partes del libro es muy recomendable empezar diseñando el cuerpo de texto principal y posteriormente ir construyendo las otras partes como si fuesen derivaciones de este. Cuando más adelante hablemos de la caja de texto desarrollaremos la relación entre el párrafo básico y sus diferenciaciones. Por ejemplo, no hay razón alguna para que el texto de un

índice sea más pequeño o más grande que el del cuerpo de texto principal. Es un texto también para ser leído y no hay necesidad de marcar esta diferencia. De la misma manera, todas las partes deberían tener un mismo ancho de párrafo y de márgenes. Cuantas menos estructuras de página y menos categorías tipográficas dentro de una misma obra, mejor.



Hasta aquí hemos visto los usos más comunes para los textos que aparecen en la tripa. No hay ninguna normativa que nos obligue a seguirlos, como tampoco hay ninguna razón para innovar si no es seguro que eso pueda mejorar la experiencia del lector.