



FERIA DEL LIBRO
INDEPENDIENTE Y AUTOGESTIVA

TALLER DE

**AUTO
PUBLI
CACION**

GRATIS

EDICIÓN - DISEÑO DE TAPA - ENCUADERNACIÓN



FERIA DEL LIBRO
INDEPENDIENTE Y AUTOGESTIVA

TALLER DE

**AUTO
PUBLI
CACION**

GRATIS

EDICIÓN - DISEÑO DE TAPA - ENCUADERNACIÓN

Taller de Autopublicación

F.L.I.A – ROSARIO

Feria del Libro, Independiente y Autogestiva

Taller de Autopublicación

F.L.I.A – ROSARIO

Feria del Libro, Independiente y Autogestiva

Primer edición: Agosto de 2010



Salvo indicación del origen o advertencia en contrario, el autor de todos los textos, imágenes y documentos presentes en esta publicación **hace devolución expresa de los mismos al Dominio Público.**

Autopublicado por la **F.L.I.A – Rosario**

Primer edición: Agosto de 2010



Salvo indicación del origen o advertencia en contrario, el autor de todos los textos, imágenes y documentos presentes en esta publicación **hace devolución expresa de los mismos al Dominio Público.**

Autopublicado por la **F.L.I.A – Rosario**

Taller de Autopublicación

F.L.I.A – ROSARIO

Feria del Libro, Independiente y Autogestiva

Taller de Autopublicación

F.L.I.A – ROSARIO

Feria del Libro, Independiente y Autogestiva

A MODO DE INTRODUCCIÓN SOBRE EL TALLER Y LA F.L.I.A

QUIÉNES SOMOS?

La Feria del Libro Independiente y Autogestiva es un espacio alternativo de libre participación, sin sponsors, partidos, ni marcas. Es un encuentro de personas que desean impulsar y generar otra forma de hacer, vivir y consumir cultura.

La F.L.I.A surgió como una alternativa a los circuitos comerciales tradicionales impulsada por la necesidad de artistas, editores y productores independientes de generar un espacio en el cuál poder mostrar sus producciones. La F.L.I.A en tanto feria es una instancia sumamente necesaria, ya que es el espacio mediante el cual los productores (escritorxs, editorxs, encuadrnadrxs, etc) pueden vincularse directamente con el público. Es por esto que todos tenemos que garantizar este espacio, la F.L.I.A no es un servicio para terceros, es un espacio colectivo, la F.L.I.A la hacemos entre todos.

Nosotros no entendemos la autogestión como un fin, sino como un proceso, una herramienta para construir mancomunadamente un espacio colectivo de horizontalidad, porque nos interesa construir redes y establecer vínculos por fuera de los circuitos comerciales. Creemos que la dimensión comercial ha vaciado de contenido y convertido a los libros (u objetos de arte) en mera mercancía, accesible para unos pocos consumidores y para un puñado de productores. Nosotros proponemos resignificar la palabra, y acercarnos al libro por su verdadera esencia, por su valor de uso.

La F.L.I.A pronto dejó de ser sólo una feria para convertirse en un proyecto colectivo de autogestión cultural, un espacio para compartir diversas experiencias que a nivel individual y colectivo se están dando en la ciudad y la región; que nacen y se desarrollan con el objetivo de generar alternativas a las relaciones sociales y productivas que el sistema impone en relación a la cultura.

A MODO DE INTRODUCCIÓN SOBRE EL TALLER Y LA F.L.I.A

QUIÉNES SOMOS?

La Feria del Libro Independiente y Autogestiva es un espacio alternativo de libre participación, sin sponsors, partidos, ni marcas. Es un encuentro de personas que desean impulsar y generar otra forma de hacer, vivir y consumir cultura.

La F.L.I.A surgió como una alternativa a los circuitos comerciales tradicionales impulsada por la necesidad de artistas, editores y productores independientes de generar un espacio en el cuál poder mostrar sus producciones. La F.L.I.A en tanto feria es una instancia sumamente necesaria, ya que es el espacio mediante el cual los productores (escritorxs, editorxs, encuadrnadrxs, etc) pueden vincularse directamente con el público. Es por esto que todos tenemos que garantizar este espacio, la F.L.I.A no es un servicio para terceros, es un espacio colectivo, la F.L.I.A la hacemos entre todos.

Nosotros no entendemos la autogestión como un fin, sino como un proceso, una herramienta para construir mancomunadamente un espacio colectivo de horizontalidad, porque nos interesa construir redes y establecer vínculos por fuera de los circuitos comerciales. Creemos que la dimensión comercial ha vaciado de contenido y convertido a los libros (u objetos de arte) en mera mercancía, accesible para unos pocos consumidores y para un puñado de productores. Nosotros proponemos resignificar la palabra, y acercarnos al libro por su verdadera esencia, por su valor de uso.

La F.L.I.A pronto dejó de ser sólo una feria para convertirse en un proyecto colectivo de autogestión cultural, un espacio para compartir diversas experiencias que a nivel individual y colectivo se están dando en la ciudad y la región; que nacen y se desarrollan con el objetivo de generar alternativas a las relaciones sociales y productivas que el sistema impone en relación a la cultura.

Proponemos la F.L.I.A para encontrarnos y hacernos fuertes en el terreno que elegimos, concientes de la existencia de otrxs que apuntan en la misma dirección. Por esto nos reunimos semanalmente con el fin de sostener un espacio desde el cual se impulsen actividades relacionadas a la producción de textos de manera independiente, colectiva y autogestiva.

POR QUÉ EL TALLER?

La idea del taller surgió a partir de la experiencia de la primer F.L.I.A en rosario, al notar que a diferencia de otras F.L.I.As acá habían participado muy pocos publicadores autogestivos. Entonces pensamos en un taller como medio para colectivizar herramientas que fomenten la producción y publicación autogestiva de textos. ¿La meta? Multiplicar experiencias y abrir el debate sobre edición, licencias y propiedad intelectual.

En cuanto a la propiedad intelectual, creemos que el saber no tiene dueño, le pertenece a la humanidad entera, no hay creación primigenia por tanto no hay propiedad intelectual individual, las creaciones son siempre colectivas.

No necesitamos estar atados a las grandes editoriales para poder plasmar nuestras ideas, es de todos el compromiso de colectivizar el oficio y garantizar espacios de intercambio y comercialización sin intermediarios.

Nos referimos a libro porque es como surgió la FLIA como feria del libro, pero la intención es en cada lugar donde dice “libro” pueda leerse “pintura, foto, objeto de arte, etceteras”; podamos extender esta experiencia y contagiar a productores de otras ramas artísticas,

Proponemos la F.L.I.A para encontrarnos y hacernos fuertes en el terreno que elegimos, concientes de la existencia de otrxs que apuntan en la misma dirección. Por esto nos reunimos semanalmente con el fin de sostener un espacio desde el cual se impulsen actividades relacionadas a la producción de textos de manera independiente, colectiva y autogestiva.

POR QUÉ EL TALLER?

La idea del taller surgió a partir de la experiencia de la primer F.L.I.A en rosario, al notar que a diferencia de otras F.L.I.As acá habían participado muy pocos publicadores autogestivos. Entonces pensamos en un taller como medio para colectivizar herramientas que fomenten la producción y publicación autogestiva de textos. ¿La meta? Multiplicar experiencias y abrir el debate sobre edición, licencias y propiedad intelectual.

En cuanto a la propiedad intelectual, creemos que el saber no tiene dueño, le pertenece a la humanidad entera, no hay creación primigenia por tanto no hay propiedad intelectual individual, las creaciones son siempre colectivas.

No necesitamos estar atados a las grandes editoriales para poder plasmar nuestras ideas, es de todos el compromiso de colectivizar el oficio y garantizar espacios de intercambio y comercialización sin intermediarios.

Nos referimos a libro porque es como surgió la FLIA como feria del libro, pero la intención es en cada lugar donde dice “libro” pueda leerse “pintura, foto, objeto de arte, etceteras”; podamos extender esta experiencia y contagiar a productores de otras ramas artísticas,

MAMOTRETO FRANKESTEINIANO

CRÓNICA DE UN TALLER DE PUBLICACIÓN AUTOGESTIONADA

Durante tres sábados del invierno en 2010 se realizó en Rosario un Taller de Autopublicación que tuvo como fin la socialización de las diferentes herramientas componentes en el proceso de creación de un libro. Editar, Diseñar y Encuadernar, parece, visto desde afuera, la consigna clave que atravesó este taller. Pero no. No sólo se trató de aprender cómo se produce esta hermosa arma de construcción masiva, sino también se abrió el debate sobre cuál es la realidad actual del libro, los escritores y los lectores, su posibilidad de acceso y su peligrosidad.

Lo que estuvo bueno fue que la Escuela República de Bolivia nos dio el OK para que instancias como este Taller de Autopublicación se puedan llevar adelante. Que un espacio público tienda a abrirse y no a cerrarse (como pasa actualmente con lo público en esta ciudad) es una experiencia feliz. Que un espacio así habilite a una actividad gratuita y dirigida a toda la comunidad; y que esta actividad no te pida nada a cambio, o no te quiera colgar una bandera, es otra cosa buena que pasó. La idea de la asamblea de pibas y pibes que organizamos esa actividad era, en parte, desmentir la noción de que para ser escritor tenés que esperar a que venga una gran editorial a decirte que sos bueno y catapultarte a las manos de la sociedad lectora. Pero en realidad estas ganas de que eso pase quedó corta debido a la diversidad de personas que participaron, que vinieron de palos diferentes, con sueños

MAMOTRETO FRANKESTEINIANO

CRÓNICA DE UN TALLER DE PUBLICACIÓN AUTOGESTIONADA

Durante tres sábados del invierno en 2010 se realizó en Rosario un Taller de Autopublicación que tuvo como fin la socialización de las diferentes herramientas componentes en el proceso de creación de un libro. Editar, Diseñar y Encuadernar, parece, visto desde afuera, la consigna clave que atravesó este taller. Pero no. No sólo se trató de aprender cómo se produce esta hermosa arma de construcción masiva, sino también se abrió el debate sobre cuál es la realidad actual del libro, los escritores y los lectores, su posibilidad de acceso y su peligrosidad.

Lo que estuvo bueno fue que la Escuela República de Bolivia nos dio el OK para que instancias como este Taller de Autopublicación se puedan llevar adelante. Que un espacio público tienda a abrirse y no a cerrarse (como pasa actualmente con lo público en esta ciudad) es una experiencia feliz. Que un espacio así habilite a una actividad gratuita y dirigida a toda la comunidad; y que esta actividad no te pida nada a cambio, o no te quiera colgar una bandera, es otra cosa buena que pasó. La idea de la asamblea de pibas y pibes que organizamos esa actividad era, en parte, desmentir la noción de que para ser escritor tenés que esperar a que venga una gran editorial a decirte que sos bueno y catapultarte a las manos de la sociedad lectora. Pero en realidad estas ganas de que eso pase quedó corta debido a la diversidad de personas que participaron, que vinieron de palos diferentes, con sueños

y propuestas diversas. Compartir 3 sabados seguidos con perfectos desconocidos fue todo un acontecimiento.

Participamos desde escritores, estudiantes secundarios, universitarios, docentes, editores, encuadernadores, diseñadores webs, hippies autonomos y como siempre, batefrutas en general. Gente con ganas de mantenerse en movimiento y en constante aprendizaje. Gente que compartió un deseo y todo un placer.

Según dijo un pibe que participó “fueron tres encuentros muy aprovechados”. Al principio como que estabamos todos re tímidos y nadie sabía bien, como se dijo, “de qué va todo esto?” . La interrogante era cual es la intención de toda esta movida.

Compartir conocimiento, aportar una herramienta para que un pibe que pierde los papeles sueltos donde escribe, se rescate un poco y se arme un libro, se lo pase o se lo venda a un lector, un amigo. Así de repente un escritor solitario se constituye como productor cultural activo, y un lector pasivo queda comprometido en el universo de posibilidades del cual se sirven los escritores, siendo parte y sostén de esa realidad que escriben unos y leen otros, pero que todos construimos o destruimos.

Feliz natalicio a todos los autopublicadores!
Por muchos más!!

y propuestas diversas. Compartir 3 sabados seguidos con perfectos desconocidos fue todo un acontecimiento.

Participamos desde escritores, estudiantes secundarios, universitarios, docentes, editores, encuadernadores, diseñadores webs, hippies autonomos y como siempre, batefrutas en general. Gente con ganas de mantenerse en movimiento y en constante aprendizaje. Gente que compartió un deseo y todo un placer.

Según dijo un pibe que participó “fueron tres encuentros muy aprovechados”. Al principio como que estabamos todos re tímidos y nadie sabía bien, como se dijo, “de qué va todo esto?” . La interrogante era cual es la intención de toda esta movida.

Compartir conocimiento, aportar una herramienta para que un pibe que pierde los papeles sueltos donde escribe, se rescate un poco y se arme un libro, se lo pase o se lo venda a un lector, un amigo. Así de repente un escritor solitario se constituye como productor cultural activo, y un lector pasivo queda comprometido en el universo de posibilidades del cual se sirven los escritores, siendo parte y sostén de esa realidad que escriben unos y leen otros, pero que todos construimos o destruimos.

Feliz natalicio a todos los autopublicadores!
Por muchos más!!

**DERECHO DE AUTOR
Y ACCESO A LA CULTURA**

**DERECHO DE AUTOR
Y ACCESO A LA CULTURA**

BREVE INTRODUCCIÓN HISTÓRICA.

Podemos rastrear la aparición del Derecho de Propiedad Intelectual no en la naturaleza, ni en las leyes, sino en la preocupación y alarma que la invención y posterior extensión de la imprenta de tipos móviles causó a la Iglesia, a los príncipes y las repúblicas del continente europeo durante el período que se dio en llamar la Europa Renacentista. Esta innovación tecnológica permitió la difusión de las nuevas ideas de erasmistas y reformadores cristianos de una manera pronta, veloz y con un grado de mayor masividad y democracia que la ancestral escritura a mano, exclusiva del ámbito Sacro y solo al alcance económico de los *Patricios* de la Época.

Son entonces estos factores de poder, quienes al ver que los que piensan diferente ahora tienen la posibilidad de expresar sus diferencias de una forma masiva y efectiva, los que utilizan la tradición legal más cercana, que ampara al sistema corporativo de los gremios urbanos feudales, para controlar de modo efectivo lo publicado. El primer marco legal monopolístico del conocimiento es pues todavía un marco feudal cuyos objetivos son el control político de lo público, motivo que explica también el hecho de que no sea el autor quien aparezca como sujeto de derechos en los tratados y subjetividades de la época, sino el impresor.

Este control Estatal (de la Iglesia y su Inquisición, pero delegado al Estado donde la Iglesia no tuviera presencia) facilitará sin embargo la aparición de las primeras patentes¹. La primera

1 La patente es un derecho negativo, otorgado por el Estado a un inventor o a su causahabiente (titular secundario). Este derecho permite al titular de la patente impedir que terceros hagan uso de la tecnología patentada. El titular de la patente es el único que puede hacer uso de la tecnología que reivindica en la patente o autorizar a terceros a implementarla bajo las condiciones que el titular fije. En definitiva, las patentes son sistemas de monopolios otorgados por los Estados por un tiempo limitado que actualmente, según normas del ADPIC[1] es de veinte años. Después de la caducidad de la patente cualquier persona puede hacer uso de la tecnología de la patente sin la necesidad del consentimiento del

BREVE INTRODUCCIÓN HISTÓRICA.

Podemos rastrear la aparición del Derecho de Propiedad Intelectual no en la naturaleza, ni en las leyes, sino en la preocupación y alarma que la invención y posterior extensión de la imprenta de tipos móviles causó a la Iglesia, a los príncipes y las repúblicas del continente europeo durante el período que se dio en llamar la Europa Renacentista. Esta innovación tecnológica permitió la difusión de las nuevas ideas de erasmistas y reformadores cristianos de una manera pronta, veloz y con un grado de mayor masividad y democracia que la ancestral escritura a mano, exclusiva del ámbito Sacro y solo al alcance económico de los *Patricios* de la Época.

Son entonces estos factores de poder, quienes al ver que los que piensan diferente ahora tienen la posibilidad de expresar sus diferencias de una forma masiva y efectiva, los que utilizan la tradición legal más cercana, que ampara al sistema corporativo de los gremios urbanos feudales, para controlar de modo efectivo lo publicado. El primer marco legal monopolístico del conocimiento es pues todavía un marco feudal cuyos objetivos son el control político de lo público, motivo que explica también el hecho de que no sea el autor quien aparezca como sujeto de derechos en los tratados y subjetividades de la época, sino el impresor.

Este control Estatal (de la Iglesia y su Inquisición, pero delegado al Estado donde la Iglesia no tuviera presencia) facilitará sin embargo la aparición de las primeras patentes¹. La primera

1 La patente es un derecho negativo, otorgado por el Estado a un inventor o a su causahabiente (titular secundario). Este derecho permite al titular de la patente impedir que terceros hagan uso de la tecnología patentada. El titular de la patente es el único que puede hacer uso de la tecnología que reivindica en la patente o autorizar a terceros a implementarla bajo las condiciones que el titular fije. En definitiva, las patentes son sistemas de monopolios otorgados por los Estados por un tiempo limitado que actualmente, según normas del ADPIC[1] es de veinte años. Después de la caducidad de la patente cualquier persona puede hacer uso de la tecnología de la patente sin la necesidad del consentimiento del

de la que se tiene constancia es una patente de monopolio de la República de Venecia de 1491 a favor de Pietro di Ravena que aseguraba que sólo él mismo o los impresores que el dictaminase tendrían derecho legal en el interior de la República a imprimir su obra Fénix. La primera patente de este tipo en Alemania aparece en 1501 y en Inglaterra en 1518, *siempre para obras concretas y siempre como gracia real de monopolio*. Esta práctica, que las monarquías europeas irán extendiendo en distintos ámbitos como forma de privilegio y –cuando las finanzas reales eran deficitarias– como forma especial de financiación. Se puede decir que la difusión de estas formas de entender el bienestar común y el rédito económico, en gran medida, son el trasfondo que ha otorgó sustento ético y forjó sistemas legales que hoy pensaríamos atroces, como en el caso de las Encomiendas; aquel sistema mediante el cual la Corona otorgaba a una persona el monopolio del uso de la fuerza de trabajo, y la vida en tanto propiedad, de una comunidad indígena en la América Hispánica (a cambio de su conversión en la Fe y los gastos que ello implicara a cargo del beneficiario).

El siglo XVII conocerá distintos intentos de regulación con el objeto de asegurar a los autores literarios una parte de las ganancias obtenidas por los impresores. Ese es el sentido por ejemplo de las disposiciones de 1627 de Felipe IV en España. Es importante señalar que lo que mueve a esta regulación es precisamente la ausencia de monopolio del autor respecto a la obra. Dado que cualquier impresor podía reeditar una obra cualquiera, *el legislador busca mantener los incentivos del autor obligando al imprentero a compartir una parte de los beneficios obtenidos*.

Finalmente, el primer sistema legal de propiedad intelectual que hace abstracción de casos particulares e intenta conciliar la tensión entre su función como instrumento de censura, el incentivo económico al autor y el derecho del imprentero a tener un monopolio asegurado para su producto², surge en la Inglaterra

titular de ésta. La invención entra entonces al dominio público.

2 Recordemos que durante el Renacimiento, el costo de reproducción de una obra lo hacía restrictivo para los autores, lo que favorece la aparición de los imprenteros-editores cuya función principal es la de adelantar el capital necesario para que la obra salga. Por eso el interés manifiesto de mantener los privilegios económicos para sí mismos.

de la que se tiene constancia es una patente de monopolio de la República de Venecia de 1491 a favor de Pietro di Ravena que aseguraba que sólo él mismo o los impresores que el dictaminase tendrían derecho legal en el interior de la República a imprimir su obra Fénix. La primera patente de este tipo en Alemania aparece en 1501 y en Inglaterra en 1518, *siempre para obras concretas y siempre como gracia real de monopolio*. Esta práctica, que las monarquías europeas irán extendiendo en distintos ámbitos como forma de privilegio y –cuando las finanzas reales eran deficitarias– como forma especial de financiación. Se puede decir que la difusión de estas formas de entender el bienestar común y el rédito económico, en gran medida, son el trasfondo que ha otorgó sustento ético y forjó sistemas legales que hoy pensaríamos atroces, como en el caso de las Encomiendas; aquel sistema mediante el cual la Corona otorgaba a una persona el monopolio del uso de la fuerza de trabajo, y la vida en tanto propiedad, de una comunidad indígena en la América Hispánica (a cambio de su conversión en la Fe y los gastos que ello implicara a cargo del beneficiario).

El siglo XVII conocerá distintos intentos de regulación con el objeto de asegurar a los autores literarios una parte de las ganancias obtenidas por los impresores. Ese es el sentido por ejemplo de las disposiciones de 1627 de Felipe IV en España. Es importante señalar que lo que mueve a esta regulación es precisamente la ausencia de monopolio del autor respecto a la obra. Dado que cualquier impresor podía reeditar una obra cualquiera, *el legislador busca mantener los incentivos del autor obligando al imprentero a compartir una parte de los beneficios obtenidos*.

Finalmente, el primer sistema legal de propiedad intelectual que hace abstracción de casos particulares e intenta conciliar la tensión entre su función como instrumento de censura, el incentivo económico al autor y el derecho del imprentero a tener un monopolio asegurado para su producto², surge en la Inglaterra

titular de ésta. La invención entra entonces al dominio público.

2 Recordemos que durante el Renacimiento, el costo de reproducción de una obra lo hacía restrictivo para los autores, lo que favorece la aparición de los imprenteros-editores cuya función principal es la de adelantar el capital necesario para que la obra salga. Por eso el interés manifiesto de mantener los privilegios económicos para sí mismos.

Barroca. Es el llamado *Statute of Anne* de 1710. La importancia de esta norma viene dada porque por primera vez aparecen las características propias del sistema de propiedad intelectual tal como lo conocemos actualmente:

- * Se presenta como un sistema de incentivos a los autores motivado por las externalidades positivas generadas por su labor. De hecho su título completo era:

An Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned³

- * Establece un sistema de monopolio temporal universal: 21 años para el autor de cualquier libro, ejecutable en los 14 años siguientes a su redacción.

El conflicto obviamente, vendrá con los impresores, los cuales alegarán que una vez encargadas y recibidas las obras, los beneficiarios del monopolio deberían ser ellos y no el autor original. Nace así el sustento de lo que más tarde será la diferencia entre copyright y derechos de autor. Mientras el primero convierte la obra en una mercancía más haciendo plenamente transmisibles los privilegios otorgados por el monopolio legal, el segundo reservará derechos a los autores más allá incluso de la venta.

Con distintas formas y matices el sistema se extenderá poco a poco por Europa. Dinamarca y Suecia tendrán su primera legislación en 1741 y España en 1762 por merced del Rey Carlos III. Pero el debate sobre la naturaleza de estas patentes seguiría abierto. Comienza a esbozarse la diferenciación entre el *copyright*, concepto que tendía a homologar el privilegio con una forma más de propiedad, y el derecho moral del autor sobre su obra, para lo cual se requería una fundamentación que lo equiparase con un

3 *Ley para el Fomento del aprendizaje, la adquisición de derechos por las copias de libros impresos en los autores o de los compradores de tales copias, durante los tiempos mencionados en la misma*

Barroca. Es el llamado *Statute of Anne* de 1710. La importancia de esta norma viene dada porque por primera vez aparecen las características propias del sistema de propiedad intelectual tal como lo conocemos actualmente:

- * Se presenta como un sistema de incentivos a los autores motivado por las externalidades positivas generadas por su labor. De hecho su título completo era:

An Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned³

- * Establece un sistema de monopolio temporal universal: 21 años para el autor de cualquier libro, ejecutable en los 14 años siguientes a su redacción.

El conflicto obviamente, vendrá con los impresores, los cuales alegarán que una vez encargadas y recibidas las obras, los beneficiarios del monopolio deberían ser ellos y no el autor original. Nace así el sustento de lo que más tarde será la diferencia entre copyright y derechos de autor. Mientras el primero convierte la obra en una mercancía más haciendo plenamente transmisibles los privilegios otorgados por el monopolio legal, el segundo reservará derechos a los autores más allá incluso de la venta.

Con distintas formas y matices el sistema se extenderá poco a poco por Europa. Dinamarca y Suecia tendrán su primera legislación en 1741 y España en 1762 por merced del Rey Carlos III. Pero el debate sobre la naturaleza de estas patentes seguiría abierto. Comienza a esbozarse la diferenciación entre el *copyright*, concepto que tendía a homologar el privilegio con una forma más de propiedad, y el derecho moral del autor sobre su obra, para lo cual se requería una fundamentación que lo equiparase con un

3 *Ley para el Fomento del aprendizaje, la adquisición de derechos por las copias de libros impresos en los autores o de los compradores de tales copias, durante los tiempos mencionados en la misma*

derecho natural, y evitar así su vinculación con la historia que lo delataba como una creación elaborada en base a una Concesión de las Coronas o la Inquisición. Lo cual, dado lo reciente de su aparición no era, ni mucho menos, una pirueta teórica fácil, como podemos ver por ejemplo en la *Lettre sur le commerce des livres* de Diderot.

Con todo, ni siquiera todos los intelectuales comprometidos con las revoluciones del final del XVIII eran partidarios de la extensión e incluso del uso de patentes. Benjamin Franklin rechazaría recibir un privilegio de patente por diez años sobre su famosa estufa de convección de aire que le ofrecería el gobernador de Pensilvania a modo de reconocimiento, del mismo modo que después haría con otras ofertas similares sobre el pararrayos.

Ya en 1744 escribía lo que en aquel momento parece haber sido un consenso entre los ilustrados norteamericanos y británicos contrarios al establecimiento de nuevos privilegios reales o estatales:

del mismo modo que disfrutamos grandes ventajas de las invenciones de otros, deberíamos alegrarnos de una oportunidad de servir a los demás mediante una invención nuestra y esto debería hacerse gratuita y generosamente

En grandes términos históricos, las luces prepararán el gran punto de ruptura de la Revolución Francesa y en ese contexto, cabría entender la transformación de la propiedad intelectual de gracia real en derecho natural, como parte del tributo que el naciente nuevo mundo rinde a la intelectualidad por su apoyo y protagonismo tanto en la epopeya revolucionaria como en su consolidación posterior en los estados liberales.

ACERCÁNDONOS A LA ACTUALIDAD

El siglo XX será el siglo del copyright, los derechos de autor y las patentes. Tras la Convención de Berna se funda el BIRPI (*Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété*

derecho natural, y evitar así su vinculación con la historia que lo delataba como una creación elaborada en base a una Concesión de las Coronas o la Inquisición. Lo cual, dado lo reciente de su aparición no era, ni mucho menos, una pirueta teórica fácil, como podemos ver por ejemplo en la *Lettre sur le commerce des livres* de Diderot.

Con todo, ni siquiera todos los intelectuales comprometidos con las revoluciones del final del XVIII eran partidarios de la extensión e incluso del uso de patentes. Benjamin Franklin rechazaría recibir un privilegio de patente por diez años sobre su famosa estufa de convección de aire que le ofrecería el gobernador de Pensilvania a modo de reconocimiento, del mismo modo que después haría con otras ofertas similares sobre el pararrayos.

Ya en 1744 escribía lo que en aquel momento parece haber sido un consenso entre los ilustrados norteamericanos y británicos contrarios al establecimiento de nuevos privilegios reales o estatales:

del mismo modo que disfrutamos grandes ventajas de las invenciones de otros, deberíamos alegrarnos de una oportunidad de servir a los demás mediante una invención nuestra y esto debería hacerse gratuita y generosamente

En grandes términos históricos, las luces prepararán el gran punto de ruptura de la Revolución Francesa y en ese contexto, cabría entender la transformación de la propiedad intelectual de gracia real en derecho natural, como parte del tributo que el naciente nuevo mundo rinde a la intelectualidad por su apoyo y protagonismo tanto en la epopeya revolucionaria como en su consolidación posterior en los estados liberales.

ACERCÁNDONOS A LA ACTUALIDAD

El siglo XX será el siglo del copyright, los derechos de autor y las patentes. Tras la Convención de Berna se funda el BIRPI (*Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété*

intellectuelle) hoy OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual). Aparecen ya las primeras sociedades de derechos como la SAE (hoy SGAE) en 1898 y farmacéuticas y empresas tecnológicas consolidan sobre el sistema de patentes su modelo de negocio. En la segunda mitad del siglo, el estallido industrial de la música popular (Música POP) y la universalización del mercado audiovisual, concentrado en EEUU merced a las imposiciones americanas a los derrotados en la Segunda Guerra Mundial, llevarán a la formación de un gran mercado cultural mundial dependiente de la homologación internacional de la propiedad intelectual.

intellectuelle) hoy OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual). Aparecen ya las primeras sociedades de derechos como la SAE (hoy SGAE) en 1898 y farmacéuticas y empresas tecnológicas consolidan sobre el sistema de patentes su modelo de negocio. En la segunda mitad del siglo, el estallido industrial de la música popular (Música POP) y la universalización del mercado audiovisual, concentrado en EEUU merced a las imposiciones americanas a los derrotados en la Segunda Guerra Mundial, llevarán a la formación de un gran mercado cultural mundial dependiente de la homologación internacional de la propiedad intelectual.

ACLARACIÓN DE LOS CONCEPTOS. DERECHO DE AUTOR, DERECHO MORAL Y DERECHOS PATRIMONIALES.

Una vez terminado el recorrido histórico, proponemos comenzar a trabajar sobre el concepto para de esta manera ir profundizando en la temática. Comenzaremos exponiendo algunas ideas generales para ir desglosando las partes compositivas de la *Propiedad Intelectual*.

Según leemos en la Wikipedia:

El **Derecho de Autor** (del francés *droit d'auteur*) es un conjunto de normas y principios que regulan los *derechos morales y patrimoniales* que la ley concede a los autores (los derechos de autor), por el solo hecho de la creación de una obra literaria, artística, científica o didáctica, esté publicada o inédita.

En el derecho anglosajón se utiliza la noción de copyright (traducido literalmente como “derecho de copia”) que -por lo general- comprende la parte patrimonial de los derechos de autor (derechos patrimoniales).⁴

El **Derecho Moral**, incluye dos aspectos específicos, el derecho al reconocimiento de la paternidad de la obra (autoría) y el derecho de un autor a preservar la integridad de la obra, es decir, a negarse a la realización de modificaciones u obras derivadas de la misma⁵.

El reconocimiento de los derechos morales apunta esencialmente a la idea de una supuesta conexión entre el autor y su obra, a la reputación del autor y al derecho inalienable de este a disponer de la obra en términos de reconocimiento así como de in-

⁴ Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Derecho_de_autor

⁵ Monopolios Artificiales sobre Bienes Intangibles, Ed. Vía Libre (2008), Córdoba, Argentina. (ISBN 978-987-22486-2-8)

ACLARACIÓN DE LOS CONCEPTOS. DERECHO DE AUTOR, DERECHO MORAL Y DERECHOS PATRIMONIALES.

Una vez terminado el recorrido histórico, proponemos comenzar a trabajar sobre el concepto para de esta manera ir profundizando en la temática. Comenzaremos exponiendo algunas ideas generales para ir desglosando las partes compositivas de la *Propiedad Intelectual*.

Según leemos en la Wikipedia:

El **Derecho de Autor** (del francés *droit d'auteur*) es un conjunto de normas y principios que regulan los *derechos morales y patrimoniales* que la ley concede a los autores (los derechos de autor), por el solo hecho de la creación de una obra literaria, artística, científica o didáctica, esté publicada o inédita.

En el derecho anglosajón se utiliza la noción de copyright (traducido literalmente como “derecho de copia”) que -por lo general- comprende la parte patrimonial de los derechos de autor (derechos patrimoniales).⁴

El **Derecho Moral**, incluye dos aspectos específicos, el derecho al reconocimiento de la paternidad de la obra (autoría) y el derecho de un autor a preservar la integridad de la obra, es decir, a negarse a la realización de modificaciones u obras derivadas de la misma⁵.

El reconocimiento de los derechos morales apunta esencialmente a la idea de una supuesta conexión entre el autor y su obra, a la reputación del autor y al derecho inalienable de este a disponer de la obra en términos de reconocimiento así como de in-

⁴ Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Derecho_de_autor

⁵ Monopolios Artificiales sobre Bienes Intangibles, Ed. Vía Libre (2008), Córdoba, Argentina. (ISBN 978-987-22486-2-8)

tegridad.⁶ La infracción más común a los derechos morales es el **plagio**.

El *Convenio de Berna* reconoce y regula los derechos morales en su artículo 6^{bis} donde dice:

- 1) Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, e incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación.
- 2) Los derechos reconocidos al autor en virtud del párrafo [1]) serán mantenidos después de su muerte, por lo menos hasta la extinción de sus derechos patrimoniales, y ejercidos por las personas o instituciones a las que la legislación nacional del país en que se reclame la protección reconozca derechos. Sin embargo, los países cuya legislación en vigor en el momento de la ratificación de la presente Acta o de la adhesión a la misma, no contenga disposiciones relativas a la protección después de la muerte del autor de todos los derechos reconocidos en virtud del párrafo [1]) anterior, tienen la facultad de establecer que alguno o algunos de esos derechos no serán mantenidos después de la muerte del autor.

Los **Derechos Patrimoniales**, son los derechos económicos y de posesión de una obra. Con respecto a este último punto, los propietarios (autor, editorial o un tercero) están facultados para establecer el modo de difusión, la autorización de su traducción a un idioma o la reproducción en cualquier formato.

Los **derechos económicos** son las ganancias percibidas de la posesión de la obra; el tanto por ciento depende de lo pactado con la editorial.

Este tipo de derecho es limitado, pues expira a los 70 años⁷ de la muerte del autor. Si el autor tiene descendientes, éstos heredan

6 <http://cyber.law.harvard.edu/property/library/moralprimer.html>

7 En Argentina. Recordemos que cuando recién comenzaba a bos-

tegridad.⁶ La infracción más común a los derechos morales es el **plagio**.

El *Convenio de Berna* reconoce y regula los derechos morales en su artículo 6^{bis} donde dice:

- 1) Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, e incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación.
- 2) Los derechos reconocidos al autor en virtud del párrafo [1]) serán mantenidos después de su muerte, por lo menos hasta la extinción de sus derechos patrimoniales, y ejercidos por las personas o instituciones a las que la legislación nacional del país en que se reclame la protección reconozca derechos. Sin embargo, los países cuya legislación en vigor en el momento de la ratificación de la presente Acta o de la adhesión a la misma, no contenga disposiciones relativas a la protección después de la muerte del autor de todos los derechos reconocidos en virtud del párrafo [1]) anterior, tienen la facultad de establecer que alguno o algunos de esos derechos no serán mantenidos después de la muerte del autor.

Los **Derechos Patrimoniales**, son los derechos económicos y de posesión de una obra. Con respecto a este último punto, los propietarios (autor, editorial o un tercero) están facultados para establecer el modo de difusión, la autorización de su traducción a un idioma o la reproducción en cualquier formato.

Los **derechos económicos** son las ganancias percibidas de la posesión de la obra; el tanto por ciento depende de lo pactado con la editorial.

Este tipo de derecho es limitado, pues expira a los 70 años⁷ de la muerte del autor. Si el autor tiene descendientes, éstos heredan

6 <http://cyber.law.harvard.edu/property/library/moralprimer.html>

7 En Argentina. Recordemos que cuando recién comenzaba a bos-

los derechos patrimoniales y morales, pero si no existiera ningún descendiente pasaría a ser de dominio público.

Todo este andamiaje artificial⁸ tiene su *justificación –su por qué, para qué y para quienes– en un actor* y ese actor es el *autor* que según la OMPI⁹ es esencial proteger, garantizar y preservar:

“El derecho de autor y los derechos conexos son esenciales para la creatividad humana al ofrecer a los autores incentivos en forma de reconocimiento y recompensas económicas equitativas. Este sistema de derechos garantiza a los creadores la divulgación de sus obras sin temor a que se realicen copias no autorizadas o actos de piratería. A su vez, ello contribuye a facilitar el acceso y a intensificar el disfrute de la cultura, los conocimientos y el entretenimiento en todo el mundo.”

Lo que nos propusimos con el recorrido iniciado con estos textos, es introducir una temática poco común en la agenda personal de cada uno, pero que tiene gran importancia debido a que el concepto de propiedad intelectual que surgió para censurar la oposición durante el Renacimiento, fue extendiéndose a otras áreas de la realidad, dando lugar a modelos de explotación como el farmacológico, o las Agroindustrias creando “productos vivos intangibles”¹⁰, que modificados sin ética, con todas las restriccio-

quejarse la idea de ésta dimensión jurídica de lo patrimonial, que antes claramente no estaba escindida, tenía una vigencia de “21 años para el autor de cualquier libro, ejecutable en los 14 años siguientes a su redacción”. (Vid Supra)

8 Artificial utilizado con la connotación del liberalismo, que argüía que cualquier construcción legal y burocrática que intervenga en el mercado utilizando el poder del estado, produciendo condiciones inexistentes y mejoras en las condiciones económicas para uno o unos pocos es antinatural, artificial y distorsionadora de la “competencia perfecta”, aún cuando ésta sólo sea un objetivo.

9 Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. http://www.wipo.int/copyright/es/faq/faqs.htm#P14_78

10 El caso testigo es la llamada Revolución Verde, donde la com-

los derechos patrimoniales y morales, pero si no existiera ningún descendiente pasaría a ser de dominio público.

Todo este andamiaje artificial⁸ tiene su *justificación –su por qué, para qué y para quienes– en un actor* y ese actor es el *autor* que según la OMPI⁹ es esencial proteger, garantizar y preservar:

“El derecho de autor y los derechos conexos son esenciales para la creatividad humana al ofrecer a los autores incentivos en forma de reconocimiento y recompensas económicas equitativas. Este sistema de derechos garantiza a los creadores la divulgación de sus obras sin temor a que se realicen copias no autorizadas o actos de piratería. A su vez, ello contribuye a facilitar el acceso y a intensificar el disfrute de la cultura, los conocimientos y el entretenimiento en todo el mundo.”

Lo que nos propusimos con el recorrido iniciado con estos textos, es introducir una temática poco común en la agenda personal de cada uno, pero que tiene gran importancia debido a que el concepto de propiedad intelectual que surgió para censurar la oposición durante el Renacimiento, fue extendiéndose a otras áreas de la realidad, dando lugar a modelos de explotación como el farmacológico, o las Agroindustrias creando “productos vivos intangibles”¹⁰, que modificados sin ética, con todas las restriccio-

quejarse la idea de ésta dimensión jurídica de lo patrimonial, que antes claramente no estaba escindida, tenía una vigencia de “21 años para el autor de cualquier libro, ejecutable en los 14 años siguientes a su redacción”. (Vid Supra)

8 Artificial utilizado con la connotación del liberalismo, que argüía que cualquier construcción legal y burocrática que intervenga en el mercado utilizando el poder del estado, produciendo condiciones inexistentes y mejoras en las condiciones económicas para uno o unos pocos es antinatural, artificial y distorsionadora de la “competencia perfecta”, aún cuando ésta sólo sea un objetivo.

9 Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. http://www.wipo.int/copyright/es/faq/faqs.htm#P14_78

10 El caso testigo es la llamada Revolución Verde, donde la com-

nes posibles sobre su uso y su conocimiento y la gran mayoría de los beneficios reportándose a empresas privadas y personas cuyo mayor interés en la humanidad viene dado por la capacidad innata en esta de utilizar fuerza de trabajo y producir riqueza.

O como dice David de Ugarte:

“Lo importante es entender que no se trata de implantar ningún modelo artificial o utópico, sólo de eliminar el monopolio impuesto por unas leyes que se hicieron para unas condiciones que hoy no existen, para unos fines para los que ya no son necesarias.”¹¹

binación de las semillas modificadas genéticamente y el uso de agroquímicos nos va exponiendo a grandes niveles de toxicidad diarios y favorece un modelo de explotación que no renueva sino que destruye los recursos.

11 De Ugarte, David. Hablemos de Cuasi-Rentas. <http://deugarte.com/hablemos-de-cuasirentas>

nes posibles sobre su uso y su conocimiento y la gran mayoría de los beneficios reportándose a empresas privadas y personas cuyo mayor interés en la humanidad viene dado por la capacidad innata en esta de utilizar fuerza de trabajo y producir riqueza.

O como dice David de Ugarte:

“Lo importante es entender que no se trata de implantar ningún modelo artificial o utópico, sólo de eliminar el monopolio impuesto por unas leyes que se hicieron para unas condiciones que hoy no existen, para unos fines para los que ya no son necesarias.”¹¹

binación de las semillas modificadas genéticamente y el uso de agroquímicos nos va exponiendo a grandes niveles de toxicidad diarios y favorece un modelo de explotación que no renueva sino que destruye los recursos.

11 De Ugarte, David. Hablemos de Cuasi-Rentas. <http://deugarte.com/hablemos-de-cuasirentas>

DESANDANDO EL CAMINO. MITOS Y CREENCIAS SOBRE EL MONOPOLIO INTELECTUAL (DERECHO DE AUTOR). EL CASO DE LAS FARMACÉUTICAS.

Repasemos el argumento convencional a favor de la existencia de un monopolio legal sobre la invención o la creación artística e intelectual en favor del autor (que eso y no otra cosa es lo que llamamos propiedad intelectual), dicho argumento consta de dos partes:

Primero, la actividad creativa o inventiva exige una *inversión inicial fuerte* que redunde en existencia de rendimientos crecientes a una escala que hacen inviable la competencia.

Segundo, para su explotación el correspondiente *monopolio natural* tampoco resulta viable si el producto es reproducible a bajo coste.

Si nos fijáramos en los últimos diez años de reflexión económica, y podríamos ver varios años más también, nos reencontráramos una y otra vez con este argumento. Aún cuando ya hay experiencias que desafían y señalan que merced a las tecnologías de comunicación *distribuida* (Emule, Torrent, P2P, Internet, Foros, etc.) la realidad estaba cambiando. La música con su boom de descargas y circulación por la Web era tal vez el ejemplo más popular de este cambio de paradigma obligatorio.

En Mayo de 2002, los profesores Michele Boldrin y David Levine publicaron en la American Economic Review el primero de una serie de artículos y papers que demostraban *la no necesidad de la existencia de propiedad intelectual para la existencia de incentivos a la innovación* en un marco como el actual.

Los resultados dejaban claro que si la invención está incorporada en un producto (lo que siempre es el caso); si la reproducción, imitación o copia exige una cierta formación intelectual o técnica

DESANDANDO EL CAMINO. MITOS Y CREENCIAS SOBRE EL MONOPOLIO INTELECTUAL (DERECHO DE AUTOR). EL CASO DE LAS FARMACÉUTICAS.

Repasemos el argumento convencional a favor de la existencia de un monopolio legal sobre la invención o la creación artística e intelectual en favor del autor (que eso y no otra cosa es lo que llamamos propiedad intelectual), dicho argumento consta de dos partes:

Primero, la actividad creativa o inventiva exige una *inversión inicial fuerte* que redunde en existencia de rendimientos crecientes a una escala que hacen inviable la competencia.

Segundo, para su explotación el correspondiente *monopolio natural* tampoco resulta viable si el producto es reproducible a bajo coste.

Si nos fijáramos en los últimos diez años de reflexión económica, y podríamos ver varios años más también, nos reencontráramos una y otra vez con este argumento. Aún cuando ya hay experiencias que desafían y señalan que merced a las tecnologías de comunicación *distribuida* (Emule, Torrent, P2P, Internet, Foros, etc.) la realidad estaba cambiando. La música con su boom de descargas y circulación por la Web era tal vez el ejemplo más popular de este cambio de paradigma obligatorio.

En Mayo de 2002, los profesores Michele Boldrin y David Levine publicaron en la American Economic Review el primero de una serie de artículos y papers que demostraban *la no necesidad de la existencia de propiedad intelectual para la existencia de incentivos a la innovación* en un marco como el actual.

Los resultados dejaban claro que si la invención está incorporada en un producto (lo que siempre es el caso); si la reproducción, imitación o copia exige una cierta formación intelectual o técnica

que hace que la imitación nunca sea sin costes (lo que ocurre en general) y si hay límites a la capacidad de reproducción (lo que es bastante obvio en la mayoría de los casos), el valor descontado presente de las *cuasi-rentas*¹² que recibe el creador inicial en ausencia de copyrights o patentes, es positivo y crece a medida que se reducen los costes de reproducir el producto en el cual la idea se incorpora¹³.

Otra cosa son las ideas socialmente aceptadas. De hecho, algunos sectores industriales han conseguido afianzar en la población la falacia de la necesidad de un monopolio. Paradójicamente, el de mayores costes sociales, la industria farmacéutica, sea el que más éxito ha tenido aunque los propios Michele Boldrin y David K. Levine en su ya famoso libro¹⁴ que continúa el paper del 2002 no sólo no hagan ninguna excepción, sino que recogiendo todas las referencias del análisis económico de los últimos años, den

12 Los ingresos que obtienen, debidos en primer lugar a que son los primeros en conocer sus propias innovaciones y ofrecerlas en el mercado son las *cuasi-rentas*. Cuando se elimina el monopolio legal con sus largos tiempos de explotación exclusiva, no se elimina un limitado monopolio temporal natural: el que crea algo lo conoce antes que los demás y lo explota durante un tiempo en solitario. Esas son las *cuasi-rentas*. Y lo que nos demuestra Boldrin es que por sí mismas, bajo ciertas condiciones comunes hoy en día, *las cuasi-rentas generan incentivos suficientes para la innovación*.

13 Es decir, la disponibilidad de ordenadores e internet que abaratan el coste de reproducir y transmitir información hará crecer, no disminuir, los beneficios que pueden obtener los autores en ausencia de la protección ofrecida por el copyright. En consecuencia y de forma general, el autor no necesita el monopolio para tener incentivos y no sería necesario el copyright para encarecer artificialmente el coste de la reproducción o copia.

14 *Against Intellectual Monopoly*, Michele Boldrin and David K. Levine. Hay versión online, <http://www.micheleboldrin.com/research/aim.html>

que hace que la imitación nunca sea sin costes (lo que ocurre en general) y si hay límites a la capacidad de reproducción (lo que es bastante obvio en la mayoría de los casos), el valor descontado presente de las *cuasi-rentas*¹² que recibe el creador inicial en ausencia de copyrights o patentes, es positivo y crece a medida que se reducen los costes de reproducir el producto en el cual la idea se incorpora¹³.

Otra cosa son las ideas socialmente aceptadas. De hecho, algunos sectores industriales han conseguido afianzar en la población la falacia de la necesidad de un monopolio. Paradójicamente, el de mayores costes sociales, la industria farmacéutica, sea el que más éxito ha tenido aunque los propios Michele Boldrin y David K. Levine en su ya famoso libro¹⁴ que continúa el paper del 2002 no sólo no hagan ninguna excepción, sino que recogiendo todas las referencias del análisis económico de los últimos años, den

12 Los ingresos que obtienen, debidos en primer lugar a que son los primeros en conocer sus propias innovaciones y ofrecerlas en el mercado son las *cuasi-rentas*. Cuando se elimina el monopolio legal con sus largos tiempos de explotación exclusiva, no se elimina un limitado monopolio temporal natural: el que crea algo lo conoce antes que los demás y lo explota durante un tiempo en solitario. Esas son las *cuasi-rentas*. Y lo que nos demuestra Boldrin es que por sí mismas, bajo ciertas condiciones comunes hoy en día, *las cuasi-rentas generan incentivos suficientes para la innovación*.

13 Es decir, la disponibilidad de ordenadores e internet que abaratan el coste de reproducir y transmitir información hará crecer, no disminuir, los beneficios que pueden obtener los autores en ausencia de la protección ofrecida por el copyright. En consecuencia y de forma general, el autor no necesita el monopolio para tener incentivos y no sería necesario el copyright para encarecer artificialmente el coste de la reproducción o copia.

14 *Against Intellectual Monopoly*, Michele Boldrin and David K. Levine. Hay versión online, <http://www.micheleboldrin.com/research/aim.html>

como ejemplo a las farmacéuticas de una industria donde la patente ha resultado desincentivadora para la innovación.

En realidad hacia donde apuntan los análisis económicos es a señalar que el efecto del sistema de patentes farmacéuticas a lo que ha llevado ha sido a la generación de una costosísima industria improductiva y altamente concentrada: las patentes no han financiado la innovación y el I+D sino el marketing y la concentración monopolista.

Como escriben Xabier Barrutia Etxebarria y Patxi Zábalo Arena, profesores del Departamento de Economía Aplicada de la Universidad del País Vasco en un artículo republicado por CIDOB:

el gasto en marketing es un elevado coste fijo que, al igual que la investigación, dificulta la entrada de nuevas empresas en el sector y facilita el monopolio. Así, el marketing es muchas veces un área de colaboración y alianzas estratégicas entre las empresas farmacéuticas. De hecho, los gastos de marketing son cada vez mayores. En 2000, las empresas farmacéuticas innovadoras de Estados Unidos empleaban un 81% más de personal en marketing que en investigación y desarrollo (I+D). Y ésta es una proporción creciente, puesto que en 1995 el personal dedicado al marketing sólo era un 12% mayor que el ocupado en I+D, que incluso ha descendido ligeramente desde entonces.

como ejemplo a las farmacéuticas de una industria donde la patente ha resultado desincentivadora para la innovación.

En realidad hacia donde apuntan los análisis económicos es a señalar que el efecto del sistema de patentes farmacéuticas a lo que ha llevado ha sido a la generación de una costosísima industria improductiva y altamente concentrada: las patentes no han financiado la innovación y el I+D sino el marketing y la concentración monopolista.

Como escriben Xabier Barrutia Etxebarria y Patxi Zábalo Arena, profesores del Departamento de Economía Aplicada de la Universidad del País Vasco en un artículo republicado por CIDOB:

el gasto en marketing es un elevado coste fijo que, al igual que la investigación, dificulta la entrada de nuevas empresas en el sector y facilita el monopolio. Así, el marketing es muchas veces un área de colaboración y alianzas estratégicas entre las empresas farmacéuticas. De hecho, los gastos de marketing son cada vez mayores. En 2000, las empresas farmacéuticas innovadoras de Estados Unidos empleaban un 81% más de personal en marketing que en investigación y desarrollo (I+D). Y ésta es una proporción creciente, puesto que en 1995 el personal dedicado al marketing sólo era un 12% mayor que el ocupado en I+D, que incluso ha descendido ligeramente desde entonces.

DE QUÉ NO VIVEN LOS ESCRITORES [¿el copyright es beneficioso para los escritores?]¹⁵

“No hay salida en un sistema que privilegie la venta a la realización artística”. Eduardo Mileo, Poeta argentino, integrante de SEA

Un argumento persistente en favor del actual régimen de derecho de autor y sus restricciones a la copia y distribución en el ámbito digital, es una pregunta lanzada con intencionada ingenuidad: ¿de qué vivirán los escritores si no podemos vender sus libros?, si el autor vive de la venta de libros (copias), y no hay escasez de copias (es decir, dejamos que los lectores copien y compartan libremente) entonces no hay mercado de ventas de copias, no hay escritores, ¿no hay literatura!.

Ante semejante dilema: la existencia misma de la literatura o la libertad de copiar y distribuir libremente las obras, nadie que no pretenda ser estigmatizado como un enemigo de cultura, podría pronunciarse por otra cosa que no sea la primer opción.

El planteo resulta elocuente porque incorpora en la ecuación al actor mas apreciado de la escena: el escritor. Nótese que todo el argumento se sostiene en un supuesto que se da por verdadero: el autor vive de la venta de libros, pero ¿el autor vive de la venta de libros?

A CONFESIÓN DE PARTES

En una nota publicada hace unos meses en Crítica Digital, resultan muy ilustrativas las afirmaciones de Pablo Avelluto, nada menos que el director de editorial Sudamericana, quien dispara “Borges empezó a vivir de sus derechos después de los 60 años”. Quizás la cruda sinceridad del editor lleve una oculta suspicacia, desalentar las posibles pretensiones monetarias de escritores me-

15 Nota integra, extraída desde
<http://www.derechoaleer.org/2009/09/de-que-no-viven-los-escritores.html>

DE QUÉ NO VIVEN LOS ESCRITORES [¿el copyright es beneficioso para los escritores?]¹⁵

“No hay salida en un sistema que privilegie la venta a la realización artística”. Eduardo Mileo, Poeta argentino, integrante de SEA

Un argumento persistente en favor del actual régimen de derecho de autor y sus restricciones a la copia y distribución en el ámbito digital, es una pregunta lanzada con intencionada ingenuidad: ¿de qué vivirán los escritores si no podemos vender sus libros?, si el autor vive de la venta de libros (copias), y no hay escasez de copias (es decir, dejamos que los lectores copien y compartan libremente) entonces no hay mercado de ventas de copias, no hay escritores, ¿no hay literatura!.

Ante semejante dilema: la existencia misma de la literatura o la libertad de copiar y distribuir libremente las obras, nadie que no pretenda ser estigmatizado como un enemigo de cultura, podría pronunciarse por otra cosa que no sea la primer opción.

El planteo resulta elocuente porque incorpora en la ecuación al actor mas apreciado de la escena: el escritor. Nótese que todo el argumento se sostiene en un supuesto que se da por verdadero: el autor vive de la venta de libros, pero ¿el autor vive de la venta de libros?

A CONFESIÓN DE PARTES

En una nota publicada hace unos meses en Crítica Digital, resultan muy ilustrativas las afirmaciones de Pablo Avelluto, nada menos que el director de editorial Sudamericana, quien dispara “Borges empezó a vivir de sus derechos después de los 60 años”. Quizás la cruda sinceridad del editor lleve una oculta suspicacia, desalentar las posibles pretensiones monetarias de escritores me-

15 Nota integra, extraída desde
<http://www.derechoaleer.org/2009/09/de-que-no-viven-los-escritores.html>

nos célebres que el mencionado... ya sea interesada o no la mención, bienvenido el dato. Luego admite “Los escritores que viven de los derechos de autor en la Argentina no creo que lleguen a diez, y eso es porque el tamaño del mercado es muy pequeño”.

La nota sigue con indiscretas especulaciones numérico-literarias:

“Un cálculo rápido: del precio de tapa de un libro, un 10 % queda para el autor [...] tanto en Sudamericana como en Planeta dicen que cuando de literatura argentina hablamos, y exceptuando a los pocos escritores que son garantía de ventas masivas, un libro que vende dos mil ejemplares es considerado exitoso. Por un libro que tiene un precio de tapa de 50 pesos, un autor percibirá por dos mil libros un total de diez mil pesos. Si tuvo suerte y la producción de la novela le llevó sólo un año, le quedarían, en promedio, 830 pesos por mes”.

Entonces si nuestro privilegiado autor exitoso llega a los 830 pesos al mes, producto de esta maravillosa maquinaria de sostener el oficio literario, ¿qué ocurre con los autores menos afortunados? “La mayoría de los escritores trabajan como periodistas, traductores, correctores, editores, guionistas, librerías, dan talleres literarios y/o clases en la universidad. Pero también hay otros que se dedican a asuntos distantes de la literatura: entre los narradores nacionales hubo remiseros, vendedores ambulantes, cadetes, repositorios de supermercado y fumigadores”.

Su situación no es muy diferente a la padecida en épocas de mercados editoriales menos pequeños que actual, algunos escritores disponían de “rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales”, como diría Arlt, otros no tanto, mientras publicaban sus obras mas significativas eran traductores, periodistas, becados, docentes, inventores.

nos célebres que el mencionado... ya sea interesada o no la mención, bienvenido el dato. Luego admite “Los escritores que viven de los derechos de autor en la Argentina no creo que lleguen a diez, y eso es porque el tamaño del mercado es muy pequeño”.

La nota sigue con indiscretas especulaciones numérico-literarias:

“Un cálculo rápido: del precio de tapa de un libro, un 10 % queda para el autor [...] tanto en Sudamericana como en Planeta dicen que cuando de literatura argentina hablamos, y exceptuando a los pocos escritores que son garantía de ventas masivas, un libro que vende dos mil ejemplares es considerado exitoso. Por un libro que tiene un precio de tapa de 50 pesos, un autor percibirá por dos mil libros un total de diez mil pesos. Si tuvo suerte y la producción de la novela le llevó sólo un año, le quedarían, en promedio, 830 pesos por mes”.

Entonces si nuestro privilegiado autor exitoso llega a los 830 pesos al mes, producto de esta maravillosa maquinaria de sostener el oficio literario, ¿qué ocurre con los autores menos afortunados? “La mayoría de los escritores trabajan como periodistas, traductores, correctores, editores, guionistas, librerías, dan talleres literarios y/o clases en la universidad. Pero también hay otros que se dedican a asuntos distantes de la literatura: entre los narradores nacionales hubo remiseros, vendedores ambulantes, cadetes, repositorios de supermercado y fumigadores”.

Su situación no es muy diferente a la padecida en épocas de mercados editoriales menos pequeños que actual, algunos escritores disponían de “rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales”, como diría Arlt, otros no tanto, mientras publicaban sus obras mas significativas eran traductores, periodistas, becados, docentes, inventores.

SI USTED PUEDE VIVIR SIN ESCRIBIR, NO ESCRIBA

Para muchos escritores, el termino “vivir de la literatura”, no es un sinónimo de “vivir de la venta de libros”. Para las editoriales en cambio, “vivir de la literatura” no puede significar otra cosa que “vivir de la venta de libros”.

En *El Interpretador* realizaron una encuesta sobre el tema a varios escritores argentinos que no tiene desperdicio. Para los no familiarizados con el ambiente literario local, les ahorro las visitas a google, en general se trata de autores reconocidos, que han publicado en las principales editoriales, y en muchos casos ganadores de importantes premios que se otorgan por estas latitudes.

Ariel Bermani: “¿Vivir de la literatura? De alguna manera, sí. Si usted puede vivir sin escribir, no escriba, decía Walsh que dijo –o escribió– Rilke. Todo lo que no sea literatura me aburre –esto es de Kafka y también, de alguna manera, es mío–.”

Alan Pauls: “No ‘vivo’ de la literatura en el sentido de que el dinero que la literatura me da no me alcanza para pagar las cuentas, pero vivo de ella en la medida en que si no leo o escribo durante, digamos, veinticuatro horas, la vida sufre un entristecimiento general que afecta entre otras cosas mi competencia para producir el dinero que sí las paga y cuyas consecuencias vitales”.

Pablo Toledo: “No vivo ni viviría de la literatura. Trabajo como periodista, trabajé como profesor de inglés y de literatura inglesa, [...] como traductor, como editor. Todas esas cosas incluyen escribir o trabajar con palabras: eso es lo que sé, ése es mi oficio y lo trabajo como puedo”.

Bárbara Belloc: “la literatura ocupa un lugar central en mis modos de ganarme la vida, a la manera de un telón o una música de fondo. De no estar ella allí, secreta y concreta

SI USTED PUEDE VIVIR SIN ESCRIBIR, NO ESCRIBA

Para muchos escritores, el termino “vivir de la literatura”, no es un sinónimo de “vivir de la venta de libros”. Para las editoriales en cambio, “vivir de la literatura” no puede significar otra cosa que “vivir de la venta de libros”.

En *El Interpretador* realizaron una encuesta sobre el tema a varios escritores argentinos que no tiene desperdicio. Para los no familiarizados con el ambiente literario local, les ahorro las visitas a google, en general se trata de autores reconocidos, que han publicado en las principales editoriales, y en muchos casos ganadores de importantes premios que se otorgan por estas latitudes.

Ariel Bermani: “¿Vivir de la literatura? De alguna manera, sí. Si usted puede vivir sin escribir, no escriba, decía Walsh que dijo –o escribió– Rilke. Todo lo que no sea literatura me aburre –esto es de Kafka y también, de alguna manera, es mío–.”

Alan Pauls: “No ‘vivo’ de la literatura en el sentido de que el dinero que la literatura me da no me alcanza para pagar las cuentas, pero vivo de ella en la medida en que si no leo o escribo durante, digamos, veinticuatro horas, la vida sufre un entristecimiento general que afecta entre otras cosas mi competencia para producir el dinero que sí las paga y cuyas consecuencias vitales”.

Pablo Toledo: “No vivo ni viviría de la literatura. Trabajo como periodista, trabajé como profesor de inglés y de literatura inglesa, [...] como traductor, como editor. Todas esas cosas incluyen escribir o trabajar con palabras: eso es lo que sé, ése es mi oficio y lo trabajo como puedo”.

Bárbara Belloc: “la literatura ocupa un lugar central en mis modos de ganarme la vida, a la manera de un telón o una música de fondo. De no estar ella allí, secreta y concreta

como la carga en la bodega de un barco, cualquier labor de escritura por dinero sería demasiado lineal, utilitaria, demasiado lisa y llana”.

Daniel Link: “Vivo de la literatura, pero no de la escritura. Mi propia literatura ocupa un lugar muy marginal en mi modo de ganarme la vida. Me paga viajes, eso sí. He sido editor, librero, asesor impositivo, periodista, becario, prologuista. Soy profesor universitario”.

Fernanda García Lao: “No exactamente. Vivo con literatura, es decir creando mecanismos ficticios que no llegan a modificar la realidad. A pesar de que la mayor parte del día estoy escribiendo, no consigo sacarle demasiado rédito a las palabras. Colaboro en diarios, revistas, pido subsidios, hago cine, teatro: voy a pérdida. Y no pierdo la sonrisa. Aunque debo decir que a veces, detesto a la humanidad organizada, al vecino con aguinaldo, al comerciante en blanco. Sólo escribiendo se me pasa: soy un círculo enviciado”.

LIBROS Y REDES

En el mundo material la industria de la producción y distribución de libros, compite por reducir costos y como consecuencia vuelve más abundante el producto, en eso consiste el beneficio colectivo que recibiría la sociedad: libros más económicos. En cuanto a la financiación del oficio del autor, como podemos ver, es mucho más redituable trabajar en cualquier otro eslabón de la cadena productiva del libro, por ejemplo vendedor en una librería, que como escritor¹⁶.

16 Por si no quedó muy claro, ¿de qué NO viven los escritores? Del copyright, obviamente NO viven del copyright. Nótese que la fuente de recursos de la industria editorial es una sola, lo que los consumidores pagan al comprar los libros, ese ingreso bruto se reparte entre diferentes

como la carga en la bodega de un barco, cualquier labor de escritura por dinero sería demasiado lineal, utilitaria, demasiado lisa y llana”.

Daniel Link: “Vivo de la literatura, pero no de la escritura. Mi propia literatura ocupa un lugar muy marginal en mi modo de ganarme la vida. Me paga viajes, eso sí. He sido editor, librero, asesor impositivo, periodista, becario, prologuista. Soy profesor universitario”.

Fernanda García Lao: “No exactamente. Vivo con literatura, es decir creando mecanismos ficticios que no llegan a modificar la realidad. A pesar de que la mayor parte del día estoy escribiendo, no consigo sacarle demasiado rédito a las palabras. Colaboro en diarios, revistas, pido subsidios, hago cine, teatro: voy a pérdida. Y no pierdo la sonrisa. Aunque debo decir que a veces, detesto a la humanidad organizada, al vecino con aguinaldo, al comerciante en blanco. Sólo escribiendo se me pasa: soy un círculo enviciado”.

LIBROS Y REDES

En el mundo material la industria de la producción y distribución de libros, compite por reducir costos y como consecuencia vuelve más abundante el producto, en eso consiste el beneficio colectivo que recibiría la sociedad: libros más económicos. En cuanto a la financiación del oficio del autor, como podemos ver, es mucho más redituable trabajar en cualquier otro eslabón de la cadena productiva del libro, por ejemplo vendedor en una librería, que como escritor¹⁶.

16 Por si no quedó muy claro, ¿de qué NO viven los escritores? Del copyright, obviamente NO viven del copyright. Nótese que la fuente de recursos de la industria editorial es una sola, lo que los consumidores pagan al comprar los libros, ese ingreso bruto se reparte entre diferentes

En el mundo digital, donde la copia y distribución de libros electrónicos se vuelve una tarea trivial y sin costo, mantener la escasez del producto (las copias) para sostener la demanda, implica el empleo de algún mecanismo artificial, ya sea tecnológico (DRM) o legal (copyright), que necesariamente limite las libertades de todo aquel que no sea el titular de los derechos. Limitación que era imperceptible para el usuario en el mundo material (donde se necesitaba una imprenta para copiar y costosa logística para la distribuir), pero significativa en el virtual (donde sólo se necesita una PC y una conexión a internet).

Teniendo en cuenta las implicaciones éticas involucradas en sostener semejante estrategia basada exclusivamente en mantener en forma artificial la escasez del producto, sería lamentable que dicho modelo comercial, redituase a los escritores de manera tan exigua como el actual, siendo que la industria de la distribución de copias carece de sentido económico en el medio digital, excepto para financiar la autoría, que como vimos aquí, no es la única posibilidad de ganar dinero del oficio de escribir.

eslabones de la cadena: desde la papelería que produce el papel, pasando por la imprenta, el editor, el sueldo de su secretaria o el vendedor de mostrador de la librería, etc. Que el escritor no recibiese una retribución ni remotamente semejante y fuese un rehén de ese sistema para darse a conocer, no parecía preocupar a los editores, o a los ministros de cultura. Todo marchaba bien, hasta que las obras empezaron a distribuirse por otros medios fuera de control. Entonces parece que se acordaron de que existían ‘los autores’.

En el mundo digital, donde la copia y distribución de libros electrónicos se vuelve una tarea trivial y sin costo, mantener la escasez del producto (las copias) para sostener la demanda, implica el empleo de algún mecanismo artificial, ya sea tecnológico (DRM) o legal (copyright), que necesariamente limite las libertades de todo aquel que no sea el titular de los derechos. Limitación que era imperceptible para el usuario en el mundo material (donde se necesitaba una imprenta para copiar y costosa logística para la distribuir), pero significativa en el virtual (donde sólo se necesita una PC y una conexión a internet).

Teniendo en cuenta las implicaciones éticas involucradas en sostener semejante estrategia basada exclusivamente en mantener en forma artificial la escasez del producto, sería lamentable que dicho modelo comercial, redituase a los escritores de manera tan exigua como el actual, siendo que la industria de la distribución de copias carece de sentido económico en el medio digital, excepto para financiar la autoría, que como vimos aquí, no es la única posibilidad de ganar dinero del oficio de escribir.

eslabones de la cadena: desde la papelería que produce el papel, pasando por la imprenta, el editor, el sueldo de su secretaria o el vendedor de mostrador de la librería, etc. Que el escritor no recibiese una retribución ni remotamente semejante y fuese un rehén de ese sistema para darse a conocer, no parecía preocupar a los editores, o a los ministros de cultura. Todo marchaba bien, hasta que las obras empezaron a distribuirse por otros medios fuera de control. Entonces parece que se acordaron de que existían ‘los autores’.

SUBSIDIO PÚBLICO Y ACCESO AL CONOCIMIENTO. EL CASO DE BRASIL¹⁷

“Desde un punto de vista global, el acceso a la información y al conocimiento está dado como fundamental para la inducción del desenvolvimiento social y económico. Cabe recordar que entre las 18 metas del milenio definidas por las Naciones Unidas y aprobadas por sus 189 países miembros en 2000, está la necesidad de fomentar la educación y la enseñanza básica y tornar accesibles los beneficios de las nuevas tecnologías de información y de comunicaciones.” (Informe de GPOPAI, Universidad de São Paulo)

El “Grupo de Investigación en Políticas Públicas para el Acceso a la Información” (GPOPAI) de la Universidad de São Paulo, publicó en 2008 un pormenorizado estudio *El mercado de libros técnicos y científicos en Brasil: subsidio público y acceso al conocimiento*, que recopila valiosos datos que miden empíricamente el grado de financiamiento público en la producción editorial destinada al ámbito científico y universitario, y la (escasa) retribución recibida por la sociedad, medida en tanto posibilidad de acceso al conocimiento.

Aborda el tema del financiamiento público desde estos tres ejes:

- * La producción privada de libros, subsidiada a través de exenciones impositivas.
- * La elaboración de contenidos, sostenida a través del financiamiento de la actividad científica y académica.
- * La propia actividad editorial desarrollada por las editoriales universitarias públicas.

El estudio llega a algunas conclusiones generales significativas, como por ejemplo que “el libro técnico-científico es, en

¹⁷ Nota integral, extraída desde
<http://www.derechoaleer.org/2009/10/brasil-subsidio-publico-y-acceso-al.html>

SUBSIDIO PÚBLICO Y ACCESO AL CONOCIMIENTO. EL CASO DE BRASIL¹⁷

“Desde un punto de vista global, el acceso a la información y al conocimiento está dado como fundamental para la inducción del desenvolvimiento social y económico. Cabe recordar que entre las 18 metas del milenio definidas por las Naciones Unidas y aprobadas por sus 189 países miembros en 2000, está la necesidad de fomentar la educación y la enseñanza básica y tornar accesibles los beneficios de las nuevas tecnologías de información y de comunicaciones.” (Informe de GPOPAI, Universidad de São Paulo)

El “Grupo de Investigación en Políticas Públicas para el Acceso a la Información” (GPOPAI) de la Universidad de São Paulo, publicó en 2008 un pormenorizado estudio *El mercado de libros técnicos y científicos en Brasil: subsidio público y acceso al conocimiento*, que recopila valiosos datos que miden empíricamente el grado de financiamiento público en la producción editorial destinada al ámbito científico y universitario, y la (escasa) retribución recibida por la sociedad, medida en tanto posibilidad de acceso al conocimiento.

Aborda el tema del financiamiento público desde estos tres ejes:

- * La producción privada de libros, subsidiada a través de exenciones impositivas.
- * La elaboración de contenidos, sostenida a través del financiamiento de la actividad científica y académica.
- * La propia actividad editorial desarrollada por las editoriales universitarias públicas.

El estudio llega a algunas conclusiones generales significativas, como por ejemplo que “el libro técnico-científico es, en

¹⁷ Nota integral, extraída desde
<http://www.derechoaleer.org/2009/10/brasil-subsidio-publico-y-acceso-al.html>

gran medida, producido a partir de investigaciones financiadas con recursos públicos”, que la industria editorial está “altamente subsidiada por una política estatal de inmunidad tributaria” y que adquirir la bibliografía necesaria (sin recurrir a opciones alternativas, como las fotocopias) “no está al alcance de los estudiantes”.

Vamos a tratar de resumir algunos puntos del informe y trazar paralelos con la situación en nuestro país.

LAS FOTOCOPIAS DE LA DISCORDIA

El conflicto abierto por las fotocopias entre las editoriales y la comunidad académica esta presente también en Brasil, y se ve reflejado en las últimas y llamativamente ambiguas modificaciones realizadas a las leyes de autor brasileñas en 1998: que sea legal fotocopiar sin animo de lucro un fragmento de un libro como indica la ley, es distinto si ese fragmento es un capítulo entero (como sostiene la comunidad académica) o sólo una página (como sostienen las editoriales). Tampoco queda claro quién es el agente autorizado para copiar y a quién se restringe la posibilidad de lucro, si al propio estudiante o al fotocopista.

Esta batalla por la interpretación de la ley se manifestó concretamente en 2005, cuando las cámaras de empresas editoriales (ABDR) comenzaron a actuar en los campus universitarios, y muchas universidades debieron definir una interpretación, muchas veces cercana a la ABDR.

De manera análoga en Argentina contamos con el nefasto antecedente de una incursión policial en la sede de Filosofía y Letras de la UBA, promovida por la Cámara Argentina del Libro (que consiguió luego algunas condenas), y la posterior legitimación de los intereses del sector por parte de la Universidad de Buenos Aires reflejado en el ignominioso convenio con CADRA (Centro de Administración de Derechos Reprograficos)

En contraste, la Universidad de São Paulo estableció su parecer con respecto a la interpretación de las leyes, sosteniendo que era legal la copia de fragmentos de una obra (capítulos enteros) y aún la reproducción de copias integrales si estaban agotadas, o no

gran medida, producido a partir de investigaciones financiadas con recursos públicos”, que la industria editorial está “altamente subsidiada por una política estatal de inmunidad tributaria” y que adquirir la bibliografía necesaria (sin recurrir a opciones alternativas, como las fotocopias) “no está al alcance de los estudiantes”.

Vamos a tratar de resumir algunos puntos del informe y trazar paralelos con la situación en nuestro país.

LAS FOTOCOPIAS DE LA DISCORDIA

El conflicto abierto por las fotocopias entre las editoriales y la comunidad académica esta presente también en Brasil, y se ve reflejado en las últimas y llamativamente ambiguas modificaciones realizadas a las leyes de autor brasileñas en 1998: que sea legal fotocopiar sin animo de lucro un fragmento de un libro como indica la ley, es distinto si ese fragmento es un capítulo entero (como sostiene la comunidad académica) o sólo una página (como sostienen las editoriales). Tampoco queda claro quién es el agente autorizado para copiar y a quién se restringe la posibilidad de lucro, si al propio estudiante o al fotocopista.

Esta batalla por la interpretación de la ley se manifestó concretamente en 2005, cuando las cámaras de empresas editoriales (ABDR) comenzaron a actuar en los campus universitarios, y muchas universidades debieron definir una interpretación, muchas veces cercana a la ABDR.

De manera análoga en Argentina contamos con el nefasto antecedente de una incursión policial en la sede de Filosofía y Letras de la UBA, promovida por la Cámara Argentina del Libro (que consiguió luego algunas condenas), y la posterior legitimación de los intereses del sector por parte de la Universidad de Buenos Aires reflejado en el ignominioso convenio con CADRA (Centro de Administración de Derechos Reprograficos)

En contraste, la Universidad de São Paulo estableció su parecer con respecto a la interpretación de las leyes, sosteniendo que era legal la copia de fragmentos de una obra (capítulos enteros) y aún la reproducción de copias integrales si estaban agotadas, o no

disponibles en el mercado nacional. Ésta es la auténtica posición de vanguardia que la UBA debería imitar¹⁸.

La disputa en torno de la interpretación de la ley es de tal magnitud que provocó una reacción del lobby editorial norteamericano que recomendó a su gobierno que incluyese a la Universidad de São Pablo en el “Informe Especial 301”, un relevamiento realizado por la secretaria de comercio exterior norteamericana sobre los países que deben estar “en vigilancia”, pasibles de recibir alguna clase de sanción comercial. Esto da cuenta del peso de los intereses puestos en juego.

LA INDUSTRIA EDITORIAL Y SUS DEUDAS

Es común que la industria editorial reciba toda clase de subsidios y exenciones impositivas, lo cual implica una importante transferencia de recursos desde la sociedad, hacia un grupo privado de empresas.

18 En relación a los dichos de un editor miembro de CADRA “me pareció maravilloso que por primera vez... siempre punta, la UBA siempre es punta en la Argentina!, tomara la decisión de respetar el derecho de autor” durante el “Debate sobre Derechos de Autor. ¿Libros o fotocopias?” (puede escucharse aquí) realizado en la facultad de Filosofía y Letras, a propósito del convenio donde la UBA y CADRA fijaron una suma cercana a los 4.000.000 de pesos anuales a modo de “compensación” por las fotocopias realizadas en la Universidad para los estudiantes, y que autorizaría solamente a fotocopiar hasta un 20% de un libro (o capítulo completo). La UBA se comprometió inicialmente a pagar una suma \$300.000. Sin embargo sería interesante saber ¿cuál es la compensación que CADRA debería pagar a la sociedad por subsidios encubiertos en exenciones impositivas?, ¿cuánto por el sostenimiento económico de la producción intelectual de los autores, realizada por la UBA y otras instituciones públicas?, ¿y cuánto por la promoción que significa para un libro estar en la bibliografía obligatoria de una materia? Son preguntas que seguramente no figuran en el convenio.

disponibles en el mercado nacional. Ésta es la auténtica posición de vanguardia que la UBA debería imitar¹⁸.

La disputa en torno de la interpretación de la ley es de tal magnitud que provocó una reacción del lobby editorial norteamericano que recomendó a su gobierno que incluyese a la Universidad de São Pablo en el “Informe Especial 301”, un relevamiento realizado por la secretaria de comercio exterior norteamericana sobre los países que deben estar “en vigilancia”, pasibles de recibir alguna clase de sanción comercial. Esto da cuenta del peso de los intereses puestos en juego.

LA INDUSTRIA EDITORIAL Y SUS DEUDAS

Es común que la industria editorial reciba toda clase de subsidios y exenciones impositivas, lo cual implica una importante transferencia de recursos desde la sociedad, hacia un grupo privado de empresas.

18 En relación a los dichos de un editor miembro de CADRA “me pareció maravilloso que por primera vez... siempre punta, la UBA siempre es punta en la Argentina!, tomara la decisión de respetar el derecho de autor” durante el “Debate sobre Derechos de Autor. ¿Libros o fotocopias?” (puede escucharse aquí) realizado en la facultad de Filosofía y Letras, a propósito del convenio donde la UBA y CADRA fijaron una suma cercana a los 4.000.000 de pesos anuales a modo de “compensación” por las fotocopias realizadas en la Universidad para los estudiantes, y que autorizaría solamente a fotocopiar hasta un 20% de un libro (o capítulo completo). La UBA se comprometió inicialmente a pagar una suma \$300.000. Sin embargo sería interesante saber ¿cuál es la compensación que CADRA debería pagar a la sociedad por subsidios encubiertos en exenciones impositivas?, ¿cuánto por el sostenimiento económico de la producción intelectual de los autores, realizada por la UBA y otras instituciones públicas?, ¿y cuánto por la promoción que significa para un libro estar en la bibliografía obligatoria de una materia? Son preguntas que seguramente no figuran en el convenio.

En Argentina por ejemplo la venta de libros está exenta¹⁹ del pago del Impuesto al Valor Agregado (IVA). Es frecuente que las agendas culturales de gobiernos locales y nacionales incluyan subsidios directos a la producción editorial, y que se promuevan leyes y regulaciones para favorecer al sector con bastante frecuencia.

El informe brasileño, hace referencia al tema y trata de calcular el monto total implicado. Haciendo estimaciones conservadoras concluye por ejemplo que en 2007 el Estado Brasileño habría dejado de recaudar unos 600 millones de dólares, debidos a las exenciones impositivas a la industria editorial. Estos números son llamativos, pero para dar una idea del peso de esta cifra, comenta que “descubrimos que el subsidio público a las editoriales en la forma de inmunidad tributaria corresponde a cerca de dos veces el presupuesto de los gastos federales en el área de la cultura.”

Es muy loable promover la producción editorial, pero siempre y cuando no se afecte el derecho de acceso a la cultura, ya que entonces el objeto mismo del beneficio es claramente contradictorio: no se otorga un aliciente, privilegio o protección por una alguna arbitraria afinidad con los editores, sino porque supone un beneficio colectivo. Pero si el aliciente termina generando en cambio un perjuicio, o no genera beneficio alguno (excepto para las editoriales) ¿cuál es entonces la fundamentación?

19 “En cuanto a la estructura impositiva del sector, cabe destacar que la venta de libros está exenta del pago del Impuesto al Valor Agregado (IVA), no así el resto de los eslabones que intervienen en esta cadena, lo que ocasiona cierto malestar entre las editoras en tanto deben asumir como costo los montos que por dicho impuesto pagan sobre sus insumos. Cabe destacar que la Ley de Fomento de libro y la lectura (N° 25.446) contemplaba en varios de sus artículos, que luego fueron vetados, la extensión de este beneficio al resto de la trama.” La industria del libro en Argentina, Trabajo realizado por el Centro de Estudios para la Producción, Secretaría de Industria, Comercio y de la Pequeña y Mediana Empresa, Ministerio de Economía y Producción de la Ciudad de Buenos Aires. (descargado del ‘Observatorio de Industrias Creativas’)

En Argentina por ejemplo la venta de libros está exenta¹⁹ del pago del Impuesto al Valor Agregado (IVA). Es frecuente que las agendas culturales de gobiernos locales y nacionales incluyan subsidios directos a la producción editorial, y que se promuevan leyes y regulaciones para favorecer al sector con bastante frecuencia.

El informe brasileño, hace referencia al tema y trata de calcular el monto total implicado. Haciendo estimaciones conservadoras concluye por ejemplo que en 2007 el Estado Brasileño habría dejado de recaudar unos 600 millones de dólares, debidos a las exenciones impositivas a la industria editorial. Estos números son llamativos, pero para dar una idea del peso de esta cifra, comenta que “descubrimos que el subsidio público a las editoriales en la forma de inmunidad tributaria corresponde a cerca de dos veces el presupuesto de los gastos federales en el área de la cultura.”

Es muy loable promover la producción editorial, pero siempre y cuando no se afecte el derecho de acceso a la cultura, ya que entonces el objeto mismo del beneficio es claramente contradictorio: no se otorga un aliciente, privilegio o protección por una alguna arbitraria afinidad con los editores, sino porque supone un beneficio colectivo. Pero si el aliciente termina generando en cambio un perjuicio, o no genera beneficio alguno (excepto para las editoriales) ¿cuál es entonces la fundamentación?

19 “En cuanto a la estructura impositiva del sector, cabe destacar que la venta de libros está exenta del pago del Impuesto al Valor Agregado (IVA), no así el resto de los eslabones que intervienen en esta cadena, lo que ocasiona cierto malestar entre las editoras en tanto deben asumir como costo los montos que por dicho impuesto pagan sobre sus insumos. Cabe destacar que la Ley de Fomento de libro y la lectura (N° 25.446) contemplaba en varios de sus artículos, que luego fueron vetados, la extensión de este beneficio al resto de la trama.” La industria del libro en Argentina, Trabajo realizado por el Centro de Estudios para la Producción, Secretaría de Industria, Comercio y de la Pequeña y Mediana Empresa, Ministerio de Economía y Producción de la Ciudad de Buenos Aires. (descargado del ‘Observatorio de Industrias Creativas’)

Por ejemplo, cuando el apoyo significa la no adecuación del marco legal a un criterio de equidad, o incluso su endurecimiento, criminalizando a estudiantes y profesores por facilitar el acceso utilizando medios digitales, claramente, el motivo de la protección es completamente contradictoria. Si sumamos a esto el alto grado de participación de la inversión pública en el sector, entonces es escandaloso.

EL MITO DE LOS AUTORES

Como ya mencionamos alguna vez, los autores no viven del copyright. En el ámbito científico y técnico, es más cierto todavía: gran parte de la producción intelectual está originada en la actividad académica cuyo sostén económico lo brinda principalmente la financiación pública.

El grupo de investigación de la Universidad de São Paulo ha determinado cuantitativamente cuál es el impacto de las inversiones públicas en la producción de los contenidos técnico-científicos, revelando que “una sorprendente cantidad de libros producidos por autores trabajando en instituciones públicas en régimen de dedicación integral o exclusiva, ya sea como docentes o como investigadores. Esto significa que los libros fueron originalmente publicados mientras los autores trabajaban en tiempo integral para una institución pública, siendo por lo tanto productos directos de la inversión pública en investigación y enseñanza”, y nuevamente con estimaciones conservadoras concluye por ejemplo que “en el área científica en los cursos de excelencia académica, sorprendentes 86% de los libros cuyos autores actúan en Brasil, son fruto de inversión pública directa”.

En las ya «míticas» *Jornadas Sobre Derechos de Autor en el Mundo Digital* realizadas en Sociales, el Profesor Daniel Link refiriéndose al escándalo CADRA/UBA, opinaba en el mismo sentido “Los profesores y autores de libros utilizados en la universidad que defienden como noble la política de entrega para que la CADRA distribuya entre sus asociados, por un trabajo que ya ha sido pagado por todas las instituciones que patrocinaron la

Por ejemplo, cuando el apoyo significa la no adecuación del marco legal a un criterio de equidad, o incluso su endurecimiento, criminalizando a estudiantes y profesores por facilitar el acceso utilizando medios digitales, claramente, el motivo de la protección es completamente contradictoria. Si sumamos a esto el alto grado de participación de la inversión pública en el sector, entonces es escandaloso.

EL MITO DE LOS AUTORES

Como ya mencionamos alguna vez, los autores no viven del copyright. En el ámbito científico y técnico, es más cierto todavía: gran parte de la producción intelectual está originada en la actividad académica cuyo sostén económico lo brinda principalmente la financiación pública.

El grupo de investigación de la Universidad de São Paulo ha determinado cuantitativamente cuál es el impacto de las inversiones públicas en la producción de los contenidos técnico-científicos, revelando que “una sorprendente cantidad de libros producidos por autores trabajando en instituciones públicas en régimen de dedicación integral o exclusiva, ya sea como docentes o como investigadores. Esto significa que los libros fueron originalmente publicados mientras los autores trabajaban en tiempo integral para una institución pública, siendo por lo tanto productos directos de la inversión pública en investigación y enseñanza”, y nuevamente con estimaciones conservadoras concluye por ejemplo que “en el área científica en los cursos de excelencia académica, sorprendentes 86% de los libros cuyos autores actúan en Brasil, son fruto de inversión pública directa”.

En las ya «míticas» *Jornadas Sobre Derechos de Autor en el Mundo Digital* realizadas en Sociales, el Profesor Daniel Link refiriéndose al escándalo CADRA/UBA, opinaba en el mismo sentido “Los profesores y autores de libros utilizados en la universidad que defienden como noble la política de entrega para que la CADRA distribuya entre sus asociados, por un trabajo que ya ha sido pagado por todas las instituciones que patrocinaron la

investigación (la facultad misma, el Conicet, etc.), Son cómplices y habría que pensar en dejar de dar bibliografía de estos autores que defienden los principios de las corporaciones, para que su fama se extinga”.²⁰

ACCESO A LOS LIBROS

Para cualquiera que haya estudiado en una universidad argentina, el siguiente dato es el menos revelador del informe brasileño: aún sin considerar el significativo porcentaje de obras agotadas “los datos muestran claramente que la compra de los libros utilizados en la universidad (en oposición a la copia reprográfica de capítulos) no está al alcance de los estudiantes”.

Los costos varían entre 2000 y más de 3000 dólares, que superan el total del ingreso mensual de las familias de los estudiantes. Las bibliotecas —la solución frecuentemente propuesta desde las editoriales, no tienen suficientes ejemplares ni infraestructura para hacer frente a semejante demanda.

En Partido Pirata²¹ se preguntan si sería muy difícil hacer un estudio semejante en Argentina, habría que:

* Buscar el precio de todos los libros obligatorios para cursar las materias de primer año de una determinada carrera.

20 Y más aún, dice Link: “Una persona que cree que se le debe algo por lo que ha publicado y que no cree que él o ella le debe algo a la sociedad es una persona con una soberbia infinita por eso pide derechos de autor y reprográficos. Como si no les debieran nada a otros autores que han leído, a sugerencias que han escuchado, a la formación que han recibido, en especial quienes se han formado en el sistema público. Tendríamos que ejercer una tarea de escarnio y desprecio para aquellos autores que cínicamente aceptan los objetivos de esas cámaras”. Extraído de un post del blog de Leonor Silvestri que reseña parte de las “Jornadas Sobre Derechos de Autor en el Mundo Digital”.

21 <http://partido-pirata.blogspot.com/>

investigación (la facultad misma, el Conicet, etc.), Son cómplices y habría que pensar en dejar de dar bibliografía de estos autores que defienden los principios de las corporaciones, para que su fama se extinga”.²⁰

ACCESO A LOS LIBROS

Para cualquiera que haya estudiado en una universidad argentina, el siguiente dato es el menos revelador del informe brasileño: aún sin considerar el significativo porcentaje de obras agotadas “los datos muestran claramente que la compra de los libros utilizados en la universidad (en oposición a la copia reprográfica de capítulos) no está al alcance de los estudiantes”.

Los costos varían entre 2000 y más de 3000 dólares, que superan el total del ingreso mensual de las familias de los estudiantes. Las bibliotecas —la solución frecuentemente propuesta desde las editoriales, no tienen suficientes ejemplares ni infraestructura para hacer frente a semejante demanda.

En Partido Pirata²¹ se preguntan si sería muy difícil hacer un estudio semejante en Argentina, habría que:

* Buscar el precio de todos los libros obligatorios para cursar las materias de primer año de una determinada carrera.

20 Y más aún, dice Link: “Una persona que cree que se le debe algo por lo que ha publicado y que no cree que él o ella le debe algo a la sociedad es una persona con una soberbia infinita por eso pide derechos de autor y reprográficos. Como si no les debieran nada a otros autores que han leído, a sugerencias que han escuchado, a la formación que han recibido, en especial quienes se han formado en el sistema público. Tendríamos que ejercer una tarea de escarnio y desprecio para aquellos autores que cínicamente aceptan los objetivos de esas cámaras”. Extraído de un post del blog de Leonor Silvestri que reseña parte de las “Jornadas Sobre Derechos de Autor en el Mundo Digital”.

21 <http://partido-pirata.blogspot.com/>

- * Comparar esa cantidad con el ingreso medio de los universitarios en la Argentina.
- * Comparar cuántos de esos libros están accesibles en las bibliotecas de las facultades.
- * En función de eso evaluar el impacto del costo de los libros en el bolsillo de los estudiantes.

UN MUNDO RAZONABLE

Las recomendaciones finales del informe apuntan en una dirección clara, crear marcos legales que garanticen que el subsidio público al sector tenga como contrapartida garantías de acceso a los contenidos, en particular para fines educativos y científicos:

- * “Las limitaciones de la ley de derecho de autor deberían prever la copia integral para fines no comerciales o, por lo menos, para fines didácticos y científicos.”
- * “Las limitaciones deberían prever también la copia integral de títulos agotados.”
- * “Que se defina en los contratos de trabajo con los investigadores que los libros resultantes de las investigaciones desarrolladas en la institución sean publicados con licencias que permitan la reproducción integral para fines didácticos y científicos sin *intuito* de ganancia.”

El informe²², de alrededor de 50 páginas, es en verdad muy recomendable para ser leído por quienes nos preocupa la actual situación de persecución judicial que sufren aquellos que intentan abiertamente generar vías de acceso a material educativo a través del uso de nuevas tecnologías.

²² Dimos con el informe vía el blog “Algunos libros en internet e ideas sobre cultura”.

- * Comparar esa cantidad con el ingreso medio de los universitarios en la Argentina.
- * Comparar cuántos de esos libros están accesibles en las bibliotecas de las facultades.
- * En función de eso evaluar el impacto del costo de los libros en el bolsillo de los estudiantes.

UN MUNDO RAZONABLE

Las recomendaciones finales del informe apuntan en una dirección clara, crear marcos legales que garanticen que el subsidio público al sector tenga como contrapartida garantías de acceso a los contenidos, en particular para fines educativos y científicos:

- * “Las limitaciones de la ley de derecho de autor deberían prever la copia integral para fines no comerciales o, por lo menos, para fines didácticos y científicos.”
- * “Las limitaciones deberían prever también la copia integral de títulos agotados.”
- * “Que se defina en los contratos de trabajo con los investigadores que los libros resultantes de las investigaciones desarrolladas en la institución sean publicados con licencias que permitan la reproducción integral para fines didácticos y científicos sin *intuito* de ganancia.”

El informe²², de alrededor de 50 páginas, es en verdad muy recomendable para ser leído por quienes nos preocupa la actual situación de persecución judicial que sufren aquellos que intentan abiertamente generar vías de acceso a material educativo a través del uso de nuevas tecnologías.

²² Dimos con el informe vía el blog “Algunos libros en internet e ideas sobre cultura”.

OPCIONES AL MONOPOLIO INTELECTUAL. LICENCIAS COPYLEFT Y ANTICOPYRIGHT.

COPYLEFT. FILOSOFÍA Y PRACTICA

El término Copyleft no posee reconocimiento legal, describe un grupo de licencias que se aplican a una diversidad de trabajos tales como el software, la literatura, la música, etcétera. Una licencia copyleft busca garantizar que cada persona que recibe una copia o una versión derivada de un trabajo, pueda a su vez usar, modificar y redistribuir tanto el propio trabajo como las versiones derivadas del mismo. Así, y en un entorno no legal, el copyleft puede considerarse como opuesto al copyright. Los autores y desarrolladores usan el copyleft en sus creaciones como medio para que otros puedan continuar el proceso de ampliar y mejorar su trabajo.

Aunque el copyleft no es un término reconocido por la ley, sus defensores lo ven como una herramienta legal en un debate político e ideológico sobre las obras intelectuales. Algunos ven en el copyleft un primer paso para suprimir cualquier tipo de ley relacionada con el copyright. En el dominio público, la ausencia de una protección como la que ofrece el copyleft deja las obras en un estado desprotegido.

Pese a que hoy en día el concepto se aplica a una amplia variedad de campos como la producción literaria o la cinematográfica, su origen se encuentra en la década de los años setenta en el incipiente desarrollo de software para la todavía embrionaria industria informática. Por aquel entonces el programador Richard Stallman estaba elaborando un programa informático que interesó a la compañía Symbolics, éste accedió a proporcionarles una versión del mismo bajo dominio público, sin restricciones iniciales. Más tarde, la empresa amplió y mejoró el programa original, pero cuando Stallman quiso acceder a dichas modificaciones, la compañía se negó. Fue entonces, en 1984, cuando Stallman deci-

OPCIONES AL MONOPOLIO INTELECTUAL. LICENCIAS COPYLEFT Y ANTICOPYRIGHT.

COPYLEFT. FILOSOFÍA Y PRACTICA

El término Copyleft no posee reconocimiento legal, describe un grupo de licencias que se aplican a una diversidad de trabajos tales como el software, la literatura, la música, etcétera. Una licencia copyleft busca garantizar que cada persona que recibe una copia o una versión derivada de un trabajo, pueda a su vez usar, modificar y redistribuir tanto el propio trabajo como las versiones derivadas del mismo. Así, y en un entorno no legal, el copyleft puede considerarse como opuesto al copyright. Los autores y desarrolladores usan el copyleft en sus creaciones como medio para que otros puedan continuar el proceso de ampliar y mejorar su trabajo.

Aunque el copyleft no es un término reconocido por la ley, sus defensores lo ven como una herramienta legal en un debate político e ideológico sobre las obras intelectuales. Algunos ven en el copyleft un primer paso para suprimir cualquier tipo de ley relacionada con el copyright. En el dominio público, la ausencia de una protección como la que ofrece el copyleft deja las obras en un estado desprotegido.

Pese a que hoy en día el concepto se aplica a una amplia variedad de campos como la producción literaria o la cinematográfica, su origen se encuentra en la década de los años setenta en el incipiente desarrollo de software para la todavía embrionaria industria informática. Por aquel entonces el programador Richard Stallman estaba elaborando un programa informático que interesó a la compañía Symbolics, éste accedió a proporcionarles una versión del mismo bajo dominio público, sin restricciones iniciales. Más tarde, la empresa amplió y mejoró el programa original, pero cuando Stallman quiso acceder a dichas modificaciones, la compañía se negó. Fue entonces, en 1984, cuando Stallman deci-

dió ponerse a trabajar para erradicar este tipo de comportamiento. Como le pareció poco viable, a corto plazo, eliminar las leyes del copyright así como las injusticias que consideraba provocadas por su perpetuamiento, decidió trabajar dentro del marco legal existente y creó así su propia licencia de derechos de autor, la Licencia Pública General de GNU (GPL. En el caso de la documentación se denomina FDL-GNU). Según el proyecto GNU, la forma más simple de hacer que una obra sea libre es ponerla en el dominio público, sin derechos reservados. Esto le permite compartirla con la gente, si así se desea. Pero le permite a gente no cooperativa convertir la obra en propiedad privada, o sea, sujeta a las restricciones del copyright.

Las personas que reciben el material ya no tienen la libertad que el autor original les dio; el intermediario se las ha quitado. En el proyecto GNU, el objetivo es el dar a todo usuario la libertad de redistribuir la obra y generar derivados de ella.

LICENCIAS ANTI-COPYRIGHT

Al ser copyleft una idea sin fundamento legal, es a través de las mismas atribuciones que nos da el copyright, cuya aplicación es automática sobre las obras que se producen, que se construyen diferentes métodos de aplicación de copyleft. Para conseguir este objetivo de explotación sin trabas, copia y distribución de una creación o de un trabajo y sus derivados, es la de distribuirlo junto con una licencia. Ésta debería estipular que cada propietario de una copia del trabajo pudiera:

1. usarla sin ninguna limitación.
2. (re)distribuir cuantas copias desee, y
3. modificarla de la manera que crea conveniente.

Estas tres libertades, sin embargo, no son suficientes aún para asegurar que un trabajo derivado de una creación sea distribuido bajo las mismas condiciones no restrictivas: con este fin, la licen-

dió ponerse a trabajar para erradicar este tipo de comportamiento. Como le pareció poco viable, a corto plazo, eliminar las leyes del copyright así como las injusticias que consideraba provocadas por su perpetuamiento, decidió trabajar dentro del marco legal existente y creó así su propia licencia de derechos de autor, la Licencia Pública General de GNU (GPL. En el caso de la documentación se denomina FDL-GNU). Según el proyecto GNU, la forma más simple de hacer que una obra sea libre es ponerla en el dominio público, sin derechos reservados. Esto le permite compartirla con la gente, si así se desea. Pero le permite a gente no cooperativa convertir la obra en propiedad privada, o sea, sujeta a las restricciones del copyright.

Las personas que reciben el material ya no tienen la libertad que el autor original les dio; el intermediario se las ha quitado. En el proyecto GNU, el objetivo es el dar a todo usuario la libertad de redistribuir la obra y generar derivados de ella.

LICENCIAS ANTI-COPYRIGHT

Al ser copyleft una idea sin fundamento legal, es a través de las mismas atribuciones que nos da el copyright, cuya aplicación es automática sobre las obras que se producen, que se construyen diferentes métodos de aplicación de copyleft. Para conseguir este objetivo de explotación sin trabas, copia y distribución de una creación o de un trabajo y sus derivados, es la de distribuirlo junto con una licencia. Ésta debería estipular que cada propietario de una copia del trabajo pudiera:

1. usarla sin ninguna limitación.
2. (re)distribuir cuantas copias desee, y
3. modificarla de la manera que crea conveniente.

Estas tres libertades, sin embargo, no son suficientes aún para asegurar que un trabajo derivado de una creación sea distribuido bajo las mismas condiciones no restrictivas: con este fin, la licen-

cia debe asegurar que el propietario del trabajo derivado lo distribuirá bajo el mismo tipo de licencia (*compartir igual*).

Otras condiciones de licencia adicionales que podrían evitar posibles impedimentos al uso sin trabas, distribución y modificación del trabajo sería asegurar que las condiciones de la licencia copyleft no pueden ser revocadas;

En la práctica, para que estas licencias copyleft tuvieran algún tipo de efecto, necesitarían hacer un uso creativo de las reglas y leyes que rigen la propiedad intelectual, cuando nos referimos a las leyes del copyright, todas las personas que de alguna manera han contribuido al trabajo con copyleft se convertirían en titulares de los derechos de autor, pero, al mismo tiempo, si nos atenemos a la licencia, también renunciarían deliberadamente a algunos de los derechos que normalmente se derivan de los derechos de autor, por ejemplo, el derecho a ser el único distribuidor de las copias del trabajo. La licencia final, que no es más que un método para alcanzar los objetivos del copyleft, también puede diferir de un país a otro

El siguiente listado describe cada uno de los 4 puntos más relevantes a la hora de comparar licencias ya sea en la comparación entre licencias copyleft vs copyright o para comparar las distintas licencias copyleft entre si.

Atribución

Exige que se acredite al autor de la forma que el lo desee.

Compartir Igual (*Share Alike*)

Exige que las distribuciones o derivados de la obra se licencien con la misma exacta licencia que gobierna al original.

No-Comercial

Cualquier copia o derivado no puede tener propósitos comerciales.

No trabajos derivados

No se permite hacer modificaciones de ningún tipo a la obra original.

cia debe asegurar que el propietario del trabajo derivado lo distribuirá bajo el mismo tipo de licencia (*compartir igual*).

Otras condiciones de licencia adicionales que podrían evitar posibles impedimentos al uso sin trabas, distribución y modificación del trabajo sería asegurar que las condiciones de la licencia copyleft no pueden ser revocadas;

En la práctica, para que estas licencias copyleft tuvieran algún tipo de efecto, necesitarían hacer un uso creativo de las reglas y leyes que rigen la propiedad intelectual, cuando nos referimos a las leyes del copyright, todas las personas que de alguna manera han contribuido al trabajo con copyleft se convertirían en titulares de los derechos de autor, pero, al mismo tiempo, si nos atenemos a la licencia, también renunciarían deliberadamente a algunos de los derechos que normalmente se derivan de los derechos de autor, por ejemplo, el derecho a ser el único distribuidor de las copias del trabajo. La licencia final, que no es más que un método para alcanzar los objetivos del copyleft, también puede diferir de un país a otro

El siguiente listado describe cada uno de los 4 puntos más relevantes a la hora de comparar licencias ya sea en la comparación entre licencias copyleft vs copyright o para comparar las distintas licencias copyleft entre si.

Atribución

Exige que se acredite al autor de la forma que el lo desee.

Compartir Igual (*Share Alike*)

Exige que las distribuciones o derivados de la obra se licencien con la misma exacta licencia que gobierna al original.

No-Comercial

Cualquier copia o derivado no puede tener propósitos comerciales.

No trabajos derivados

No se permite hacer modificaciones de ningún tipo a la obra original.

COMPATIBILIDAD ENTRE LICENCIAS

Se entiende por licencias compatibles aquellas que dada dos obras liberadas sobre diferentes licencias pueden combinarse en una tercer obra que no infrinja los términos de ninguna de las licencias anteriores. Las siguientes licencias pueden calificarse como licencias de documentación libre:

- La Licencia de Documentación Libre de GNU.

Esta es una licencia pensada para el uso de documentación libre con copyleft.

- La Licencia de Documentación de FreeBSD

Es una licencia de documentación libre simple y permisiva sin copyleft pero compatible con la GNU FDL.

- La Licencia de Documentación Común de Apple, versión 1.0

Es una licencia de documentación libre que es incompatible con la GNU FDL porque la sección (2c) dice: “no añada otros términos o condiciones a los de esta licencia”, y la GNU FDL tiene términos adicionales no considerados en esta licencia.

- La Licencia de Publicación Abierta, versión 1.0.

Esta licencia puede usarse como una licencia de documentación libre. Es una licencia con copyleft de documentación libre siempre y cuando el propietario de los derechos de autor no ejerza ninguna de las “OPCIONES de LICENCIA” listadas en la Sección VI de la licencia. Si se invoca cualquiera de las opciones, la licencia deja de ser libre. Esto crea una trampa práctica

COMPATIBILIDAD ENTRE LICENCIAS

Se entiende por licencias compatibles aquellas que dada dos obras liberadas sobre diferentes licencias pueden combinarse en una tercer obra que no infrinja los términos de ninguna de las licencias anteriores. Las siguientes licencias pueden calificarse como licencias de documentación libre:

- La Licencia de Documentación Libre de GNU.

Esta es una licencia pensada para el uso de documentación libre con copyleft.

- La Licencia de Documentación de FreeBSD

Es una licencia de documentación libre simple y permisiva sin copyleft pero compatible con la GNU FDL.

- La Licencia de Documentación Común de Apple, versión 1.0

Es una licencia de documentación libre que es incompatible con la GNU FDL porque la sección (2c) dice: “no añada otros términos o condiciones a los de esta licencia”, y la GNU FDL tiene términos adicionales no considerados en esta licencia.

- La Licencia de Publicación Abierta, versión 1.0.

Esta licencia puede usarse como una licencia de documentación libre. Es una licencia con copyleft de documentación libre siempre y cuando el propietario de los derechos de autor no ejerza ninguna de las “OPCIONES de LICENCIA” listadas en la Sección VI de la licencia. Si se invoca cualquiera de las opciones, la licencia deja de ser libre. Esto crea una trampa práctica

al usar o recomendar esta licencia: si usted recomienda ``Use la Licencia de Publicación Abierta, versión 1.0 pero no habilite las opciones'', sería fácil que la segunda parte de esa recomendación fuera olvidada; alguien podría usar la licencia con opciones, haciendo el manual no libre, y seguir pensando que está siguiendo su consejo.

Igualmente, si usted usa esta licencia sin ninguna de las opciones para hacer su manual libre, alguien más podría decidir imitarlo, y cambiar su opinión sobre las opciones pensando que es sólo un detalle; el resultado sería que el nuevo manual no es libre.

CREATIVE COMMONS O "ALGUNOS DERECHOS RESERVADOS"

A diferencia de otras licencias copyleft que tienden a entrar en la categoría de copyleft completo, Creative Commons (CC) tiene la particularidad de permitir al autor seleccionar entre las distintas limitaciones y exigencias pudiendo este optar por permitir distintos tipos de libertades al usuario final. Se plantean a sí mismas como la transición entre el núcleo duro del Monopolio Intelectual (Derecho de Autor) y la Socialización Humanitaria (a través del Dominio Público). Por ende, no se puede considerar que estas licencias sean completamente copyleft.

Las diferentes combinaciones que propone CC pueden variar según la legislación vigente en cada país. Además, no es posible seleccionar entre los cuatro puntos que conforman la licencia, sino que sus variaciones están limitadas a las siguientes:

Atribución

Esta licencia permite a otros distribuir, remixar, modificar y construir sobre el trabajo, incluso comercialmente, siempre que se acredite al autor por su obra original.

al usar o recomendar esta licencia: si usted recomienda ``Use la Licencia de Publicación Abierta, versión 1.0 pero no habilite las opciones'', sería fácil que la segunda parte de esa recomendación fuera olvidada; alguien podría usar la licencia con opciones, haciendo el manual no libre, y seguir pensando que está siguiendo su consejo.

Igualmente, si usted usa esta licencia sin ninguna de las opciones para hacer su manual libre, alguien más podría decidir imitarlo, y cambiar su opinión sobre las opciones pensando que es sólo un detalle; el resultado sería que el nuevo manual no es libre.

CREATIVE COMMONS O "ALGUNOS DERECHOS RESERVADOS"

A diferencia de otras licencias copyleft que tienden a entrar en la categoría de copyleft completo, Creative Commons (CC) tiene la particularidad de permitir al autor seleccionar entre las distintas limitaciones y exigencias pudiendo este optar por permitir distintos tipos de libertades al usuario final. Se plantean a sí mismas como la transición entre el núcleo duro del Monopolio Intelectual (Derecho de Autor) y la Socialización Humanitaria (a través del Dominio Público). Por ende, no se puede considerar que estas licencias sean completamente copyleft.

Las diferentes combinaciones que propone CC pueden variar según la legislación vigente en cada país. Además, no es posible seleccionar entre los cuatro puntos que conforman la licencia, sino que sus variaciones están limitadas a las siguientes:

Atribución

Esta licencia permite a otros distribuir, remixar, modificar y construir sobre el trabajo, incluso comercialmente, siempre que se acredite al autor por su obra original.

Atribución – Compartir Igual

cc by-sa

Esta licencia permite a otros distribuir, remixar, modificar y construir sobre el trabajo, incluso comercialmente, siempre que se acredite al autor por su obra original y además exige que todos las copias y trabajos derivados se distribuyan bajo el mismo licenciamiento.

Atribución – No trabajos derivados

cc by-nd

Esta licencia permite la redistribución comercial o no siempre que la obra pase sin cambios y completa con créditos al autor.

Atribución – No Comercial

cc by-nc

Esta licencia permite a otros remixar, alterar y construir sobre el trabajo y aunque sus nuevos trabajos deben acreditar al autor y no pueden ser comerciales, al no estar obligados a compartir con la misma licencia los derivados de los derivados no necesariamente mantendrán estos términos.

Atribución – No comercial – Compartir igual

cc by-nc-sa

Esta licencia deja que otros remixen, alteren y construyan sobre el trabajo con intenciones no comerciales siempre que se acredite al autor y se distribuya siempre con la misma licencia. De esta forma otros pueden copiar y redistribuir el trabajo, traducirlo, hacer alteraciones y producir nuevos trabajos sobre tu obra y siempre deberán licenciarlo bajo los mismos términos. Respetando así su naturaleza no comercial.

Atribución – No Comercial – No derivados

cc by-nc-nd

Esta es la licencia más restrictiva dentro de creative commons permite solo redistribuir bajo los mismos términos y con fines no comerciales.

Atribución – Compartir Igual

cc by-sa

Esta licencia permite a otros distribuir, remixar, modificar y construir sobre el trabajo, incluso comercialmente, siempre que se acredite al autor por su obra original y además exige que todos las copias y trabajos derivados se distribuyan bajo el mismo licenciamiento.

Atribución – No trabajos derivados

cc by-nd

Esta licencia permite la redistribución comercial o no siempre que la obra pase sin cambios y completa con créditos al autor.

Atribución – No Comercial

cc by-nc

Esta licencia permite a otros remixar, alterar y construir sobre el trabajo y aunque sus nuevos trabajos deben acreditar al autor y no pueden ser comerciales, al no estar obligados a compartir con la misma licencia los derivados de los derivados no necesariamente mantendrán estos términos.

Atribución – No comercial – Compartir igual

cc by-nc-sa

Esta licencia deja que otros remixen, alteren y construyan sobre el trabajo con intenciones no comerciales siempre que se acredite al autor y se distribuya siempre con la misma licencia. De esta forma otros pueden copiar y redistribuir el trabajo, traducirlo, hacer alteraciones y producir nuevos trabajos sobre tu obra y siempre deberán licenciarlo bajo los mismos términos. Respetando así su naturaleza no comercial.

Atribución – No Comercial – No derivados

cc by-nc-nd

Esta es la licencia más restrictiva dentro de creative commons permite solo redistribuir bajo los mismos términos y con fines no comerciales.

EL MOVIMIENTO DEVOLUCIONISTA Y LAS LIMITACIONES DEL CC²³.

Para los críticos con el régimen actual de la mal llamada propiedad intelectual, Creative Commons no ha resultado sino una decepción:

Que el 70% de los usos sea No-Comercial implica de facto que la info no está disponible para crear productos derivados para la mayoría de las personas: preguntémonos qué le ocurriría al DJ si tuviese que pagar por reutilizar canciones que otros ya ha rentabilizado al crearlas, o qué si el abogado tuviese que hacerlo por usar la legislación para realizar sus informes, o qué sería del programador si tuviese que pagar por reutilizar en sus desarrollos código de otros. Lo más probable es que no pudiesen hacer su trabajo. Al menos de forma legal, claro.

La cuestión es que Creative Commons nunca se planteó cuestionar el monopolio legal de los autores ni ejerció crítica alguna a su pretendida función como incentivo para la creación, hoy innecesaria cuando no contraproducente.

Creative Commons es un sistema de licencias que facilita al autor la oportunidad de compartir algunos privilegios otorgados por el monopolio manteniendo una reserva sobre algunos otros (*some rights reserved*). El resultado es inevitablemente un refuerzo del sistema bajo la ilusión de una liberalización. Aunque de hecho, el uso libre de las creaciones e invenciones se haga más difícil que nunca por la misma heterogeneidad de los grados en los que una u otra obra se acoge al monopolio.

Como comentaba F. Puga:

23 Nota extraída de <http://lasindias.coop/creative-commons-0-%C2%BFun-cero-a-la-izquierda/>, cuyo titulo es: “Creative Commons 0.¿Un cero a la izquierda?”

EL MOVIMIENTO DEVOLUCIONISTA Y LAS LIMITACIONES DEL CC²³.

Para los críticos con el régimen actual de la mal llamada propiedad intelectual, Creative Commons no ha resultado sino una decepción:

Que el 70% de los usos sea No-Comercial implica de facto que la info no está disponible para crear productos derivados para la mayoría de las personas: preguntémonos qué le ocurriría al DJ si tuviese que pagar por reutilizar canciones que otros ya ha rentabilizado al crearlas, o qué si el abogado tuviese que hacerlo por usar la legislación para realizar sus informes, o qué sería del programador si tuviese que pagar por reutilizar en sus desarrollos código de otros. Lo más probable es que no pudiesen hacer su trabajo. Al menos de forma legal, claro.

La cuestión es que Creative Commons nunca se planteó cuestionar el monopolio legal de los autores ni ejerció crítica alguna a su pretendida función como incentivo para la creación, hoy innecesaria cuando no contraproducente.

Creative Commons es un sistema de licencias que facilita al autor la oportunidad de compartir algunos privilegios otorgados por el monopolio manteniendo una reserva sobre algunos otros (*some rights reserved*). El resultado es inevitablemente un refuerzo del sistema bajo la ilusión de una liberalización. Aunque de hecho, el uso libre de las creaciones e invenciones se haga más difícil que nunca por la misma heterogeneidad de los grados en los que una u otra obra se acoge al monopolio.

Como comentaba F. Puga:

23 Nota extraída de <http://lasindias.coop/creative-commons-0-%C2%BFun-cero-a-la-izquierda/>, cuyo titulo es: “Creative Commons 0.¿Un cero a la izquierda?”

Si para usar el trabajo de alguien tengo que preguntar a un abogado que es lo que me permite o no la licencia estamos en lo de siempre.

Incorporar ocho años después un equivalente rebranded del Dominio Público realmente no hace a Creative Commons más útil frente a los efectos nocivos del actual régimen de Propiedad intelectual... si es que alguna vez generó algo más que estética y confusión.

Un régimen de privilegios legales nunca podrá cambiarse desde un sistema de licencias por muy detalladas que sean estas. Sería como pensar que un graduado voluntario en las formas de trato a los esclavos podría acabar con la esclavitud, cuando sólo la reforma legal puede.

Es más, como demuestran las cifras de CC, ni siquiera sirve para impulsar ese procomún libre que necesitamos en todos los campos para ganar fuerza y paliar los efectos de una legislación contraproducente.

CC ha conseguido ser una marca cool, generar la ilusión de un procomún que en más del 70% de los casos ni siquiera lo es, convirtiendo al otro 30% que hace una devolución real en mera comparsa, en hoja de parra de un movimiento que pretende suplantar el cuestionamiento del monopolio con una opción individual engañosa.

Ocho años después, para cualquiera que confiara en que CC podría suponer un desgaste para el régimen de propiedad intelectual, Creative Commons sólo puede resultar en fracaso y decepción.

El movimiento devolucionista no tiene fundaciones, estructuras... ni siquiera una web oficial. Pero no es de extrañar que cada vez, en la red, más páginas acaben con la expresión: hace devolución expresa de ellas al Dominio Público.

Si para usar el trabajo de alguien tengo que preguntar a un abogado que es lo que me permite o no la licencia estamos en lo de siempre.

Incorporar ocho años después un equivalente rebranded del Dominio Público realmente no hace a Creative Commons más útil frente a los efectos nocivos del actual régimen de Propiedad intelectual... si es que alguna vez generó algo más que estética y confusión.

Un régimen de privilegios legales nunca podrá cambiarse desde un sistema de licencias por muy detalladas que sean estas. Sería como pensar que un graduado voluntario en las formas de trato a los esclavos podría acabar con la esclavitud, cuando sólo la reforma legal puede.

Es más, como demuestran las cifras de CC, ni siquiera sirve para impulsar ese procomún libre que necesitamos en todos los campos para ganar fuerza y paliar los efectos de una legislación contraproducente.

CC ha conseguido ser una marca cool, generar la ilusión de un procomún que en más del 70% de los casos ni siquiera lo es, convirtiendo al otro 30% que hace una devolución real en mera comparsa, en hoja de parra de un movimiento que pretende suplantar el cuestionamiento del monopolio con una opción individual engañosa.

Ocho años después, para cualquiera que confiara en que CC podría suponer un desgaste para el régimen de propiedad intelectual, Creative Commons sólo puede resultar en fracaso y decepción.

El movimiento devolucionista no tiene fundaciones, estructuras... ni siquiera una web oficial. Pero no es de extrañar que cada vez, en la red, más páginas acaben con la expresión: hace devolución expresa de ellas al Dominio Público.

**BREVE COMPENDIO
DE NOCIONES DE ESTILO**

**BREVE COMPENDIO
DE NOCIONES DE ESTILO**

2. ROMANAS

Las tipografías romanas han sido, desde la segunda mitad del siglo XVI, las variantes utilizadas para textos extensos.

3. ITÁLICAS

Antiguamente las tipografías itálicas no se diseñaban para acompañar a una tipografía romana en especial sino que eran tipografías independientes y se utilizaban para componer libros enteros.

Desde 1600 en adelante todas las tipografías romanas se ofrecen con su respectiva itálica aunque en ocasiones, itálicas y romanas, han sido diseñadas por distintos tipógrafos y combinadas por el impresor. La itálica pasó a ser un auxiliar de la romana. Hoy en día se diseñan itálicas pensando en las romanas que acompañan, sin embargo esto no debe llevar a pensar que es imposible combinar una romana con una itálica de otra familia tipográfica.

Las itálicas son prácticamente indispensables para editar cualquier tipo de texto y tienen usos variados: dar énfasis, llamar la atención, citar títulos de libros (sin embargo los nombres de capítulos se componen entre comillas), nombrar óperas, canciones, esculturas, cuadros, y demás obras de arte.

2. ROMANAS

Las tipografías romanas han sido, desde la segunda mitad del siglo XVI, las variantes utilizadas para textos extensos.

3. ITÁLICAS

Antiguamente las tipografías itálicas no se diseñaban para acompañar a una tipografía romana en especial sino que eran tipografías independientes y se utilizaban para componer libros enteros.

Desde 1600 en adelante todas las tipografías romanas se ofrecen con su respectiva itálica aunque en ocasiones, itálicas y romanas, han sido diseñadas por distintos tipógrafos y combinadas por el impresor. La itálica pasó a ser un auxiliar de la romana. Hoy en día se diseñan itálicas pensando en las romanas que acompañan, sin embargo esto no debe llevar a pensar que es imposible combinar una romana con una itálica de otra familia tipográfica.

Las itálicas son prácticamente indispensables para editar cualquier tipo de texto y tienen usos variados: dar énfasis, llamar la atención, citar títulos de libros (sin embargo los nombres de capítulos se componen entre comillas), nombrar óperas, canciones, esculturas, cuadros, y demás obras de arte.

nombres propios aplicados a animales, nombres latinos y sobrenombres, seudónimos, apodos, alias cuando van acompañados del nombre propio real y nombres científicos.

A pesar de esta larga lista, es necesario tratar de no abusar del uso de itálicas para no perder el efecto de diferenciación que producen.

Algunos ejemplos de palabras que suelen componerse con itálicas son:

La Traviata
El *Che* Guevara
Calendula officinalis
La fragata *Libertad*
laissez-faire

Cuando una palabra extranjera aparece a menudo en una obra, por estar relacionada con el tema de la misma, sólo se compone con itálicas la primera vez que aparece en el texto.

El artículo sólo se compone en itálicas cuando éste forma parte del nombre. Por ejemplo:

Fue a buscar el *Clarín* y *La Nación*.

Las palabras extranjeras y transcriptas al alfabeto latino de uso muy común no se componen en itálicas. Por ejemplo:

memorándum

nombres propios aplicados a animales, nombres latinos y sobrenombres, seudónimos, apodos, alias cuando van acompañados del nombre propio real y nombres científicos.

A pesar de esta larga lista, es necesario tratar de no abusar del uso de itálicas para no perder el efecto de diferenciación que producen.

Algunos ejemplos de palabras que suelen componerse con itálicas son:

La Traviata
El *Che* Guevara
Calendula officinalis
La fragata *Libertad*
laissez-faire

Cuando una palabra extranjera aparece a menudo en una obra, por estar relacionada con el tema de la misma, sólo se compone con itálicas la primera vez que aparece en el texto.

El artículo sólo se compone en itálicas cuando éste forma parte del nombre. Por ejemplo:

Fue a buscar el *Clarín* y *La Nación*.

Las palabras extranjeras y transcriptas al alfabeto latino de uso muy común no se componen en itálicas. Por ejemplo:

memorándum

catering
haiku
collage

El único lugar tradicional de uso de itálicas en un texto de considerable longitud es en el prólogo de un libro. Sin embargo componer un texto en itálicas impide utilizarlas como se describió anteriormente. Para destacar palabras en textos compuestos en itálicas, se utilizan romanas en su lugar, por ejemplo.

El Pelican comandado por Drake se alejó de la costa.

Componer palabras en romanas entre itálicas tiene un efecto antiestético y para evitar este tipo de inconveniente se recomienda no componer textos con itálicas y reservar su uso únicamente para los casos previamente mencionados.

Las itálicas también se utilizan para aislar palabras dentro de una oración. En este sentido, su uso es similar a las comillas como se muestra en la oración siguiente. Un ejemplo de esto son las expresiones seguidas de *llamado*.¹

4. NEGRITAS

Por más de tres siglos los tipógrafos lograron componer textos, de manera brillante, sin el uso de tipografías *bold*.

1. Las palabras y letras aisladas se nombran constantemente en este libro y por lo tanto no se compusieron con itálicas, porque el texto estaría en gran parte compuesto en itálicas o entre comillas. Debido al tópico del libro y las constantes referencias a caracteres y su graffa, el uso de itálicas además confundiría al lector.

catering
haiku
collage

El único lugar tradicional de uso de itálicas en un texto de considerable longitud es en el prólogo de un libro. Sin embargo componer un texto en itálicas impide utilizarlas como se describió anteriormente. Para destacar palabras en textos compuestos en itálicas, se utilizan romanas en su lugar, por ejemplo.

El Pelican comandado por Drake se alejó de la costa.

Componer palabras en romanas entre itálicas tiene un efecto antiestético y para evitar este tipo de inconveniente se recomienda no componer textos con itálicas y reservar su uso únicamente para los casos previamente mencionados.

Las itálicas también se utilizan para aislar palabras dentro de una oración. En este sentido, su uso es similar a las comillas como se muestra en la oración siguiente. Un ejemplo de esto son las expresiones seguidas de *llamado*.¹

4. NEGRITAS

Por más de tres siglos los tipógrafos lograron componer textos, de manera brillante, sin el uso de tipografías *bold*.

1. Las palabras y letras aisladas se nombran constantemente en este libro y por lo tanto no se compusieron con itálicas, porque el texto estaría en gran parte compuesto en itálicas o entre comillas. Debido al tópico del libro y las constantes referencias a caracteres y su graffa, el uso de itálicas además confundiría al lector.

Antes de utilizar una tipografía negrita cabe preguntarse si el efecto buscado no se lograría en su lugar con el uso de mayúsculas, versalitas, itálicas o, porqué no, aumentando el cuerpo y dejando que la tipografía muestre algunos de los detalles que se pierden en el cuerpo de texto.

Otra opción para evitar el uso de la negritas, es el uso de una tipografía distinta.

Si hacemos estas consideraciones, es probable que lleguemos a la conclusión de que son raras las situaciones en que las negritas son necesarias.

Sin duda son las revistas, folletos, *packs* y a veces tapas de libros los lugares más apropiados para el uso de la negrita.

5. VERSALES

Versal no es un sinónimo de mayúscula, ya que las versalitas también son mayúsculas. Es decir que las versales son mayúsculas pero no todas las mayúsculas son versales.

Ya sea en portadas de libros, en los títulos de cada una de sus divisiones internas o en inscripciones de cualquier tipo, las versales y versalitas, para una mejor lectura, pueden estar espaciadas tal como se ve en el título de esta sección.

Es necesario aclarar (a pesar de que la creencia popular sea contraria) que la ortografía de la RAE dice claramente que «El empleo de la mayúscula no exime de poner tilde cuando así lo exijan las reglas de acentuación».

Según la RAE, se escriben con mayúscula inicial nombres de personas, animales o cosas, nombres geográficos, apellidos, nombre de constelaciones, estrellas, planetas estrictamente considerados como tales, nombres de los signos del

Antes de utilizar una tipografía negrita cabe preguntarse si el efecto buscado no se lograría en su lugar con el uso de mayúsculas, versalitas, itálicas o, porqué no, aumentando el cuerpo y dejando que la tipografía muestre algunos de los detalles que se pierden en el cuerpo de texto.

Otra opción para evitar el uso de la negritas, es el uso de una tipografía distinta.

Si hacemos estas consideraciones, es probable que lleguemos a la conclusión de que son raras las situaciones en que las negritas son necesarias.

Sin duda son las revistas, folletos, *packs* y a veces tapas de libros los lugares más apropiados para el uso de la negrita.

5. VERSALES

Versal no es un sinónimo de mayúscula, ya que las versalitas también son mayúsculas. Es decir que las versales son mayúsculas pero no todas las mayúsculas son versales.

Ya sea en portadas de libros, en los títulos de cada una de sus divisiones internas o en inscripciones de cualquier tipo, las versales y versalitas, para una mejor lectura, pueden estar espaciadas tal como se ve en el título de esta sección.

Es necesario aclarar (a pesar de que la creencia popular sea contraria) que la ortografía de la RAE dice claramente que «El empleo de la mayúscula no exime de poner tilde cuando así lo exijan las reglas de acentuación».

Según la RAE, se escriben con mayúscula inicial nombres de personas, animales o cosas, nombres geográficos, apellidos, nombre de constelaciones, estrellas, planetas estrictamente considerados como tales, nombres de los signos del

Zodiaco, nombres de los puntos cardinales cuando nos referimos a ellos explícitamente, nombres de las festividades religiosas o civiles, nombres de divinidades, libros sagrados, atributos divinos o apelativos referidos a Dios, nombres de órdenes religiosas y marcas comerciales.

A continuación se ofrece una lista con algunos casos de palabras que se escriben con letra mayúscula inicial.

Cambió un Monet por dos Zurbaranes.
La Iglesia hará un concilio.
La iglesia estaba cerrada
La Tierra gira alrededor del Sol
Hoy no brillará el sol.
Géminis y Virgo son buenos signos.
Yo soy géminis.
Él buscaba el Polo Norte.
Estaba al norte de la ciudad.
Era Navidad y el Día de la Independencia.
A la Reforma le siguió la Contrarreforma.
Júpiter es el equivalente romano de Zeus.
Ya había leído el Corán.
Estaba en presencia del Todopoderoso.
El Libertador no había pasado por allí.
El Manco de Lepanto murió en el año 1616.
Él aún utiliza su viejo Ford.
Platón meditaba sobre la Paz.
Por el año 100 hubo un corto período de paz.
El Papa habló desde el balcón.
El papa Juan Pablo II los bendijo.
El ministro de Trabajo no asistió a la reunión. (En documentos oficiales es usual Ministro de Trabajo)

Zodiaco, nombres de los puntos cardinales cuando nos referimos a ellos explícitamente, nombres de las festividades religiosas o civiles, nombres de divinidades, libros sagrados, atributos divinos o apelativos referidos a Dios, nombres de órdenes religiosas y marcas comerciales.

A continuación se ofrece una lista con algunos casos de palabras que se escriben con letra mayúscula inicial.

Cambió un Monet por dos Zurbaranes.
La Iglesia hará un concilio.
La iglesia estaba cerrada
La Tierra gira alrededor del Sol
Hoy no brillará el sol.
Géminis y Virgo son buenos signos.
Yo soy géminis.
Él buscaba el Polo Norte.
Estaba al norte de la ciudad.
Era Navidad y el Día de la Independencia.
A la Reforma le siguió la Contrarreforma.
Júpiter es el equivalente romano de Zeus.
Ya había leído el Corán.
Estaba en presencia del Todopoderoso.
El Libertador no había pasado por allí.
El Manco de Lepanto murió en el año 1616.
Él aún utiliza su viejo Ford.
Platón meditaba sobre la Paz.
Por el año 100 hubo un corto período de paz.
El Papa habló desde el balcón.
El papa Juan Pablo II los bendijo.
El ministro de Trabajo no asistió a la reunión. (En documentos oficiales es usual Ministro de Trabajo)

6. VERSALITAS

Las versalitas son mayúsculas de una altura aproximada a la de la caja baja de una tipografía y que representan una letra minúscula.

Para destacar PALABRAS O FRASES EN LO ESCRITO, para numeración romana, para siglas y acrónimos es apropiado el uso de versalitas que, al igual que las mayúsculas, deben llevar tilde y estar espaciadas apropiadamente (15% de espacio de la letra eme en este caso).

A pesar de ya haber sido introducida como variante tipográfica en 1526, el uso de versalitas en el idioma español lamentablemente está muy poco difundido. Su uso es esencial ya que es una buena manera de integrar mayúsculas al texto (se puede ver más abajo en esta página como se integra la versalita con el texto y como las versales parecen desproporcionadamente grandes).

Las versalitas ofrecen la posibilidad de, utilizando letras mayúsculas, hacer diferencia entre mayúsculas y minúsculas, lo que puede ser de vital importancia en ciertos casos.

Para ejemplificar la confusión que produce el uso de mayúsculas versales (y no en la combinación con versalitas), supondremos que el título de un libro es LA INDIA. En este caso no queda claro si se trata de la India (el país) o de la india (el gentilicio). En el caso de utilizar versalitas, el mismo título se compondría de la siguiente manera: LA INDIA, no quedando duda de que se hace referencia al país.

La confusión que puede producir el uso de versales en lugar de versalitas es quizás de poca importancia en el ejemplo mencionado. El problema resulta más grave en el caso (bastante usual) de palabras y definiciones en diccionarios.

6. VERSALITAS

Las versalitas son mayúsculas de una altura aproximada a la de la caja baja de una tipografía y que representan una letra minúscula.

Para destacar PALABRAS O FRASES EN LO ESCRITO, para numeración romana, para siglas y acrónimos es apropiado el uso de versalitas que, al igual que las mayúsculas, deben llevar tilde y estar espaciadas apropiadamente (15% de espacio de la letra eme en este caso).

A pesar de ya haber sido introducida como variante tipográfica en 1526, el uso de versalitas en el idioma español lamentablemente está muy poco difundido. Su uso es esencial ya que es una buena manera de integrar mayúsculas al texto (se puede ver más abajo en esta página como se integra la versalita con el texto y como las versales parecen desproporcionadamente grandes).

Las versalitas ofrecen la posibilidad de, utilizando letras mayúsculas, hacer diferencia entre mayúsculas y minúsculas, lo que puede ser de vital importancia en ciertos casos.

Para ejemplificar la confusión que produce el uso de mayúsculas versales (y no en la combinación con versalitas), supondremos que el título de un libro es LA INDIA. En este caso no queda claro si se trata de la India (el país) o de la india (el gentilicio). En el caso de utilizar versalitas, el mismo título se compondría de la siguiente manera: LA INDIA, no quedando duda de que se hace referencia al país.

La confusión que puede producir el uso de versales en lugar de versalitas es quizás de poca importancia en el ejemplo mencionado. El problema resulta más grave en el caso (bastante usual) de palabras y definiciones en diccionarios.

A continuación se ofrecen algunos ejemplos de palabras que se componen con versalitas:

Siglo xv
ISBN 987-9479-05-x
ONU

Las versalitas también son útiles para códigos que combinan letras y números tal como el código postal:

BI64OFDB

7. CARACTERES VOLADOS

Los números volados o superiores se emplean habitualmente para indicar notas al pie de página. En algunos casos las familias tipográficas cuentan con números volados especialmente diseñados, en otros es necesario generarlos en el programa de edición de texto. A continuación se muestran en primer lugar los números superiores de diseño original y debajo los que se obtienen por *software*:

0123456789
0123456789

Es importante observar que con los números superiores especialmente diseñados, se obtiene un tono similar al de los caracteres de texto, mientras que los números superiores generados en el programa de edición de texto no tienen un peso uniforme con los caracteres de texto. Por ejemplo:

A continuación se ofrecen algunos ejemplos de palabras que se componen con versalitas:

Siglo xv
ISBN 987-9479-05-x
ONU

Las versalitas también son útiles para códigos que combinan letras y números tal como el código postal:

BI64OFDB

7. CARACTERES VOLADOS

Los números volados o superiores se emplean habitualmente para indicar notas al pie de página. En algunos casos las familias tipográficas cuentan con números volados especialmente diseñados, en otros es necesario generarlos en el programa de edición de texto. A continuación se muestran en primer lugar los números superiores de diseño original y debajo los que se obtienen por *software*:

0123456789
0123456789

Es importante observar que con los números superiores especialmente diseñados, se obtiene un tono similar al de los caracteres de texto, mientras que los números superiores generados en el programa de edición de texto no tienen un peso uniforme con los caracteres de texto. Por ejemplo:

a¹ (número superior diseñado)

a¹ (número superior creado por el editor de texto)

Las letras voladas (que la mayoría de las tipografías incluyen) se utilizan en abreviaturas, aunque para este fin, conviene usarlas únicamente cuando es absolutamente necesario. Una opción al uso de letras voladas, es una abreviatura alternativa o simplemente la palabra entera. Por ejemplo:

* n.^o (mejor: núm., nro. o número)

* Ing.^a (mejor: ingeniera)

8. NÚMEROS

8.1. *Números romanos*

Los números romanos pueden ser utilizados de las siguientes maneras:

i. En minúscula, como al comienzo de esta línea (aunque poco usual en español, es correcto). Antiguamente se utilizaba una j en lugar de la última i tal como se como ve en el siguiente ítem. Este recurso ha caído en desuso pero vale la pena recordarlo por su elegancia.

ij. En versalitas (espaciadas) como en Juan XXIII

Según autores como José Giraldez, los números romanos se utilizan en versales para órdenes de sucesión o correlación de reyes o soberanos y la subdivisión de capítulos (es decir a

a¹ (número superior diseñado)

a¹ (número superior creado por el editor de texto)

Las letras voladas (que la mayoría de las tipografías incluyen) se utilizan en abreviaturas, aunque para este fin, conviene usarlas únicamente cuando es absolutamente necesario. Una opción al uso de letras voladas, es una abreviatura alternativa o simplemente la palabra entera. Por ejemplo:

* n.^o (mejor: núm., nro. o número)

* Ing.^a (mejor: ingeniera)

8. NÚMEROS

8.1. *Números romanos*

Los números romanos pueden ser utilizados de las siguientes maneras:

i. En minúscula, como al comienzo de esta línea (aunque poco usual en español, es correcto). Antiguamente se utilizaba una j en lugar de la última i tal como se como ve en el siguiente ítem. Este recurso ha caído en desuso pero vale la pena recordarlo por su elegancia.

ij. En versalitas (espaciadas) como en Juan XXIII

Según autores como José Giraldez, los números romanos se utilizan en versales para órdenes de sucesión o correlación de reyes o soberanos y la subdivisión de capítulos (es decir a

la manera francesa) y se utilizan números romanos en versalitas para siglos, capítulos, partes y tomos. Por ejemplo:

Fernando VII
Siglo xx
Tomo III

Este sistema que parece ser el mismo adoptado por la RAE e ignorado por la mayoría de las editoriales, es un sistema difícil de recordar y de aplicar correctamente.

No parece entonces inadecuado, y visualmente superior, usar en todos los casos (menos entre versales, obviamente) versalitas para los números romanos.

Por lo tanto, aplicando un criterio visual, los números romanos pueden ser compuestos por versalitas en todos los casos, por ejemplo:

Enrique VIII

El único caso en el que es necesario usar números romanos versales, es cuando van acompañados por otras versales.

TOMO III
ENRIQUE VIII

Los números romanos compuestos con versales son visualmente demasiado grandes cuando están integrados en un texto. Utilizando versalitas se obtienen números romanos que se combinan mejor con el texto.

En el caso de letras itálicas se recomienda el uso de números romanos en minúscula como opción a las versalitas,

la manera francesa) y se utilizan números romanos en versalitas para siglos, capítulos, partes y tomos. Por ejemplo:

Fernando VII
Siglo xx
Tomo III

Este sistema que parece ser el mismo adoptado por la RAE e ignorado por la mayoría de las editoriales, es un sistema difícil de recordar y de aplicar correctamente.

No parece entonces inadecuado, y visualmente superior, usar en todos los casos (menos entre versales, obviamente) versalitas para los números romanos.

Por lo tanto, aplicando un criterio visual, los números romanos pueden ser compuestos por versalitas en todos los casos, por ejemplo:

Enrique VIII

El único caso en el que es necesario usar números romanos versales, es cuando van acompañados por otras versales.

TOMO III
ENRIQUE VIII

Los números romanos compuestos con versales son visualmente demasiado grandes cuando están integrados en un texto. Utilizando versalitas se obtienen números romanos que se combinan mejor con el texto.

En el caso de letras itálicas se recomienda el uso de números romanos en minúscula como opción a las versalitas,

debido a que hay pocas familias tipográficas que incluyan versalitas itálicas. Por ejemplo:

siglo xvi

A pesar de ser poco usual, el uso de números romanos en minúscula no es incorrecto y su uso tiene una tradición demostrable desde los impresos españoles más antiguos.

8.2 Números árabigos

Hay dos tipos de números árabigos que se encuentran en la mayoría de las buenas familias tipográficas: los números alineados y los números desalineados.

A pesar de ser los primeros comúnmente utilizados en textos, se recomienda, en general, la utilización de números desalineados ya que se ha demostrado que tienen mejor legibilidad y, al imitar los trazos ascendentes y descendentes de las letras del alfabeto, se integran al texto.

En tablas muy complejas, los números alineados pueden ayudar a definir las líneas pero estas excepciones son raras.

Al igual que las versales y versalitas, es correcto espaciar los números árabigos. Por ejemplo:

1492

*1492 (números sin espaciar)

El único uso correcto de números alineados es en combinación con versales. Por ejemplo:

AMÉRICA 1492

*AMÉRICA 1492 (uso incorrecto)

debido a que hay pocas familias tipográficas que incluyan versalitas itálicas. Por ejemplo:

siglo xvi

A pesar de ser poco usual, el uso de números romanos en minúscula no es incorrecto y su uso tiene una tradición demostrable desde los impresos españoles más antiguos.

8.2 Números árabigos

Hay dos tipos de números árabigos que se encuentran en la mayoría de las buenas familias tipográficas: los números alineados y los números desalineados.

A pesar de ser los primeros comúnmente utilizados en textos, se recomienda, en general, la utilización de números desalineados ya que se ha demostrado que tienen mejor legibilidad y, al imitar los trazos ascendentes y descendentes de las letras del alfabeto, se integran al texto.

En tablas muy complejas, los números alineados pueden ayudar a definir las líneas pero estas excepciones son raras.

Al igual que las versales y versalitas, es correcto espaciar los números árabigos. Por ejemplo:

1492

*1492 (números sin espaciar)

El único uso correcto de números alineados es en combinación con versales. Por ejemplo:

AMÉRICA 1492

*AMÉRICA 1492 (uso incorrecto)

Cuando los números están acompañados por versalitas, es preferible el uso de números desalincados:

AMÉRICA 1492

Cuando los números representan cifras con decimales es correcto el uso del punto o de la coma para separar los enteros de los decimales (esto último recomendado por la RAE). Para números mayores a 999, el punto, la coma o el espacio (esto último recomendado por la RAE) se utilizan para separar miles, millones, etc.

Es posible utilizar el punto para decimales y la coma para los números mayores a 999 o viceversa, siempre y cuando se mantenga el mismo criterio adoptado, por ejemplo:

1.72 m
3 235 hombres

A pesar de esto, no se utilizan punto, coma o espacio en los siguientes casos:

El año 1983
MS 32586
ley 1956/1
página 2154

En general se representan cifras menores a 10 con letras y superiores con números, por ejemplo:

Las nueve musas
Los 365 días del año

Cuando los números están acompañados por versalitas, es preferible el uso de números desalincados:

AMÉRICA 1492

Cuando los números representan cifras con decimales es correcto el uso del punto o de la coma para separar los enteros de los decimales (esto último recomendado por la RAE). Para números mayores a 999, el punto, la coma o el espacio (esto último recomendado por la RAE) se utilizan para separar miles, millones, etc.

Es posible utilizar el punto para decimales y la coma para los números mayores a 999 o viceversa, siempre y cuando se mantenga el mismo criterio adoptado, por ejemplo:

1.72 m
3 235 hombres

A pesar de esto, no se utilizan punto, coma o espacio en los siguientes casos:

El año 1983
MS 32586
ley 1956/1
página 2154

En general se representan cifras menores a 10 con letras y superiores con números, por ejemplo:

Las nueve musas
Los 365 días del año

Sin embargo, sin importar el número, se escriben con letras las horas y las edades:

Las seis de la mañana (pero las 6:00 h)
Tenía veintidós años

Con respecto a la decisión de componer números con letras o cifras, es esencial usar el sentido común ya que no hay reglas a seguir. Como se ve en el ejemplo siguiente, es incluso posible que a veces la mejor opción sea combinar números y palabras:

175 millones de habitantes

En español, la correcta forma para representar horarios es separando las horas y minutos con dos puntos:

13:15 h

No se recomienda utilizar números en casos como:

* 2^{da} vuelta electoral (forma incorrecta)
segunda vuelta electoral (forma correcta)

Tampoco se utilizan cifras en los nombres, por ejemplo:

* 2^{da} Guerra Mundial (forma incorrecta)
Segunda Guerra Mundial (forma correcta)

Además de los criterios aquí expuestos existen al menos otros tres, a tener en cuenta para decidir el uso de cifras o letras.

Sin embargo, sin importar el número, se escriben con letras las horas y las edades:

Las seis de la mañana (pero las 6:00 h)
Tenía veintidós años

Con respecto a la decisión de componer números con letras o cifras, es esencial usar el sentido común ya que no hay reglas a seguir. Como se ve en el ejemplo siguiente, es incluso posible que a veces la mejor opción sea combinar números y palabras:

175 millones de habitantes

En español, la correcta forma para representar horarios es separando las horas y minutos con dos puntos:

13:15 h

No se recomienda utilizar números en casos como:

* 2^{da} vuelta electoral (forma incorrecta)
segunda vuelta electoral (forma correcta)

Tampoco se utilizan cifras en los nombres, por ejemplo:

* 2^{da} Guerra Mundial (forma incorrecta)
Segunda Guerra Mundial (forma correcta)

Además de los criterios aquí expuestos existen al menos otros tres, a tener en cuenta para decidir el uso de cifras o letras.

Estos son: el tipo de texto (científico, poético, etc.), el criterio visual (longitud de las palabras, cantidad de ceros, etc.) y la exactitud del número:

* unos 1 000 hombres (forma incorrecta)
unos mil hombres (forma correcta)

Cuando se realizan tablas con números, por lo general es conveniente que éstos estén alineados a la derecha a menos que estén separados por una coma u otro signo matemático en cuyo caso se centrará la columna con respecto a la coma o signo. Por ejemplo:

9	765	109.78	33d=76s
2	5	1.36	5u=7526e
0	1453	12.7	32r=44g
-	3423	12.467	4e=466y

Cuando la conjunción «o» se encuentra entre números, puede agregarse un acento para no confundirla con el cero:

60 ó 70

Sin embargo, esto no sucede en los siguientes casos:

1 0 11
70 u 80

Estos son: el tipo de texto (científico, poético, etc.), el criterio visual (longitud de las palabras, cantidad de ceros, etc.) y la exactitud del número:

* unos 1 000 hombres (forma incorrecta)
unos mil hombres (forma correcta)

Cuando se realizan tablas con números, por lo general es conveniente que éstos estén alineados a la derecha a menos que estén separados por una coma u otro signo matemático en cuyo caso se centrará la columna con respecto a la coma o signo. Por ejemplo:

9	765	109.78	33d=76s
2	5	1.36	5u=7526e
0	1453	12.7	32r=44g
-	3423	12.467	4e=466y

Cuando la conjunción «o» se encuentra entre números, puede agregarse un acento para no confundirla con el cero:

60 ó 70

Sin embargo, esto no sucede en los siguientes casos:

1 0 11
70 u 80

9. SIGNOS DE PUNTUACIÓN

Los signos de puntuación del idioma español son:

.	punto
,	coma
;	punto y coma
:	dos puntos
...	puntos suspensivos
¿ ?	signos de interrogación
¡ !	signos de exclamación
()	paréntesis
[]	corchetes
—	raya (raya larga o raya de eme)
« » ‘ ’ “ ”	comillas

Existen dos errores muy comunes que se producen en el uso de los signos de puntuación. El primero es la confusión de las comillas (‘ ’ “ ”) con minutos (') y segundos ("). Estos últimos signos no pueden ser usados en lugar del signo correcto de comillas.

El otro error común es el uso de tres puntos (...) en lugar del carácter especial de puntos suspensivos (...) que forma parte de los caracteres básicos de las tipografías. Este carácter tiene el espaciado correcto entre los puntos y, al tratarse de un sólo carácter, mantiene constante el espacio entre los puntos, aunque varíe el espacio entre palabras (por ejemplo cuando se utiliza en un texto justificado).

* ... (incorrecto)
... (correcto)

9. SIGNOS DE PUNTUACIÓN

Los signos de puntuación del idioma español son:

.	punto
,	coma
;	punto y coma
:	dos puntos
...	puntos suspensivos
¿ ?	signos de interrogación
¡ !	signos de exclamación
()	paréntesis
[]	corchetes
—	raya (raya larga o raya de eme)
« » ‘ ’ “ ”	comillas

Existen dos errores muy comunes que se producen en el uso de los signos de puntuación. El primero es la confusión de las comillas (‘ ’ “ ”) con minutos (') y segundos ("). Estos últimos signos no pueden ser usados en lugar del signo correcto de comillas.

El otro error común es el uso de tres puntos (...) en lugar del carácter especial de puntos suspensivos (...) que forma parte de los caracteres básicos de las tipografías. Este carácter tiene el espaciado correcto entre los puntos y, al tratarse de un sólo carácter, mantiene constante el espacio entre los puntos, aunque varíe el espacio entre palabras (por ejemplo cuando se utiliza en un texto justificado).

* ... (incorrecto)
... (correcto)

9.1 Signos simples

El punto, la coma, el punto y coma, los dos puntos y los puntos suspensivos se escriben siempre sin dejar un espacio de separación con respecto a la palabra o el signo que precede, y separados por solamente un espacio de la palabra o el signo que sigue, a no ser que este signo sea de cierre.

9.2 Signos dobles

Los signos dobles, como los de interrogación y exclamación, los paréntesis, los corchetes, las comillas y las rayas que encierran aclaraciones e incisos, todos ellos compuestos por un signo de apertura y uno de cierre, se escriben de la siguiente manera:

a) Los de apertura se separan por medio de un espacio de la palabra o signo al que siguen, y se escriben sin espacio de separación con respecto a la palabra que anteceden.

b) Los de cierre se componen sin espacio de separación con respecto a la palabra o signo al que siguen, y separados por un espacio de la palabra a la que preceden y sin este espacio si lo que sigue es un signo de puntuación.

9.3 Signos combinados

Estos son algunos ejemplos correctamente compuestos de casos especiales de signos de puntuación combinados y casos que pueden resultar confusos:

¿Vino?; ¿Comió?

¿Quién?; ¿dónde?

Ya lo dijo Descartes «Pienso, luego existo».

Conoces el dicho: «La culpa no es del chanco...».

9.1 Signos simples

El punto, la coma, el punto y coma, los dos puntos y los puntos suspensivos se escriben siempre sin dejar un espacio de separación con respecto a la palabra o el signo que precede, y separados por solamente un espacio de la palabra o el signo que sigue, a no ser que este signo sea de cierre.

9.2 Signos dobles

Los signos dobles, como los de interrogación y exclamación, los paréntesis, los corchetes, las comillas y las rayas que encierran aclaraciones e incisos, todos ellos compuestos por un signo de apertura y uno de cierre, se escriben de la siguiente manera:

a) Los de apertura se separan por medio de un espacio de la palabra o signo al que siguen, y se escriben sin espacio de separación con respecto a la palabra que anteceden.

b) Los de cierre se componen sin espacio de separación con respecto a la palabra o signo al que siguen, y separados por un espacio de la palabra a la que preceden y sin este espacio si lo que sigue es un signo de puntuación.

9.3 Signos combinados

Estos son algunos ejemplos correctamente compuestos de casos especiales de signos de puntuación combinados y casos que pueden resultar confusos:

¿Vino?; ¿Comió?

¿Quién?; ¿dónde?

Ya lo dijo Descartes «Pienso, luego existo».

Conoces el dicho: «La culpa no es del chanco...».

Si fuéramos a la playa... Mejor vamos a casa.
 No se si estará bien que... olvídale.
 Eran como...: altos y bajos.
 «¡Vienen los extraterrestres!», exclamó.
 «¿Suelen ser ‘civilizados’ allí?», preguntó.
 ‘¿Suelen ser “civilizados” allí?’, preguntó.
 Un niño de nueve años (!) lo salvó.
 Él [José] lo había descubierto.
 ‘Trajo libros, revistas, folletos, etc.
 Libros, cuadernos, etc. Cuántas cosas llevaba...
 —Háblame —dijo Juan.
 —¡Háblame! —repitió Juan.
 —Háblale —susurró ella—, háblale.
 —Muy bien... —contestó—. Lo diré de una vez.

Un pasaje entre comillas que forma una o varias frases independientes lleva la puntuación final dentro de las comillas.

9.4 Guión y raya corta

El guión divide palabras al final de la línea cuando éstas no caben completas. Si es necesario separar palabras en otros idiomas, se separan según las reglas del idioma respectivo, aunque es mejor no separarlas al igual que los acrónimos.

Para lograr la rápida lectura de palabras separadas conviene dejar al menos dos letras antes del guión y al menos tres, después de él. Es recomendable usar el guión con moderación, ya que la división de palabras entorpece la lectura.

Avio- / neta

*A- / vioneta (incorrecto)

*Avione- / ta (incorrecto)

Si fuéramos a la playa... Mejor vamos a casa.
 No se si estará bien que... olvídale.
 Eran como...: altos y bajos.
 «¡Vienen los extraterrestres!», exclamó.
 «¿Suelen ser ‘civilizados’ allí?», preguntó.
 ‘¿Suelen ser “civilizados” allí?’, preguntó.
 Un niño de nueve años (!) lo salvó.
 Él [José] lo había descubierto.
 ‘Trajo libros, revistas, folletos, etc.
 Libros, cuadernos, etc. Cuántas cosas llevaba...
 —Háblame —dijo Juan.
 —¡Háblame! —repitió Juan.
 —Háblale —susurró ella—, háblale.
 —Muy bien... —contestó—. Lo diré de una vez.

Un pasaje entre comillas que forma una o varias frases independientes lleva la puntuación final dentro de las comillas.

9.4 Guión y raya corta

El guión divide palabras al final de la línea cuando éstas no caben completas. Si es necesario separar palabras en otros idiomas, se separan según las reglas del idioma respectivo, aunque es mejor no separarlas al igual que los acrónimos.

Para lograr la rápida lectura de palabras separadas conviene dejar al menos dos letras antes del guión y al menos tres, después de él. Es recomendable usar el guión con moderación, ya que la división de palabras entorpece la lectura.

Avio- / neta

*A- / vioneta (incorrecto)

*Avione- / ta (incorrecto)

El guión cumple, en el idioma español, otras funciones además de separar palabras en sílabas. En la tradición tipográfica inglesa, por ejemplo, se utiliza la raya corta (–), en vez del guión (-), para las funciones que no son de separación de palabras. Este uso de la raya corta (que es distinta en su forma y más larga que el guión) es recomendable.

La raya corta sirve para crear compuestos de palabras e indicar extensiones entre palabras o números. Es decir que la raya corta indica una unión, extensión o lapso (unión morfológica), reduciendo la función del guión a un separador de palabras (función silábica).

El guión para cumplir su función es pequeño y ocupa poco espacio y no es indicado para unir palabras o números en el medio de la línea, donde la unión debe ser evidente. Esta práctica no es aceptada por la RAE que no atribuye utilidad alguna a la raya corta. Los siguientes ejemplos muestran aplicaciones de la raya corta:

- La ruta París–Lyon o
- * La ruta París-Lyon (con guión)
- Indo–argentino o
- * Indo-argentino (con guión)

Si la raya corta se utiliza entre versales, suele ser necesario corregir su alineación:

- INDO–ARGENTINO (forma correcta)
- *INDO–ARGENTINO (forma incorrecta)

Cuando la raya corta marca períodos, se utiliza de la siguiente manera:

El guión cumple, en el idioma español, otras funciones además de separar palabras en sílabas. En la tradición tipográfica inglesa, por ejemplo, se utiliza la raya corta (–), en vez del guión (-), para las funciones que no son de separación de palabras. Este uso de la raya corta (que es distinta en su forma y más larga que el guión) es recomendable.

La raya corta sirve para crear compuestos de palabras e indicar extensiones entre palabras o números. Es decir que la raya corta indica una unión, extensión o lapso (unión morfológica), reduciendo la función del guión a un separador de palabras (función silábica).

El guión para cumplir su función es pequeño y ocupa poco espacio y no es indicado para unir palabras o números en el medio de la línea, donde la unión debe ser evidente. Esta práctica no es aceptada por la RAE que no atribuye utilidad alguna a la raya corta. Los siguientes ejemplos muestran aplicaciones de la raya corta:

- La ruta París–Lyon o
- * La ruta París-Lyon (con guión)
- Indo–argentino o
- * Indo-argentino (con guión)

Si la raya corta se utiliza entre versales, suele ser necesario corregir su alineación:

- INDO–ARGENTINO (forma correcta)
- *INDO–ARGENTINO (forma incorrecta)

Cuando la raya corta marca períodos, se utiliza de la siguiente manera:

El verano de 1939-40
Temporada 1999-2000

Cuando la función de los números es la de indicar períodos de tiempo y los dos o tres primeros dígitos del número inicial coinciden con los dos o tres primeros dígitos del año final, en general, únicamente los primeros dos dígitos se suprimen en el número final.

la guerra civil española (1936-39)

La excepción a la regla son las fechas de nacimiento y muerte de personas.

Johannes Brahms (1833-1893)

Es necesario evitar la separación en distintas líneas de los términos unidos por la raya de unión morfológica o el guión de unión morfológico:

* teórico- / práctico (incorrecto)

9.5 *Los grados, minutos y segundos*

Grados (°), minutos (') y segundos (") se componen sin espacio anterior y con un espacio con respecto al carácter que anteceden. Los grados no deben ser confundidos con la o volada (º) y los minutos y segundo, con las comillas (" "). Por ejemplo:

la temperatura es de 36 °C
un ángulo de 32° 30' 30"

El verano de 1939-40
Temporada 1999-2000

Cuando la función de los números es la de indicar períodos de tiempo y los dos o tres primeros dígitos del número inicial coinciden con los dos o tres primeros dígitos del año final, en general, únicamente los primeros dos dígitos se suprimen en el número final.

la guerra civil española (1936-39)

La excepción a la regla son las fechas de nacimiento y muerte de personas.

Johannes Brahms (1833-1893)

Es necesario evitar la separación en distintas líneas de los términos unidos por la raya de unión morfológica o el guión de unión morfológico:

* teórico- / práctico (incorrecto)

9.5 *Los grados, minutos y segundos*

Grados (°), minutos (') y segundos (") se componen sin espacio anterior y con un espacio con respecto al carácter que anteceden. Los grados no deben ser confundidos con la o volada (º) y los minutos y segundo, con las comillas (" "). Por ejemplo:

la temperatura es de 36 °C
un ángulo de 32° 30' 30"

9.6 La barra

La barra / se utiliza con espacio entre las palabras o signos que antecede y precede cuando se utiliza para indicar los versos de poesías en línea seguida:

¿Cuándo será que pueda / Libre de esta prisión volar al cielo, /
Felipe, y en la rueda / Que huye más del cielo / Contemplar la
verdad pura sin duelo?

(Fray Luis de León: *Al mismo*)

La barra también se utiliza en transcripciones para señalar una nueva línea en el original:

J * M * J * / LETRILLA / QUE LLEVABA / POR REGIS-
TRO EN / su Breviario la Serafica / Madre Santa Teresa de Je-
sus. / Nada te turbe, nada / te espante; todo se pa- / sa. Dios no
se muda: la / paciencia todo lo al- / canza: / Quien à Dios tiene
/ nada le falta; / solo Dios basta.

(Primer impreso realizado en Buenos Aires)

En los demás casos en los que se usa la barra, no lleva espacios entre las palabras o signos que antecede y precede. Por ejemplo:

200 km/h
Estimados/as socios/as
2.234/5

9.7 El apóstrofe

El apóstrofe (') tiene poco uso en el idioma español y se utiliza sin espacio entre la palabra que antecede y precede. Por ejemplo:

9.6 La barra

La barra / se utiliza con espacio entre las palabras o signos que antecede y precede cuando se utiliza para indicar los versos de poesías en línea seguida:

¿Cuándo será que pueda / Libre de esta prisión volar al cielo, /
Felipe, y en la rueda / Que huye más del cielo / Contemplar la
verdad pura sin duelo?

(Fray Luis de León: *Al mismo*)

La barra también se utiliza en transcripciones para señalar una nueva línea en el original:

J * M * J * / LETRILLA / QUE LLEVABA / POR REGIS-
TRO EN / su Breviario la Serafica / Madre Santa Teresa de Je-
sus. / Nada te turbe, nada / te espante; todo se pa- / sa. Dios no
se muda: la / paciencia todo lo al- / canza: / Quien à Dios tiene
/ nada le falta; / solo Dios basta.

(Primer impreso realizado en Buenos Aires)

En los demás casos en los que se usa la barra, no lleva espacios entre las palabras o signos que antecede y precede. Por ejemplo:

200 km/h
Estimados/as socios/as
2.234/5

9.7 El apóstrofe

El apóstrofe (') tiene poco uso en el idioma español y se utiliza sin espacio entre la palabra que antecede y precede. Por ejemplo:

Elementos de la página

1. CATEGORÍAS DE ELEMENTOS

Los elementos de la página no se encuentran sólo en libros sino que también existen, y son los mismos, en todo tipo de soporte que contenga tipografía. Estos elementos se pueden clasificar de la siguiente manera:

1.1 Títulos

Los títulos suelen estar espaciados con respecto a los párrafos anteriores y posteriores. Los títulos pueden componerse en versales, versalitas o en minúsculas pero no (según la RAE) a la manera inglesa, en la que se componen las palabras relevantes con mayúscula inicial.

MAÑANA EN LA BATALLA
PIENSA EN MÍ

Mañana en la batalla
piensa en mí

*Mañana en la Batalla
piensa en Mí (incorrecto)

Es posible utilizar versales para títulos, pero su uso puede producir confusiones (ver pág. 9).

MAÑANA EN LA BATALLA
PIENSA EN MÍ

Elementos de la página

1. CATEGORÍAS DE ELEMENTOS

Los elementos de la página no se encuentran sólo en libros sino que también existen, y son los mismos, en todo tipo de soporte que contenga tipografía. Estos elementos se pueden clasificar de la siguiente manera:

1.1 Títulos

Los títulos suelen estar espaciados con respecto a los párrafos anteriores y posteriores. Los títulos pueden componerse en versales, versalitas o en minúsculas pero no (según la RAE) a la manera inglesa, en la que se componen las palabras relevantes con mayúscula inicial.

MAÑANA EN LA BATALLA
PIENSA EN MÍ

Mañana en la batalla
piensa en mí

*Mañana en la Batalla
piensa en Mí (incorrecto)

Es posible utilizar versales para títulos, pero su uso puede producir confusiones (ver pág. 9).

MAÑANA EN LA BATALLA
PIENSA EN MÍ

En el caso de títulos largos de más de una línea, es importante no sólo la aplicación de un criterio gráfico para separar las líneas, también es necesario respetar el sentido de la frase. Por ejemplo:

Mañana en la batalla
piensa en mí

* Mañana en la
batalla piensa en mí (incorrecto)

1.2 Subtítulos

Es importante que el subtítulo indique claramente al lector su jerarquía. Su cuerpo es menor o igual al del título y mayor o igual al del texto. Los subtítulos pueden estar centrados o alineados a la izquierda. Se recomienda la alineación hacia la izquierda en el caso de que el título también esté alineado hacia la izquierda.

1.3 Párrafos

Los párrafos son necesarios para una buena lectura de cualquier texto. La única manera de obviar los párrafos es mediante la utilización del signo ¶ que indica párrafo o punto y aparte. Este signo ha dejado de ser utilizado y su uso requiere una buena razón, ya que produce páginas sin aire que cansan al lector.

* * *

Los experimentos realizados con párrafos justificados y no justificados (como este párrafo) indican que no existe una diferencia en la legibilidad entre el texto justificado y el

En el caso de títulos largos de más de una línea, es importante no sólo la aplicación de un criterio gráfico para separar las líneas, también es necesario respetar el sentido de la frase. Por ejemplo:

Mañana en la batalla
piensa en mí

* Mañana en la
batalla piensa en mí (incorrecto)

1.2 Subtítulos

Es importante que el subtítulo indique claramente al lector su jerarquía. Su cuerpo es menor o igual al del título y mayor o igual al del texto. Los subtítulos pueden estar centrados o alineados a la izquierda. Se recomienda la alineación hacia la izquierda en el caso de que el título también esté alineado hacia la izquierda.

1.3 Párrafos

Los párrafos son necesarios para una buena lectura de cualquier texto. La única manera de obviar los párrafos es mediante la utilización del signo ¶ que indica párrafo o punto y aparte. Este signo ha dejado de ser utilizado y su uso requiere una buena razón, ya que produce páginas sin aire que cansan al lector.

* * *

Los experimentos realizados con párrafos justificados y no justificados (como este párrafo) indican que no existe una diferencia en la legibilidad entre el texto justificado y el

texto alineado a la izquierda. La ventaja del párrafo no justificado radica en que permite un espaciado igual entre palabras y esto puede ser esencial, por ejemplo cuando se trabaja con una columna angosta. El justificado, en cambio, produce un párrafo más estable.

* * *

El párrafo francés (como se utilizó en este párrafo) es útil para ordenar párrafos por orden alfabético. Es habitual en diccionarios, bibliografías, etc., ya que permite una rápida lectura de la primera palabra o letra del párrafo.

* * *

Uno de los elementos esenciales del párrafo es la sangría. La sangría es una pausa necesaria en el texto y ayuda a diferenciar los párrafos. Con excepción del primer párrafo de un capítulo o sección (ya que en ese caso la sangría es innecesaria) todos los párrafos deben estar sangrados. El tamaño mínimo que una sangría suele tener es el de una letra eme y el máximo de aproximadamente cinco emes.

A pesar de que la RAE y otros especialistas insisten en el uso de sangrías en todos los párrafos incluso en el primero, es el tipógrafo el que debe decidir si el primer párrafo lleva sangría o no, ya que no es un problema ortográfico sino puramente visual y de diseño de página.

* * *

La longitud de las líneas de texto varían mucho de acuerdo al tipo de documento. Un diario o revista tienen líneas de texto cortas que serían molestas en una novela de 400 páginas. Sin embargo es común que las líneas de texto suelan sufrir más

texto alineado a la izquierda. La ventaja del párrafo no justificado radica en que permite un espaciado igual entre palabras y esto puede ser esencial, por ejemplo cuando se trabaja con una columna angosta. El justificado, en cambio, produce un párrafo más estable.

* * *

El párrafo francés (como se utilizó en este párrafo) es útil para ordenar párrafos por orden alfabético. Es habitual en diccionarios, bibliografías, etc., ya que permite una rápida lectura de la primera palabra o letra del párrafo.

* * *

Uno de los elementos esenciales del párrafo es la sangría. La sangría es una pausa necesaria en el texto y ayuda a diferenciar los párrafos. Con excepción del primer párrafo de un capítulo o sección (ya que en ese caso la sangría es innecesaria) todos los párrafos deben estar sangrados. El tamaño mínimo que una sangría suele tener es el de una letra eme y el máximo de aproximadamente cinco emes.

A pesar de que la RAE y otros especialistas insisten en el uso de sangrías en todos los párrafos incluso en el primero, es el tipógrafo el que debe decidir si el primer párrafo lleva sangría o no, ya que no es un problema ortográfico sino puramente visual y de diseño de página.

* * *

La longitud de las líneas de texto varían mucho de acuerdo al tipo de documento. Un diario o revista tienen líneas de texto cortas que serían molestas en una novela de 400 páginas. Sin embargo es común que las líneas de texto suelan sufrir más

por ser largas que por ser cortas. Una cantidad de entre 50 y 80 caracteres por línea (incluyendo espacios) puede considerarse como el mejor valor para conseguir una buena legibilidad.

* * *

TAMBIÉN es correcto en el idioma español el uso de versalitas en la primera palabra o frase del primer párrafo de un capítulo, como se muestra al principio de este párrafo. En este caso, es posible obviar la sangría.

* * *

Otra manera de comenzar el primer párrafo de un capítulo es usar iniciales. Es necesario que el párrafo tenga al menos una línea más que la altura de la inicial. Las iniciales pueden ser compuestas en otra tipografía que la usada en el texto o en la misma tipografía del texto, en lo posible, utilizando los variantes *titling* o *display*. Por ejemplo:

Si me lo cuentan no lo creo. En serio, no hubiera creído. Si yo no fuera Roberto Arlt, y leyera esta nota, tampoco creería. Y sin embargo, es cierto...

Cuando se utilizan los caracteres T, Y, W, y J es conveniente que el trazo que sale hacia la izquierda sobrepase el margen de la caja de texto. Por ejemplo:

TENGO UN MONTÓN DE CARTAS, AQUÍ EN el escritorio. Son de lectores que tienen la gentileza de escribirme diciendo que mis artículos les gustan, de lo cual me alegro...

por ser largas que por ser cortas. Una cantidad de entre 50 y 80 caracteres por línea (incluyendo espacios) puede considerarse como el mejor valor para conseguir una buena legibilidad.

* * *

TAMBIÉN es correcto en el idioma español el uso de versalitas en la primera palabra o frase del primer párrafo de un capítulo, como se muestra al principio de este párrafo. En este caso, es posible obviar la sangría.

* * *

Otra manera de comenzar el primer párrafo de un capítulo es usar iniciales. Es necesario que el párrafo tenga al menos una línea más que la altura de la inicial. Las iniciales pueden ser compuestas en otra tipografía que la usada en el texto o en la misma tipografía del texto, en lo posible, utilizando los variantes *titling* o *display*. Por ejemplo:

Si me lo cuentan no lo creo. En serio, no hubiera creído. Si yo no fuera Roberto Arlt, y leyera esta nota, tampoco creería. Y sin embargo, es cierto...

Cuando se utilizan los caracteres T, Y, W, y J es conveniente que el trazo que sale hacia la izquierda sobrepase el margen de la caja de texto. Por ejemplo:

TENGO UN MONTÓN DE CARTAS, AQUÍ EN el escritorio. Son de lectores que tienen la gentileza de escribirme diciendo que mis artículos les gustan, de lo cual me alegro...

Es conveniente invadir con la primera línea el cuadrado que genera la letra inicial y acompañar su forma con el texto ya que esto permite una buena lectura de la primera palabra del párrafo.

También es recomendable combinar las iniciales con la primera palabra o frase en versalitas. Por ejemplo:

LEGARON las noches de las sillas en la vereda;
de las familias estancadas en las puertas de
sus casas; llegaron las noches del amor senti-
mental del...

Si la inicial tiene signos de puntuación antepuestos (comillas, signos de admiración, etc.) se tomará para la inicial la primera letra del párrafo, ubicando los signos de la manera más conveniente y en el mismo cuerpo del texto. Por ejemplo:

¡**Q**UÉ SENSACIÓN DE MISTERIO Y DE
catástrofe inesperada dan esas construc-
ciones no terminadas, donde, sobre los
muros a desnivel...

Hay otras variantes menos tradicionales que son posibles con iniciales. Por ejemplo:

Caminaba hoy por la calle Rivadavia, a la al-
tura de Membrillar...

* * *

Es conveniente invadir con la primera línea el cuadrado que genera la letra inicial y acompañar su forma con el texto ya que esto permite una buena lectura de la primera palabra del párrafo.

También es recomendable combinar las iniciales con la primera palabra o frase en versalitas. Por ejemplo:

LEGARON las noches de las sillas en la vereda;
de las familias estancadas en las puertas de
sus casas; llegaron las noches del amor senti-
mental del...

Si la inicial tiene signos de puntuación antepuestos (comillas, signos de admiración, etc.) se tomará para la inicial la primera letra del párrafo, ubicando los signos de la manera más conveniente y en el mismo cuerpo del texto. Por ejemplo:

¡**Q**UÉ SENSACIÓN DE MISTERIO Y DE
catástrofe inesperada dan esas construc-
ciones no terminadas, donde, sobre los
muros a desnivel...

Hay otras variantes menos tradicionales que son posibles con iniciales. Por ejemplo:

Caminaba hoy por la calle Rivadavia, a la al-
tura de Membrillar...

* * *

Cuando en el texto aparecen citas largas normalmente se utiliza un párrafo separado del texto principal por una línea antes y otra después de la cita. Lo habitual es no utilizar comillas y marginar la cita sangrándola con respecto al texto principal y componerla en un cuerpo uno o dos puntos menor que el texto. También es correcto utilizar una tipografía itálica. Si se opta por citar varios párrafos con comillas y no se utiliza un cuerpo más pequeño es correcto abrir comillas en cada párrafo y cerrarlas sólo al final de la cita.

Es importante recordar que la línea de base del párrafo posterior a la cita debe coincidir con la línea de base que se haya establecido en la grilla. Por este motivo se recomienda componer la cita con la misma interlínea del texto. El nombre de la obra y el autor aparecen entre paréntesis con el nombre de la obra en itálica. Por ejemplo:

Valiéndonos tan sólo de las obras impresas en los tres primeros años en que funcionó en Buenos Aires la imprenta traída de Córdoba, hemos podido distinguir treinta y seis cuerpos de letras diversas entre sí. Por otra parte, es muy probable que de todas ellas hubiera por lo menos tres o cuatro series completas...

(Guillermo Furlong, S.J.: *Orígenes del arte tipográfico en América*)

Cuando las citas son de más de una línea y estas citas son de obras de teatro o están en verso, se recomienda utilizar la forma apropiada, tal como se muestra en los apéndices correspondientes. Si se hacen citas bíblicas, éstas se refieren siguiendo el siguiente ejemplo:

(1 Cor II, 23)

Cuando en el texto aparecen citas largas normalmente se utiliza un párrafo separado del texto principal por una línea antes y otra después de la cita. Lo habitual es no utilizar comillas y marginar la cita sangrándola con respecto al texto principal y componerla en un cuerpo uno o dos puntos menor que el texto. También es correcto utilizar una tipografía itálica. Si se opta por citar varios párrafos con comillas y no se utiliza un cuerpo más pequeño es correcto abrir comillas en cada párrafo y cerrarlas sólo al final de la cita.

Es importante recordar que la línea de base del párrafo posterior a la cita debe coincidir con la línea de base que se haya establecido en la grilla. Por este motivo se recomienda componer la cita con la misma interlínea del texto. El nombre de la obra y el autor aparecen entre paréntesis con el nombre de la obra en itálica. Por ejemplo:

Valiéndonos tan sólo de las obras impresas en los tres primeros años en que funcionó en Buenos Aires la imprenta traída de Córdoba, hemos podido distinguir treinta y seis cuerpos de letras diversas entre sí. Por otra parte, es muy probable que de todas ellas hubiera por lo menos tres o cuatro series completas...

(Guillermo Furlong, S.J.: *Orígenes del arte tipográfico en América*)

Cuando las citas son de más de una línea y estas citas son de obras de teatro o están en verso, se recomienda utilizar la forma apropiada, tal como se muestra en los apéndices correspondientes. Si se hacen citas bíblicas, éstas se refieren siguiendo el siguiente ejemplo:

(1 Cor II, 23)

A menos que sea un requerimiento especial, los párrafos deben estar seguidos uno de otro sin espacios de interlínea.

* * *

Si es absolutamente necesario que haya un espacio entre dos párrafos, este debe ser un múltiplo entero de interlínea.

* * *

Si se utilizaran espacios entre párrafos, se pueden eliminar las sangrías (párrafo moderno) aunque esto no es tradicional en el idioma español.

* * *

Debe evitarse que dos líneas seguidas terminen con la misma palabra o que tres líneas seguidas terminen con guiones.

* * *

En la última línea de un párrafo no se recomienda dejar menos de seis caracteres (línea ladrona).

* * *

Una página o columna no debe comenzar con la última línea de un párrafo (línea viuda), ni terminar con la primera línea de un párrafo (línea huérfana), aunque esto último no es tan grave.

* * *

En la medida en que la longitud de un texto lo permita, los capítulos deben comenzar en rectos.

* * *

A menos que sea un requerimiento especial, los párrafos deben estar seguidos uno de otro sin espacios de interlínea.

* * *

Si es absolutamente necesario que haya un espacio entre dos párrafos, este debe ser un múltiplo entero de interlínea.

* * *

Si se utilizaran espacios entre párrafos, se pueden eliminar las sangrías (párrafo moderno) aunque esto no es tradicional en el idioma español.

* * *

Debe evitarse que dos líneas seguidas terminen con la misma palabra o que tres líneas seguidas terminen con guiones.

* * *

En la última línea de un párrafo no se recomienda dejar menos de seis caracteres (línea ladrona).

* * *

Una página o columna no debe comenzar con la última línea de un párrafo (línea viuda), ni terminar con la primera línea de un párrafo (línea huérfana), aunque esto último no es tan grave.

* * *

En la medida en que la longitud de un texto lo permita, los capítulos deben comenzar en rectos.

* * *

La línea de base debe ser la misma en recto y verso de tal manera que al translucirse la página las líneas de texto del recto queden apoyadas sobre las líneas del verso. Esto ayuda de manera considerable la legibilidad.

* * *

Tres líneas finales es el mínimo aceptable para comenzar una página nueva al terminar un capítulo.

* * *

El uso de sangría en el primer párrafo de cada capítulo es considerado necesario por los autores españoles que han editado libros de tipografía. El uso de iniciales, sin embargo, suprime el sangrado.

* * *

Por lo general una sola tipografía alcanza para la mayoría de los trabajos editoriales y es recomendable trabajar con un máximo de dos tipografías en un mismo trabajo.

* * *

Las citas de libros antiguos a veces tienen letras de uso anticuado como la v por la u, normalmente son reemplazadas por las correspondientes grafías modernas, a menos que haya una buena razón para lo contrario.

* * *

Si un párrafo no tiene relación directa con el anterior y no tiene un título que lo distinga, éste debe estar separado por al menos tres espacios y con uno o más asteriscos centrados u otra marcación como por ejemplo un *fleuron*.

La línea de base debe ser la misma en recto y verso de tal manera que al translucirse la página las líneas de texto del recto queden apoyadas sobre las líneas del verso. Esto ayuda de manera considerable la legibilidad.

* * *

Tres líneas finales es el mínimo aceptable para comenzar una página nueva al terminar un capítulo.

* * *

El uso de sangría en el primer párrafo de cada capítulo es considerado necesario por los autores españoles que han editado libros de tipografía. El uso de iniciales, sin embargo, suprime el sangrado.

* * *

Por lo general una sola tipografía alcanza para la mayoría de los trabajos editoriales y es recomendable trabajar con un máximo de dos tipografías en un mismo trabajo.

* * *

Las citas de libros antiguos a veces tienen letras de uso anticuado como la v por la u, normalmente son reemplazadas por las correspondientes grafías modernas, a menos que haya una buena razón para lo contrario.

* * *

Si un párrafo no tiene relación directa con el anterior y no tiene un título que lo distinga, éste debe estar separado por al menos tres espacios y con uno o más asteriscos centrados u otra marcación como por ejemplo un *fleuron*.

1.4 Elementos aislados

Las notas marginales aclaratorias u otros elementos aislados, aunque contengan signos de puntuación (al igual que los títulos) no llevan punto final y no necesariamente deben estar sangrados. Por ejemplo:

Detalle de Venus y Marte de Botticelli, témpera y óleo sobre madera

Las notas marginales y los números de línea deben estar en los márgenes de la página (como se muestra en los apéndices de poesía y teatro). Para notas marginales (pero no para la numeración de líneas) es apropiado el uso de itálicas y su cuerpo debe ser igual o más pequeño que el del texto principal.

1.5 Folios

El folio suele componerse en un cuerpo igual o inferior al del cuerpo del texto principal y consta de dos elementos básicos: el número de la página (los rectos o páginas derechas son siempre impares y los versos o páginas izquierdas son pares) y un cabezal que puede ser el título del libro, el título del capítulo, el nombre del autor, etc. No es necesario que los cabezales de recto y verso sean iguales (por ejemplo puede aparecer el título de la obra en el verso y el título del capítulo en el recto).

Los folios pueden componerse con redondas, versalitas, itálicas e incluso mezclando estas variantes.

Es habitual no utilizar los cabezales y folios en los comienzos de secciones si se encuentran en la parte superior de la página. Si el folio está en la parte inferior de la página no hay razón para eliminarlo.

1.4 Elementos aislados

Las notas marginales aclaratorias u otros elementos aislados, aunque contengan signos de puntuación (al igual que los títulos) no llevan punto final y no necesariamente deben estar sangrados. Por ejemplo:

Detalle de Venus y Marte de Botticelli, témpera y óleo sobre madera

Las notas marginales y los números de línea deben estar en los márgenes de la página (como se muestra en los apéndices de poesía y teatro). Para notas marginales (pero no para la numeración de líneas) es apropiado el uso de itálicas y su cuerpo debe ser igual o más pequeño que el del texto principal.

1.5 Folios

El folio suele componerse en un cuerpo igual o inferior al del cuerpo del texto principal y consta de dos elementos básicos: el número de la página (los rectos o páginas derechas son siempre impares y los versos o páginas izquierdas son pares) y un cabezal que puede ser el título del libro, el título del capítulo, el nombre del autor, etc. No es necesario que los cabezales de recto y verso sean iguales (por ejemplo puede aparecer el título de la obra en el verso y el título del capítulo en el recto).

Los folios pueden componerse con redondas, versalitas, itálicas e incluso mezclando estas variantes.

Es habitual no utilizar los cabezales y folios en los comienzos de secciones si se encuentran en la parte superior de la página. Si el folio está en la parte inferior de la página no hay razón para eliminarlo.

1.6 Notas al pie de página

Las notas al pie de página se componen en un cuerpo más pequeño que el del texto principal.

Es habitual ver notas al pie de página marcadas con *, † o ‡ (éste es el orden en el que deberían ser usadas para la primera, segunda y tercera nota). Sin embargo, la manera más clara (y para evitar cualquier tipo de confusión) es el uso de números volados.¹ Las marcas de notas al pie de página se hacen seguidas a la puntuación y las comillas sin dejar espacio. En la nota misma, el número no debe aparecer volado. Si la nota al pie de página es más corta que una línea entera, la siguiente nota puede estar en la misma línea siempre y cuando esté separada de la nota anterior por un espacio equivalente al de por lo menos tres letras emes.

La nota debe estar separada por lo menos un espacio de interlínea del texto y alineada a la base de la caja. La numeración de las notas puede comenzarse en cada página, en cada capítulo o desde el comienzo de la obra.

Estas reglas (salvo las de alineación) se aplican en las notas que se incluyen al final del capítulo o del cuerpo del texto.

1.6 Notas al pie de página

Las notas al pie de página se componen en un cuerpo más pequeño que el del texto principal.

Es habitual ver notas al pie de página marcadas con *, † o ‡ (éste es el orden en el que deberían ser usadas para la primera, segunda y tercera nota). Sin embargo, la manera más clara (y para evitar cualquier tipo de confusión) es el uso de números volados.¹ Las marcas de notas al pie de página se hacen seguidas a la puntuación y las comillas sin dejar espacio. En la nota misma, el número no debe aparecer volado. Si la nota al pie de página es más corta que una línea entera, la siguiente nota puede estar en la misma línea siempre y cuando esté separada de la nota anterior por un espacio equivalente al de por lo menos tres letras emes.

La nota debe estar separada por lo menos un espacio de interlínea del texto y alineada a la base de la caja. La numeración de las notas puede comenzarse en cada página, en cada capítulo o desde el comienzo de la obra.

Estas reglas (salvo las de alineación) se aplican en las notas que se incluyen al final del capítulo o del cuerpo del texto.

Partes del libro

Un libro tiene, además del texto central, varias secciones o partes definidas. A continuación se enumeran las características de cada una de estas partes.

1. CUBIERTA, SOBRECUBIERTA Y LOMO

La cubierta, sobrecubierta y lomo por lo general no tienen formas establecidas y sólo suelen ser respetadas las reglas generales de la buena tipografía. Es oportuno recordar que a mayor cuerpo tipográfico, los requerimientos de espacio entre letras y palabras son menores.

2. GUARDAS

Estas hojas se utilizan para unir los cuadernillos a las tapas. Ni las guardas, ni sus anversos son normalmente utilizados para imprimir tipografía en ellos.

3. ANTEPORTADA O PORTADILLA

Es la primera página del libro. En esta página suele figurar únicamente el título de la obra sin ninguna clase de información o decoración.

Partes del libro

Un libro tiene, además del texto central, varias secciones o partes definidas. A continuación se enumeran las características de cada una de estas partes.

1. CUBIERTA, SOBRECUBIERTA Y LOMO

La cubierta, sobrecubierta y lomo por lo general no tienen formas establecidas y sólo suelen ser respetadas las reglas generales de la buena tipografía. Es oportuno recordar que a mayor cuerpo tipográfico, los requerimientos de espacio entre letras y palabras son menores.

2. GUARDAS

Estas hojas se utilizan para unir los cuadernillos a las tapas. Ni las guardas, ni sus anversos son normalmente utilizados para imprimir tipografía en ellos.

3. ANTEPORTADA O PORTADILLA

Es la primera página del libro. En esta página suele figurar únicamente el título de la obra sin ninguna clase de información o decoración.

4. BLANCO O FRONTISPICIO

Es la página anterior a la página de título y normalmente no se imprime. Sin embargo, puede haber una referencia del autor bajo un título como «Sobre el autor» o simplemente bajo un título con su nombre.

5. PORTADA

La página de título siempre es un recto. Es la tercera página del libro y en ella constan al menos los siguientes datos: título de la obra, autor y editorial.

6. DATOS TÉCNICOS

En la página siguiente al título, aparecen los datos técnicos tales como editorial (con dirección), datos del número de edición y año, *copyright*, imprenta, personas que intervinieron en la edición, agradecimientos, dedicatoria (aunque suele estar en la página anterior a la primera página del texto principal), datos legales e ISBN y otros datos de interés particular de la edición.

7. PREFACIO DEL EDITOR U OTROS

El prefacio se incluye antes del índice únicamente si no está escrito por el autor.

4. BLANCO O FRONTISPICIO

Es la página anterior a la página de título y normalmente no se imprime. Sin embargo, puede haber una referencia del autor bajo un título como «Sobre el autor» o simplemente bajo un título con su nombre.

5. PORTADA

La página de título siempre es un recto. Es la tercera página del libro y en ella constan al menos los siguientes datos: título de la obra, autor y editorial.

6. DATOS TÉCNICOS

En la página siguiente al título, aparecen los datos técnicos tales como editorial (con dirección), datos del número de edición y año, *copyright*, imprenta, personas que intervinieron en la edición, agradecimientos, dedicatoria (aunque suele estar en la página anterior a la primera página del texto principal), datos legales e ISBN y otros datos de interés particular de la edición.

7. PREFACIO DEL EDITOR U OTROS

El prefacio se incluye antes del índice únicamente si no está escrito por el autor.

8. CONTENIDO O ÍNDICE

Normalmente comienza en una página impar e idealmente se ubica antes del cuerpo de la obra. Puede ser compuesto de diversas maneras por ejemplo:

Elementos de la página · *página 25*

Partes del libro · *página 37*

Apéndice · *página 49*

Si hay listas de ilustraciones o listas de abreviaturas, éstas aparecen inmediatamente después de los contenidos.

9. DEDICATORIA

Suele estar en el recto posterior a los contenidos o en el verso anterior al prólogo o cuerpo del texto. La dedicatoria tradicionalmente se compone con itálicas.

10. PRÓLOGO

Si hubiere un prólogo, éste normalmente va foliado con números romanos.

11. CUERPO DE LA OBRA

Las características del cuerpo del libro se detallan en el capítulo «Elementos de la página».

8. CONTENIDO O ÍNDICE

Normalmente comienza en una página impar e idealmente se ubica antes del cuerpo de la obra. Puede ser compuesto de diversas maneras por ejemplo:

Elementos de la página · *página 25*

Partes del libro · *página 37*

Apéndice · *página 49*

Si hay listas de ilustraciones o listas de abreviaturas, éstas aparecen inmediatamente después de los contenidos.

9. DEDICATORIA

Suele estar en el recto posterior a los contenidos o en el verso anterior al prólogo o cuerpo del texto. La dedicatoria tradicionalmente se compone con itálicas.

10. PRÓLOGO

Si hubiere un prólogo, éste normalmente va foliado con números romanos.

11. CUERPO DE LA OBRA

Las características del cuerpo del libro se detallan en el capítulo «Elementos de la página».

12. APÉNDICES

Constituyen material suplementario que el autor desee incluir. Suele seguir el estilo tipográfico general del libro pero puede adaptarse a las necesidades específicas que requiere el apéndice.

13. BIBLIOGRAFÍA

Las tres características más importantes son el orden de los apellidos de los autores que debe seguir el abecedario, los datos de los libros y la aplicación del mismo criterio a lo largo de toda la bibliografía. Existen muchos estilos distintos para componer una bibliografía y muchos de ellos son correctos. Por ejemplo:

GREENE, Graham, *The Heart of the Matter*,
Nueva York: Viking, 1948.

NAIPAUL, V. S., *An area of Darkness*, Londres:
Andre Deutsch, 1964.

VESILIND, Priit J., «The Middle East's Water: A
Critical Resource», *National Geographic*, mayo
de 1993.

Si un mismo autor es citado más de una vez en una bibliografía es conveniente señalarlo con tres rayas largas:

DAVID-NEEL, Alexandra, *Voyage d'une
Parissienne à Lhasa*, París: Plon, 1927.

——— *Journal* (2 vol.), París: Plon, 1975.

12. APÉNDICES

Constituyen material suplementario que el autor desee incluir. Suele seguir el estilo tipográfico general del libro pero puede adaptarse a las necesidades específicas que requiere el apéndice.

13. BIBLIOGRAFÍA

Las tres características más importantes son el orden de los apellidos de los autores que debe seguir el abecedario, los datos de los libros y la aplicación del mismo criterio a lo largo de toda la bibliografía. Existen muchos estilos distintos para componer una bibliografía y muchos de ellos son correctos. Por ejemplo:

GREENE, Graham, *The Heart of the Matter*,
Nueva York: Viking, 1948.

NAIPAUL, V. S., *An area of Darkness*, Londres:
Andre Deutsch, 1964.

VESILIND, Priit J., «The Middle East's Water: A
Critical Resource», *National Geographic*, mayo
de 1993.

Si un mismo autor es citado más de una vez en una bibliografía es conveniente señalarlo con tres rayas largas:

DAVID-NEEL, Alexandra, *Voyage d'une
Parissienne à Lhasa*, París: Plon, 1927.

——— *Journal* (2 vol.), París: Plon, 1975.

14. ÍNDICE ALFABÉTICO

El índice alfabético se compone en un cuerpo menor al del texto principal y muchas veces en dos columnas.

En un índice alfabético complejo a veces es necesaria la utilización de negritas e itálicas para diferenciar los distintos elementos (por ejemplo referencias a ilustraciones o texto). En este caso, el índice suele ir precedido por una nota que indique el criterio de elaboración del mismo.

Si una referencia pasa al verso de la página, puede repetirse en el verso, el nombre de la referencia agregando (*cont.*) como se muestra en el siguiente índice onomástico:

Dumont, Louis: 166–167	Habermans, Jürgen: 25, 56,
Düring, Eugen: 64	77, 88–90, 102, 244

Habermans, Jürgen (*cont.*)
300, 366

15. COLOFÓN

No es muy usual en la actualidad. El colofón aparece en el recto posterior a la última página impresa del libro e incluye lugar y fecha de la impresión (también alguna referencia a una festividad u ocasión de la edición del libro). También puede incluir al impresor, la tipografía que se usó, el papel sobre el cual se imprimió, tirada y el escudo o logotipo del editor.

14. ÍNDICE ALFABÉTICO

El índice alfabético se compone en un cuerpo menor al del texto principal y muchas veces en dos columnas.

En un índice alfabético complejo a veces es necesaria la utilización de negritas e itálicas para diferenciar los distintos elementos (por ejemplo referencias a ilustraciones o texto). En este caso, el índice suele ir precedido por una nota que indique el criterio de elaboración del mismo.

Si una referencia pasa al verso de la página, puede repetirse en el verso, el nombre de la referencia agregando (*cont.*) como se muestra en el siguiente índice onomástico:

Dumont, Louis: 166–167	Habermans, Jürgen: 25, 56,
Düring, Eugen: 64	77, 88–90, 102, 244

Habermans, Jürgen (*cont.*)
300, 366

15. COLOFÓN

No es muy usual en la actualidad. El colofón aparece en el recto posterior a la última página impresa del libro e incluye lugar y fecha de la impresión (también alguna referencia a una festividad u ocasión de la edición del libro). También puede incluir al impresor, la tipografía que se usó, el papel sobre el cual se imprimió, tirada y el escudo o logotipo del editor.

2. POESÍA

Carece de sentido, pretender establecer reglas para la composición de poesía y por lo tanto se expondrán solamente las reglas generales que se aplican a la poesía clásica.

Los poemas pueden centrarse teniendo en cuenta la totalidad del poema y no con respecto a la línea de texto más larga como muchas veces ocurre. Si el poema ocupara más de una página, las estrofas y las líneas que riman no estarán separadas y la numeración (cada cinco líneas) se ubicará a la derecha. Por ejemplo:

LA PANTERA

Tras los fuertes barrotes la pantera
Repetirá el monótono camino
Que es (pero no lo sabe) su destino
De negra joya, aciaga y prisionera.
Son miles las que pasan y son miles 5
Las que vuelven, pero es una y eterna
La pantera fatal que en su caverna
Traza la recta que un eterno Aquiles
Traza en el sueño que ha soñado el griego.
No sabe que hay praderas y montañas 10
De ciervos cuyas trémulas entrañas
Deleitarían su apetito ciego.

(J. L. Borges: *El oro de los tigres*)

En el caso de haber una línea desproporcionadamente larga que no cupiera en un renglón, ésta será indicada con un corchete y alineada a la derecha:

2. POESÍA

Carece de sentido, pretender establecer reglas para la composición de poesía y por lo tanto se expondrán solamente las reglas generales que se aplican a la poesía clásica.

Los poemas pueden centrarse teniendo en cuenta la totalidad del poema y no con respecto a la línea de texto más larga como muchas veces ocurre. Si el poema ocupara más de una página, las estrofas y las líneas que riman no estarán separadas y la numeración (cada cinco líneas) se ubicará a la derecha. Por ejemplo:

LA PANTERA

Tras los fuertes barrotes la pantera
Repetirá el monótono camino
Que es (pero no lo sabe) su destino
De negra joya, aciaga y prisionera.
Son miles las que pasan y son miles 5
Las que vuelven, pero es una y eterna
La pantera fatal que en su caverna
Traza la recta que un eterno Aquiles
Traza en el sueño que ha soñado el griego.
No sabe que hay praderas y montañas 10
De ciervos cuyas trémulas entrañas
Deleitarían su apetito ciego.

(J. L. Borges: *El oro de los tigres*)

En el caso de haber una línea desproporcionadamente larga que no cupiera en un renglón, ésta será indicada con un corchete y alineada a la derecha:

¿En qué ayer, en qué patios
 [de Cartago,
 Cae también esta lluvia?
 (J. L. Borges: *El oro de los tigres*)

En el método tradicional de composición tipográfica de poesía que se aplica únicamente en los clásicos se pueden establecer las siguientes reglas:

- I. La primera letra de cada verso se compone con versales (justamente de allí proviene su nombre).
- II. El primer verso de una nueva parte, ya sea al comienzo o dentro de una misma estrofa debe sangrarse.
- III. Cuando un poema tiene una forma definida y por lo tanto aparecen alternados con regularidad versos de distinta medida, se sangrarán proporcionalmente los más cortos con mayor sangría que los largos.
- IV. Si un verso corto es el primer verso de la estrofa o de la parte, se le sumará además de la sangría que le corresponde por ser primer verso de parte o estrofa, la sangría que le corresponde por tratarse de un verso corto.

Aplicando estas reglas de composición a una estrofa de octosílabos y tetrasílabos de *Coplas a la muerte de mi padre* de J. Manrique resulta:

Recuerde el alma adormida
 Avive el seso y despierte,
 Contemplando
 Cómo se pasa la vida,
 Cómo se viene la muerte
 Tan callando,

¿En qué ayer, en qué patios
 [de Cartago,
 Cae también esta lluvia?
 (J. L. Borges: *El oro de los tigres*)

En el método tradicional de composición tipográfica de poesía que se aplica únicamente en los clásicos se pueden establecer las siguientes reglas:

- I. La primera letra de cada verso se compone con versales (justamente de allí proviene su nombre).
- II. El primer verso de una nueva parte, ya sea al comienzo o dentro de una misma estrofa debe sangrarse.
- III. Cuando un poema tiene una forma definida y por lo tanto aparecen alternados con regularidad versos de distinta medida, se sangrarán proporcionalmente los más cortos con mayor sangría que los largos.
- IV. Si un verso corto es el primer verso de la estrofa o de la parte, se le sumará además de la sangría que le corresponde por ser primer verso de parte o estrofa, la sangría que le corresponde por tratarse de un verso corto.

Aplicando estas reglas de composición a una estrofa de octosílabos y tetrasílabos de *Coplas a la muerte de mi padre* de J. Manrique resulta:

Recuerde el alma adormida
 Avive el seso y despierte,
 Contemplando
 Cómo se pasa la vida,
 Cómo se viene la muerte
 Tan callando,

Para componer poesía es primordial conocer la forma que tiene el poema: en el romance y la silva se sangran únicamente la primera línea y las que el original indique, ya que equivalen al párrafo en la prosa. En el terceto, la redondilla, quintilla, sextilla, octava y décima, aunque estén en una misma estrofa, se sangra el primer verso.

De esta manera una estrofa de líneas cortas (heptasílabos) y largas (endecasílabos) debería componerse de la siguiente manera:

Tu inmensidad lo llena
todo, Señor, y más: del invisible
insecto al elefante,
del átomo al cometa rutilante.

Tú a la tiniebla oscura
das su pardo capuz, y el sutil velo
a la alegre mañana,
sus huellas matizando de oro y grana.

(Juan Meléndez Valdés: *La presencia de Dios*)

Es necesario al menos mencionar, que el uso de sangría en primeros versos de estrofas y versos que marcan partes de una estrofa es característico de la composición de poesía en idioma español (y no de otros idiomas) y que no parece tener una justificación más allá de «lo tradicional». Debemos recordar que las estrofas ya están marcadas por al menos un espacio de interlínea haciendo la sangría del primer verso innecesaria.

Por último es aconsejable, siempre que sea posible, guiarse por la escritura del poeta o, aún mejor, trabajar con él en la composición de las páginas.

Para componer poesía es primordial conocer la forma que tiene el poema: en el romance y la silva se sangran únicamente la primera línea y las que el original indique, ya que equivalen al párrafo en la prosa. En el terceto, la redondilla, quintilla, sextilla, octava y décima, aunque estén en una misma estrofa, se sangra el primer verso.

De esta manera una estrofa de líneas cortas (heptasílabos) y largas (endecasílabos) debería componerse de la siguiente manera:

Tu inmensidad lo llena
todo, Señor, y más: del invisible
insecto al elefante,
del átomo al cometa rutilante.

Tú a la tiniebla oscura
das su pardo capuz, y el sutil velo
a la alegre mañana,
sus huellas matizando de oro y grana.

(Juan Meléndez Valdés: *La presencia de Dios*)

Es necesario al menos mencionar, que el uso de sangría en primeros versos de estrofas y versos que marcan partes de una estrofa es característico de la composición de poesía en idioma español (y no de otros idiomas) y que no parece tener una justificación más allá de «lo tradicional». Debemos recordar que las estrofas ya están marcadas por al menos un espacio de interlínea haciendo la sangría del primer verso innecesaria.

Por último es aconsejable, siempre que sea posible, guiarse por la escritura del poeta o, aún mejor, trabajar con él en la composición de las páginas.

3. TEATRO

Las obras de teatro pueden componerse de distintas formas y la regla esencial es mantener un mismo estilo tipográfico para personajes, texto, entradas, salidas, direcciones de escena y números de línea. El uso de la raya en obras teatrales es innecesario, debido a que (exceptuando las direcciones de escena), consta únicamente de diálogos y las rayas sólo entorpecen la lectura. A continuación se dan algunos ejemplos de composición tipográfica de un fragmento de *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrère:

DOÑA MARÍA. [*secamente a Carmen*]. ¿Por qué has tardado tanto?

CARMEN. Estaba arreglando una ropa.

DOÑA MARÍA. Encontramos a Rocamora en la calle. ¿No has querido recibirlo? ¿No?

5

La siguiente opción es más apropiada para ediciones de lujo ya que es menos eficiente en el uso de espacio o para ediciones en las que es necesario ajustarse a un formato extremadamente vertical (el uso de sangría en la primera línea es optativo):

DOÑA MARÍA

[*secamente a Carmen*]. ¿Por qué has tardado tanto?

CARMEN

Estaba arreglando una ropa.

DOÑA MARÍA

Encontramos a Rocamora en la calle. ¿No has querido recibirlo? ¿No?

5

3. TEATRO

Las obras de teatro pueden componerse de distintas formas y la regla esencial es mantener un mismo estilo tipográfico para personajes, texto, entradas, salidas, direcciones de escena y números de línea. El uso de la raya en obras teatrales es innecesario, debido a que (exceptuando las direcciones de escena), consta únicamente de diálogos y las rayas sólo entorpecen la lectura. A continuación se dan algunos ejemplos de composición tipográfica de un fragmento de *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrère:

DOÑA MARÍA. [*secamente a Carmen*]. ¿Por qué has tardado tanto?

CARMEN. Estaba arreglando una ropa.

DOÑA MARÍA. Encontramos a Rocamora en la calle. ¿No has querido recibirlo? ¿No?

5

La siguiente opción es más apropiada para ediciones de lujo ya que es menos eficiente en el uso de espacio o para ediciones en las que es necesario ajustarse a un formato extremadamente vertical (el uso de sangría en la primera línea es optativo):

DOÑA MARÍA

[*secamente a Carmen*]. ¿Por qué has tardado tanto?

CARMEN

Estaba arreglando una ropa.

DOÑA MARÍA

Encontramos a Rocamora en la calle. ¿No has querido recibirlo? ¿No?

5

La siguiente forma de componer teatro es muy clara, pero su uso suele hacer necesaria la utilización de abreviaturas para los personajes:

DOÑA MARÍA [secamente a Carmen]. ¿Por qué has tardado
tanto?
CARMEN Estaba arreglando una ropa.
DOÑA MARÍA Encontramos a Rocamora en la calle.
¿No has querido recibirlo? ¿No?

Cuando la obra tiene rima o una métrica en particular como en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega es necesario, a veces, indicarlo continuando el texto en el mismo lugar de la línea siguiente:

ESTEBAN. ¿Cómo? 25
COM. Ha dado en darme pena.
Mujer hay, y principal,
De alguno que está en la plaza.
Que dio, a la primera traza,
traza de verme. 30
ESTEBAN. Hizo mal;
Y vos, señor, no andáis bien
En hablar tan libremente.

Si por alguna razón un verso ocupara más de una línea se utilizará, (como se indica en el apéndice correspondiente a la poesía), un corchete para encerrar el texto sobrante en la siguiente línea. Los números de línea en teatro normalmente se comienzan a contar de cinco en cinco, desde la primera línea de diálogo de cada escena.

La siguiente forma de componer teatro es muy clara, pero su uso suele hacer necesaria la utilización de abreviaturas para los personajes:

DOÑA MARÍA [secamente a Carmen]. ¿Por qué has tardado
tanto?
CARMEN Estaba arreglando una ropa.
DOÑA MARÍA Encontramos a Rocamora en la calle.
¿No has querido recibirlo? ¿No?

Cuando la obra tiene rima o una métrica en particular como en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega es necesario, a veces, indicarlo continuando el texto en el mismo lugar de la línea siguiente:

ESTEBAN. ¿Cómo? 25
COM. Ha dado en darme pena.
Mujer hay, y principal,
De alguno que está en la plaza.
Que dio, a la primera traza,
traza de verme. 30
ESTEBAN. Hizo mal;
Y vos, señor, no andáis bien
En hablar tan libremente.

Si por alguna razón un verso ocupara más de una línea se utilizará, (como se indica en el apéndice correspondiente a la poesía), un corchete para encerrar el texto sobrante en la siguiente línea. Los números de línea en teatro normalmente se comienzan a contar de cinco en cinco, desde la primera línea de diálogo de cada escena.

9. VOCABULARIO

Este vocabulario pretende aclarar el sentido que se le da a algunos términos que aparecen en este libro. Muchas de las confusiones que se producen en la terminología tipográfica provienen de las denominaciones de la imprenta de tipos móviles y en realidad no se aplican a la tipografía digital.

CABEZAL: texto ubicado en el margen superior que generalmente se repite en todas las páginas.

CAJA: rectángulo virtual que comprende el espacio donde está impreso el texto.

CUERPO: altura del tipo (ya sea de metal o digital) de un tipografía medida en puntos.

ALINEADO A LA IZQUIERDA: párrafo cuyas líneas comienzan en margen izquierdo pero están desfilcadas en el margen derecho.

DISPLAY: también llamados *titling*, son aquellos elementos de una familia tipográfica que están especialmente diseñados para ser usados en cuerpos grandes.

EME: letra que se utilizaba para medir espacios (en la imprenta de tipos móviles) por la particularidad de tener un ancho equivalente a su cuerpo. Un espacio de eme es de 12 pt en un cuerpo de 12 pt.

ESPACIO DE INTERLETRA: espacio entre una letra y otra. Se mide en puntos o en porcentaje de letra eme.

ESPACIO DE INTERLÍNEA: la interlínea en sistemas digitales se mide desde la línea de base de un renglón hasta la línea de base del siguiente renglón. Se establece en puntos y normalmente se escribe de la siguiente manera: 10/12 (cuerpo 10 pt/interlínea 12 pt).

9. VOCABULARIO

Este vocabulario pretende aclarar el sentido que se le da a algunos términos que aparecen en este libro. Muchas de las confusiones que se producen en la terminología tipográfica provienen de las denominaciones de la imprenta de tipos móviles y en realidad no se aplican a la tipografía digital.

CABEZAL: texto ubicado en el margen superior que generalmente se repite en todas las páginas.

CAJA: rectángulo virtual que comprende el espacio donde está impreso el texto.

CUERPO: altura del tipo (ya sea de metal o digital) de un tipografía medida en puntos.

ALINEADO A LA IZQUIERDA: párrafo cuyas líneas comienzan en margen izquierdo pero están desfilcadas en el margen derecho.

DISPLAY: también llamados *titling*, son aquellos elementos de una familia tipográfica que están especialmente diseñados para ser usados en cuerpos grandes.

EME: letra que se utilizaba para medir espacios (en la imprenta de tipos móviles) por la particularidad de tener un ancho equivalente a su cuerpo. Un espacio de eme es de 12 pt en un cuerpo de 12 pt.

ESPACIO DE INTERLETRA: espacio entre una letra y otra. Se mide en puntos o en porcentaje de letra eme.

ESPACIO DE INTERLÍNEA: la interlínea en sistemas digitales se mide desde la línea de base de un renglón hasta la línea de base del siguiente renglón. Se establece en puntos y normalmente se escribe de la siguiente manera: 10/12 (cuerpo 10 pt/interlínea 12 pt).

FLEURON: ornamento tipográfico con forma de flor u hoja (✿).

GANANCIA DE PUNTO: diferencia entre el tamaño de un punto impreso y el tamaño original del mismo punto.

INICIAL: versal de gran tamaño que se utilizan al comienzo de un párrafo.

ITÁLICA: tipografía inclinada similar a la letra cursiva. Su origen es distinto al de la tipografía romana. También se la llama cursiva.

JUSTIFICADO: texto que esta alineado a ambas márgenes de la caja de texto. También es llamado enblocado.

LÍNEA DE BASE: línea sobre la que se apoyan la mayoría de los caracteres de una página.

MARGEN: espacio que rodea la caja de texto.

NEGRITA: tipografía de trazo más grueso que el trazo normal. También se llama negra o *bold*.

NORMAL: tipografía sin inclinación y de peso medio siendo la más apropiada para utilizar en texto. Equivalente a regular.

PUNTO (PT): medida confusa debido a que tiene distintos valores. En el sistema británico-americano (Fournier) su valor es de 0.349 mm, en Europa continental (Didot) un punto equivale a 0.376 mm. Desde que se utilizan sistemas digitales se estableció un tamaño de punto predeterminado de 0.3527 mm (72 puntos por pulgada) que puede ser variado por el operador.

RECTO: el frente de un impreso (página derecha).

TITLING: ver **DISPLAY**

VERSO: el dorso de un impreso (página izquierda).

FLEURON: ornamento tipográfico con forma de flor u hoja (✿).

GANANCIA DE PUNTO: diferencia entre el tamaño de un punto impreso y el tamaño original del mismo punto.

INICIAL: versal de gran tamaño que se utilizan al comienzo de un párrafo.

ITÁLICA: tipografía inclinada similar a la letra cursiva. Su origen es distinto al de la tipografía romana. También se la llama cursiva.

JUSTIFICADO: texto que esta alineado a ambas márgenes de la caja de texto. También es llamado enblocado.

LÍNEA DE BASE: línea sobre la que se apoyan la mayoría de los caracteres de una página.

MARGEN: espacio que rodea la caja de texto.

NEGRITA: tipografía de trazo más grueso que el trazo normal. También se llama negra o *bold*.

NORMAL: tipografía sin inclinación y de peso medio siendo la más apropiada para utilizar en texto. Equivalente a regular.

PUNTO (PT): medida confusa debido a que tiene distintos valores. En el sistema británico-americano (Fournier) su valor es de 0.349 mm, en Europa continental (Didot) un punto equivale a 0.376 mm. Desde que se utilizan sistemas digitales se estableció un tamaño de punto predeterminado de 0.3527 mm (72 puntos por pulgada) que puede ser variado por el operador.

RECTO: el frente de un impreso (página derecha).

TITLING: ver **DISPLAY**

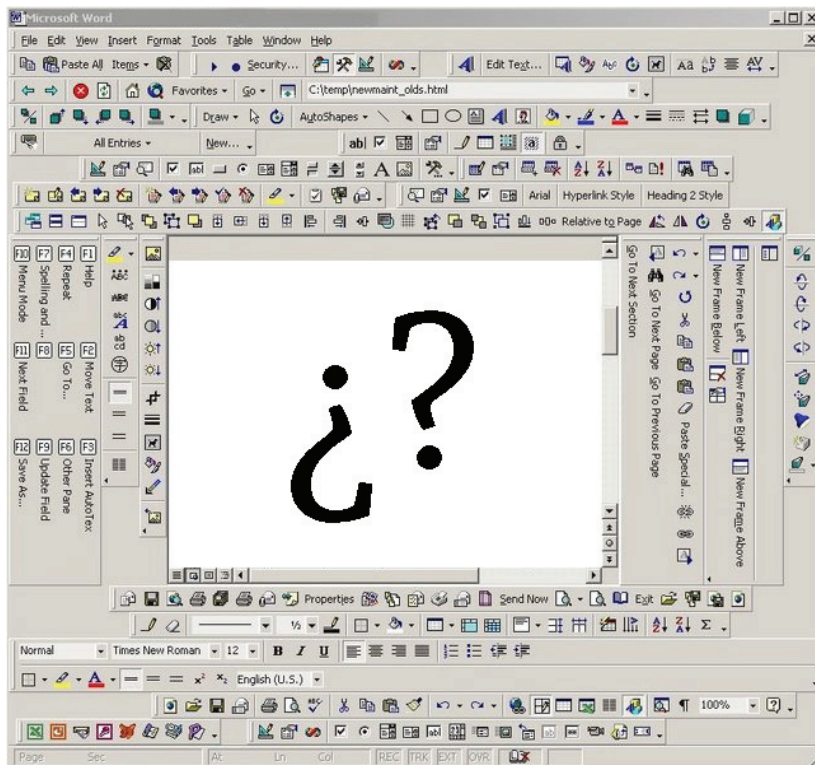
VERSO: el dorso de un impreso (página izquierda).

**CURSO DE AUTOPUBLICACIÓN:
DISEÑO DEL INTERIOR**

**CURSO DE AUTOPUBLICACIÓN:
DISEÑO DEL INTERIOR**

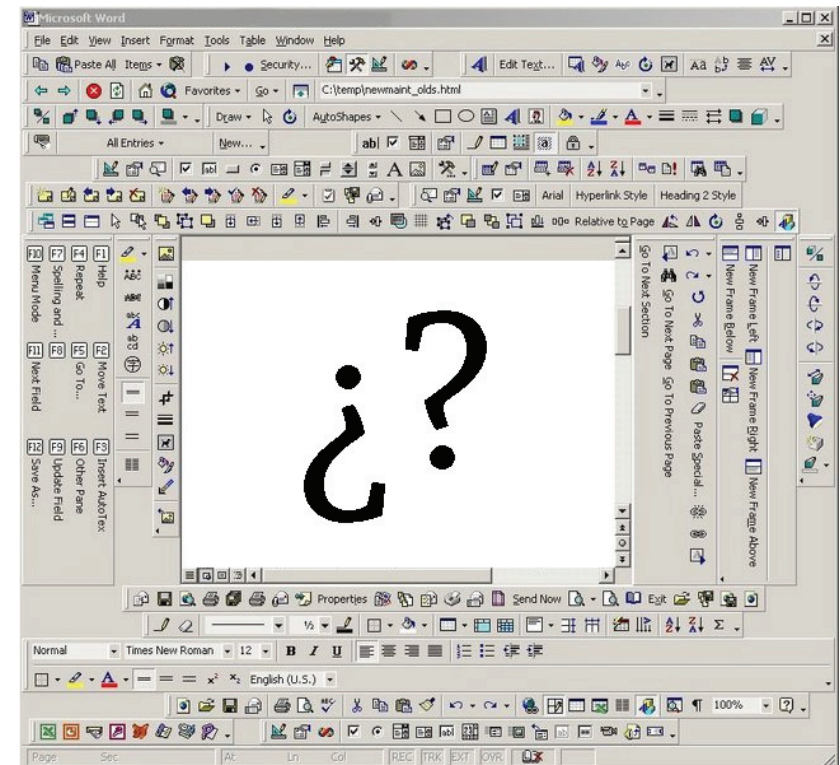
-Introducción:

En esta parte describiremos una de las tantas maneras que se encuentran disponibles hoy en día para lograr la autopublicación de un texto. Elegimos ésta por su sencillez y su disponibilidad, basandonos en un software común (MS Word 2003) y de uso generalizado en cualquier computadora de oficina y hogar, que ni siquiera necesita tener una conexión a internet para funcionar.



-Introducción:

En esta parte describiremos una de las tantas maneras que se encuentran disponibles hoy en día para lograr la autopublicación de un texto. Elegimos ésta por su sencillez y su disponibilidad, basandonos en un software común (MS Word 2003) y de uso generalizado en cualquier computadora de oficina y hogar, que ni siquiera necesita tener una conexión a internet para funcionar.

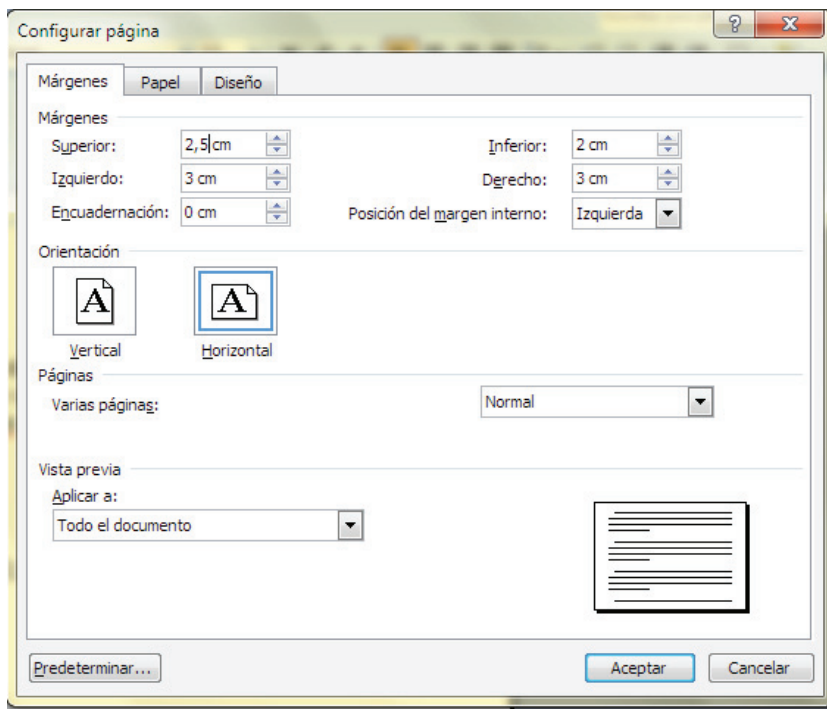


- Configuración de los márgenes de la página

Con el texto abierto en Word, el primer paso es configurar la forma que imaginamos que le queremos dar al libro. Esto se logra estableciendo el tamaño de la página y el de la “caja” donde va a estar alojado el texto, la “caja” se establece delimitando los márgenes. El paso previo antes de ajustar los márgenes es ajustar el tamaño del papel.

Los pasos a seguir para llegar a la ventana donde modificaremos los márgenes y el tamaño del papel son:

Archivo → Configurar página

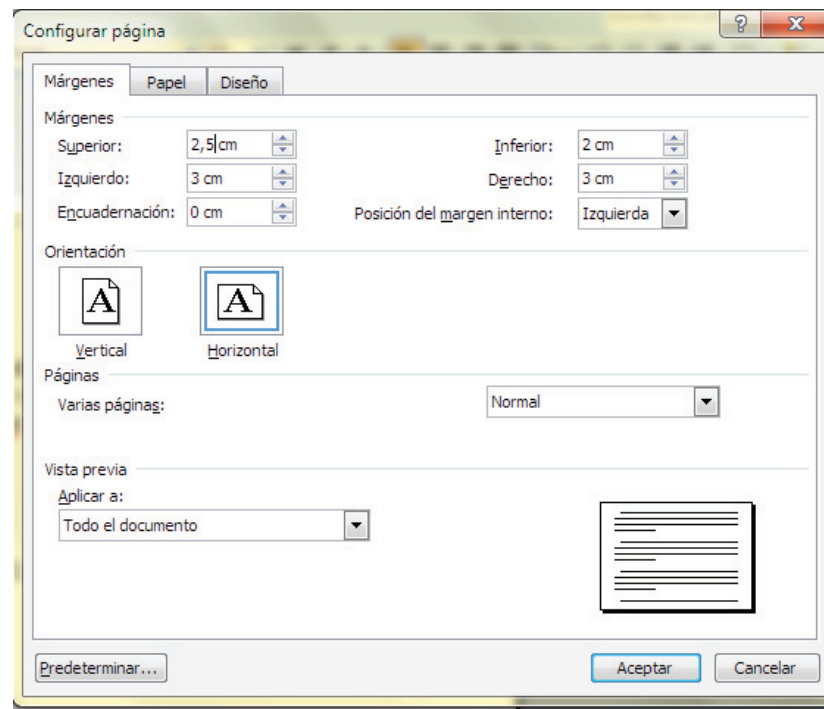


- Configuración de los márgenes de la página

Con el texto abierto en Word, el primer paso es configurar la forma que imaginamos que le queremos dar al libro. Esto se logra estableciendo el tamaño de la página y el de la “caja” donde va a estar alojado el texto, la “caja” se establece delimitando los márgenes. El paso previo antes de ajustar los márgenes es ajustar el tamaño del papel.

Los pasos a seguir para llegar a la ventana donde modificaremos los márgenes y el tamaño del papel son:

Archivo → Configurar página

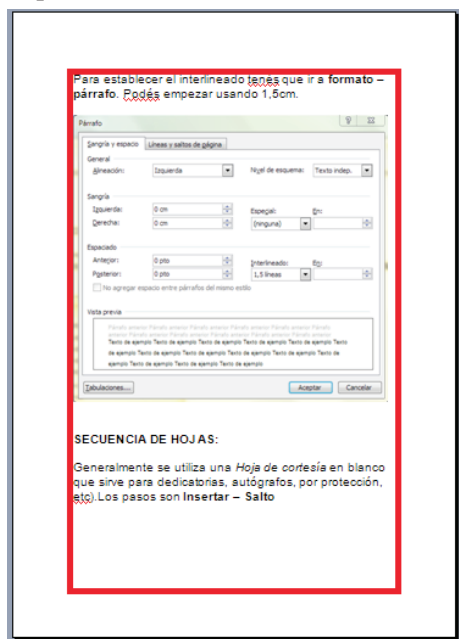


- En la pestaña “**Papel**” seleccionamos **A4**.
- En la sección de “**Orientación**”, establecemos la página como horizontal.
- En la pestaña de “**Márgenes**” configuramos con las siguientes medidas (recuerden que para su proyecto pueden hacerlo diferente):

- * 2,5 cm de margen superior
- * 2 cm de margen inferior
- * 3 cm de margen en cada lateral

Luego, modificamos la opción “**Varias páginas**” y seleccionamos “**Libro plegado**”. Así, configuramos la pagina para que el libro salga en un sólo y gran “cuadernillo” (como si fuera una revista).

El resultado de estos pasos va a ser un rectángulo de trabajo de 8,85 cm de ancho con 16,5 cm de largo dentro de una página A5 (debido que al configurar la **hoja A4 horizontal** como **libro plegado** termina quedando de la mitad de tamaño, es decir, **A5**).

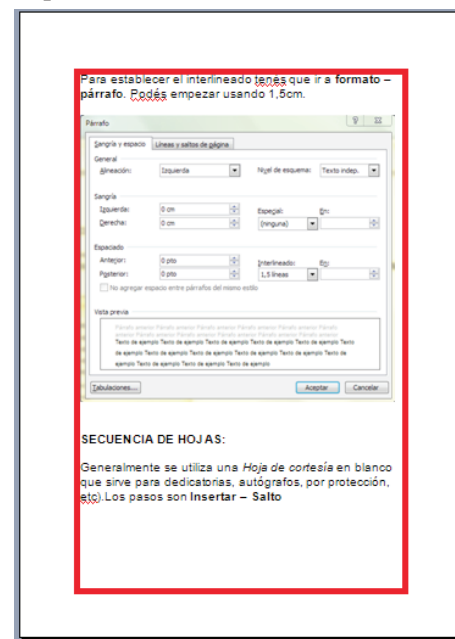


- En la pestaña “**Papel**” seleccionamos **A4**.
- En la sección de “**Orientación**”, establecemos la página como horizontal.
- En la pestaña de “**Márgenes**” configuramos con las siguientes medidas (recuerden que para su proyecto pueden hacerlo diferente):

- * 2,5 cm de margen superior
- * 2 cm de margen inferior
- * 3 cm de margen en cada lateral

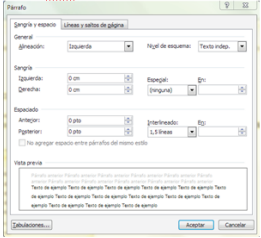
Luego, modificamos la opción “**Varias páginas**” y seleccionamos “**Libro plegado**”. Así, configuramos la pagina para que el libro salga en un sólo y gran “cuadernillo” (como si fuera una revista).

El resultado de estos pasos va a ser un rectángulo de trabajo de 8,85 cm de ancho con 16,5 cm de largo dentro de una página A5 (debido que al configurar la **hoja A4 horizontal** como **libro plegado** termina quedando de la mitad de tamaño, es decir, **A5**).



El resultado es un rectángulo de trabajo de 8,85 cm de ancho con 16,5 cm de largo.

Para establecer el interlineado **tenés** que ir a **formato – párrafo**. **Podés** empezar usando 1,5cm.



También se usa una *Falsa portada*, que sería una hoja más, que contiene el título del libro adelante y en su página de atrás, los datos de edición.

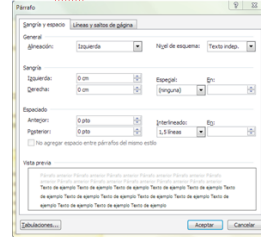
- El índice puede estar adelante o atrás
- Portada interna original: sirve para darle comienzo al escrito.
- La **última** hoja del libro se utiliza para los datos de impresión

¿COMO LE PONEMOS NUMERO A LAS PAGINAS?
Si querés ponerle número a la página **tenés** que ir a **Insertar – Numeros de pagina**

SECUENCIA DE HOJAS:
Generalmente se utiliza una *Hoja de cortesía* en blanco que sirve para dedicatorias, autógrafos, por protección, etc). Los pasos son **Insertar – Salto**

El resultado es un rectángulo de trabajo de 8,85 cm de ancho con 16,5 cm de largo.

Para establecer el interlineado **tenés** que ir a **formato – párrafo**. **Podés** empezar usando 1,5cm.



También se usa una *Falsa portada*, que sería una hoja más, que contiene el título del libro adelante y en su página de atrás, los datos de edición.

- El índice puede estar adelante o atrás
- Portada interna original: sirve para darle comienzo al escrito.
- La **última** hoja del libro se utiliza para los datos de impresión

¿COMO LE PONEMOS NUMERO A LAS PAGINAS?
Si querés ponerle número a la página **tenés** que ir a **Insertar – Numeros de pagina**

SECUENCIA DE HOJAS:
Generalmente se utiliza una *Hoja de cortesía* en blanco que sirve para dedicatorias, autógrafos, por protección, etc). Los pasos son **Insertar – Salto**

A la hora de configurar los márgenes, debemos tener en cuenta que luego de imprimir el libro hay que encuadernarlo y cortarlo. Esos espacios tienen que calcularse ya que influyen en la comodidad a la hora de leer y en la recepción del mensaje. Además, de esta manera ninguna parte del libro correrá el riesgo de cortarse.

- Interlineado

Una de las posibilidades que ofrece Word es la de establecer el interlineado entre renglones. Esta opción te va a ayudar a hacer más legible el texto, que no se amontonen todas las palabras. Aún así, esto depende de tu percepción e ideas sobre el trabajo que quieras hacer.

Para elegir el interlineado, en este caso “**Sencillo**”, seguimos estos pasos:

Primero, seleccionamos el texto apretando **Ctrl + E**, o yendo a **Edición → Seleccionar Todo**.

Luego, vamos a:

Formato → Párrafo → (opción) Interlineado

A la hora de configurar los márgenes, debemos tener en cuenta que luego de imprimir el libro hay que encuadernarlo y cortarlo. Esos espacios tienen que calcularse ya que influyen en la comodidad a la hora de leer y en la recepción del mensaje. Además, de esta manera ninguna parte del libro correrá el riesgo de cortarse.

- Interlineado

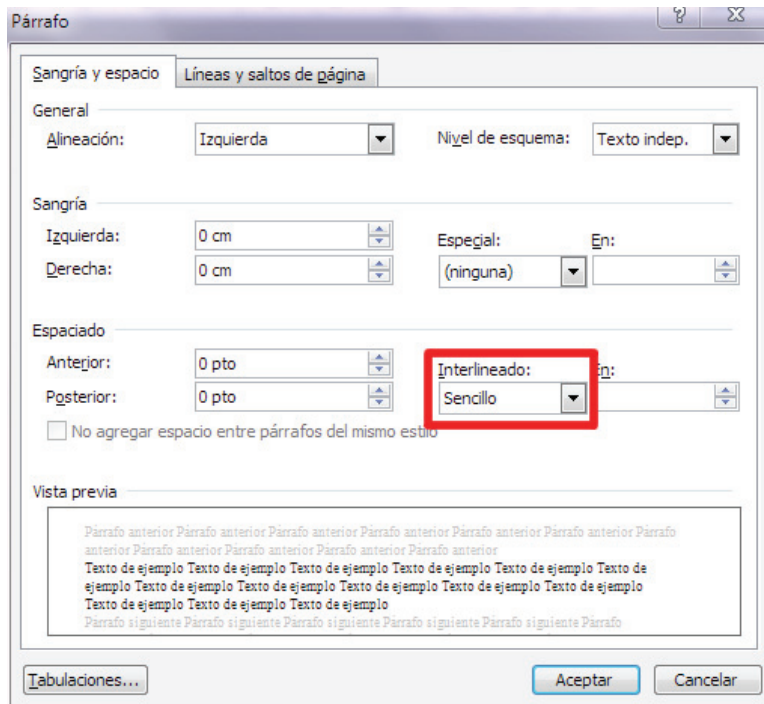
Una de las posibilidades que ofrece Word es la de establecer el interlineado entre renglones. Esta opción te va a ayudar a hacer más legible el texto, que no se amontonen todas las palabras. Aún así, esto depende de tu percepción e ideas sobre el trabajo que quieras hacer.

Para elegir el interlineado, en este caso “**Sencillo**”, seguimos estos pasos:

Primero, seleccionamos el texto apretando **Ctrl + E**, o yendo a **Edición → Seleccionar Todo**.

Luego, vamos a:

Formato → Párrafo → (opción) Interlineado

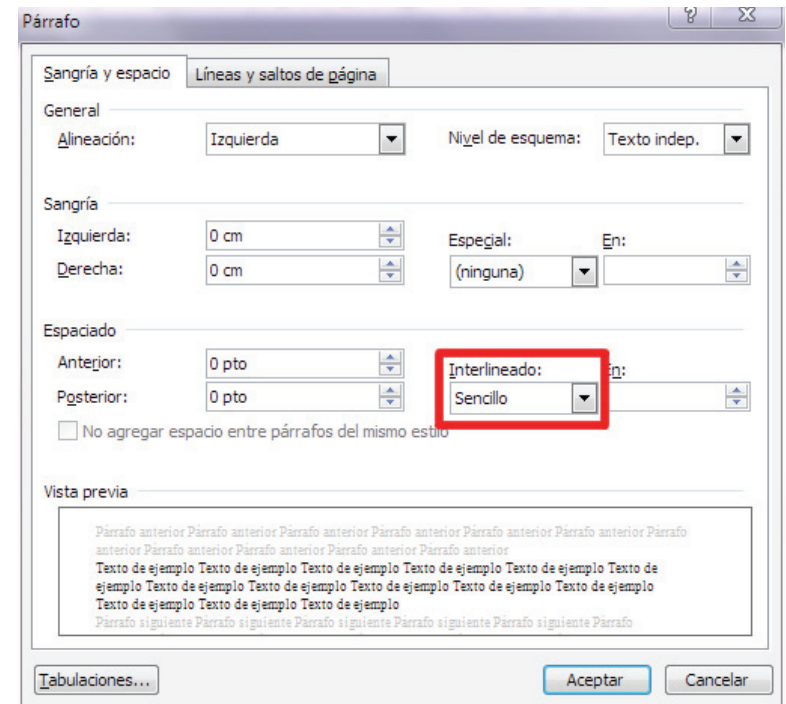


Secuencia de Hojas:

Si le prestás atención a cualquier libro, vas a encontrar, en primer lugar, una hoja en blanco. Ésta se llama **hoja de cortesía** y generalmente sirve para dedicatorias, autógrafos, protección, etcétera.

La hoja de cortesía se coloca de la siguiente manera:

Insertar → Salto de página

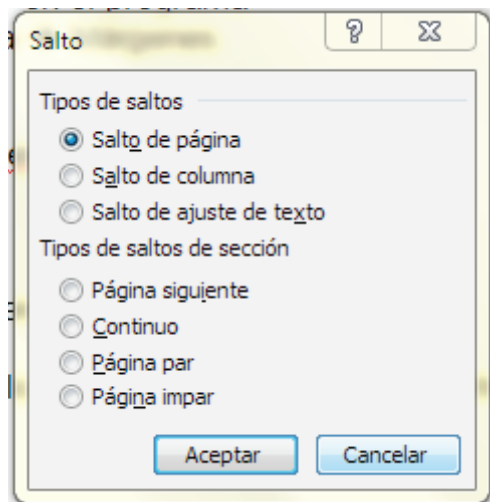


Secuencia de Hojas:

Si le prestás atención a cualquier libro, vas a encontrar, en primer lugar, una hoja en blanco. Ésta se llama **hoja de cortesía** y generalmente sirve para dedicatorias, autógrafos, protección, etcétera.

La hoja de cortesía se coloca de la siguiente manera:

Insertar → Salto de página



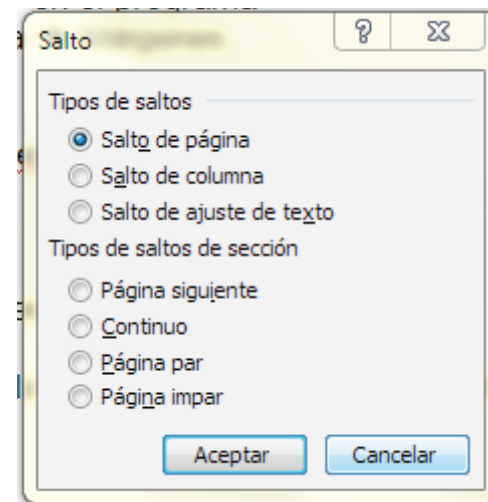
Es importante, antes de comenzar a trabajar con las hojas, comprender la diferencia entre hoja y página.

En la pantalla, dos páginas consecutivas van a formar una hoja. Entonces para agregar la **Hoja de Cortesía**, vamos a tener que insertar dos saltos de página: dos páginas que formarían una hoja. La página impar siempre será la página frontal.

Otra cosa a tener en cuenta al agregar páginas es dónde ubicar el cursor, para no dejar hojas perdidas en todo el trabajo de edición. Si lo ponemos al principio de la hoja, la hoja insertada va a aparecer antes que la que ya teníamos, y a la inversa.

Luego de la hoja de cortesía nos encontramos con la **falsa portada**. Esta hoja incluye sólo el título del libro y, del otro lado, los datos de edición (licencias, editorial, año y número de edición, etcétera).

A la falsa portada le sigue la **Portada interna original**, que es, justamente, la portada del libro, e incluye su título, el nombre del



Es importante, antes de comenzar a trabajar con las hojas, comprender la diferencia entre hoja y página.

En la pantalla, dos páginas consecutivas van a formar una hoja. Entonces para agregar la **Hoja de Cortesía**, vamos a tener que insertar dos saltos de página: dos páginas que formarían una hoja. La página impar siempre será la página frontal.

Otra cosa a tener en cuenta al agregar páginas es dónde ubicar el cursor, para no dejar hojas perdidas en todo el trabajo de edición. Si lo ponemos al principio de la hoja, la hoja insertada va a aparecer antes que la que ya teníamos, y a la inversa.

Luego de la hoja de cortesía nos encontramos con la **falsa portada**. Esta hoja incluye sólo el título del libro y, del otro lado, los datos de edición (licencias, editorial, año y número de edición, etcétera).

A la falsa portada le sigue la **Portada interna original**, que es, justamente, la portada del libro, e incluye su título, el nombre del

autor y alguna imagen. Luego de esta página comienza el texto.

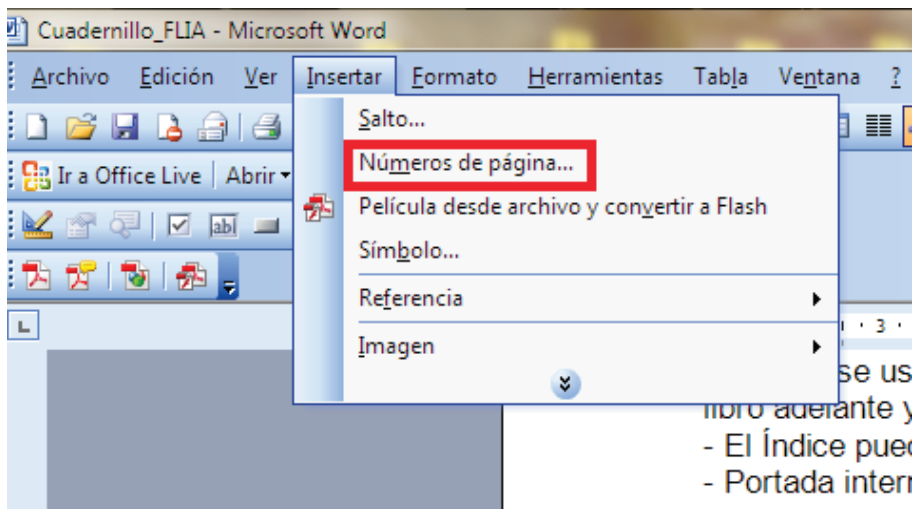
En la **última hoja del libro** va la información sobre la impresión (cuándo, dónde se imprimió).

El **índice** se ubica al principio (entre la falsa portada y la portada interna original) o al final del texto (antes de la hoja que lleva los datos sobre la impresión).

¿Cómo le ponemos número y encabezado a las páginas?

Para enumerar las hojas del libro, los pasos a seguir son:

Insertar → Números de página



El encabezado es generalmente el título del libro y el nombre del autor; y está en la parte superior de la hoja.

autor y alguna imagen. Luego de esta página comienza el texto.

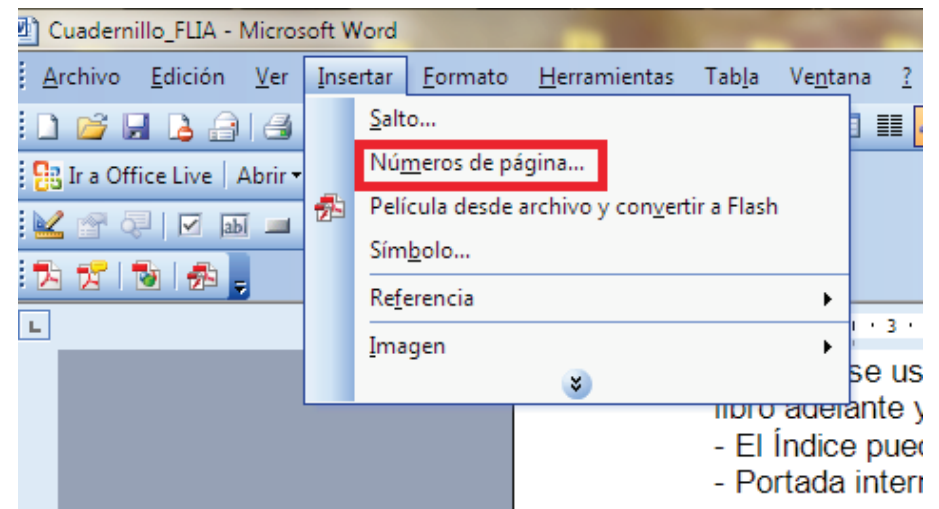
En la **última hoja del libro** va la información sobre la impresión (cuándo, dónde se imprimió).

El **índice** se ubica al principio (entre la falsa portada y la portada interna original) o al final del texto (antes de la hoja que lleva los datos sobre la impresión).

¿Cómo le ponemos número y encabezado a las páginas?

Para enumerar las hojas del libro, los pasos a seguir son:

Insertar → Números de página



El encabezado es generalmente el título del libro y el nombre del autor; y está en la parte superior de la hoja.

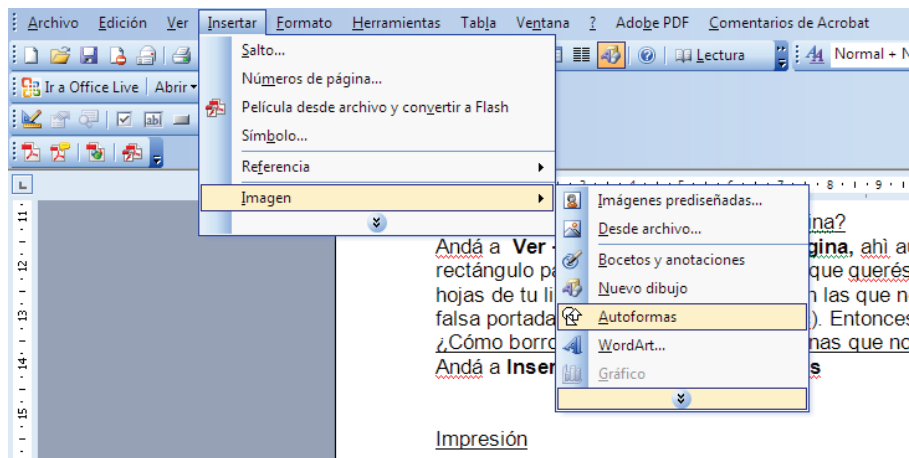
Para poner un encabezado, vamos a:

Ver → Encabezado y pie de página.

Va a aparecer un rectángulo para escribir. Luego de completarlo con lo que queramos, el encabezado aparecerá en todas las hojas del libro, inclusive en aquellas en las que no es necesario (como en la falsa portada, comienzo de capítulos, etcétera). Lo mismo sucede con los números de hoja. Y, entonces, **¿Cómo los eliminamos de las páginas que no queremos que lo lleven?**

Ya que Word no nos permite eliminar uno o dos números o encabezados, proponemos una solución bien casera:

Insertar → Imagen → Autoformas



Allí va a aparecer una ventana pequeña con diferentes opciones. Elegimos **Formas Básicas** (el ícono que tiene un corazoncito, una página y un cuadrado), y así hacemos un rectángulo para tapar el encabezado en cada una de las páginas que queremos modificar (ignoramos el cartel que dice “cree su dibujo aquí”):

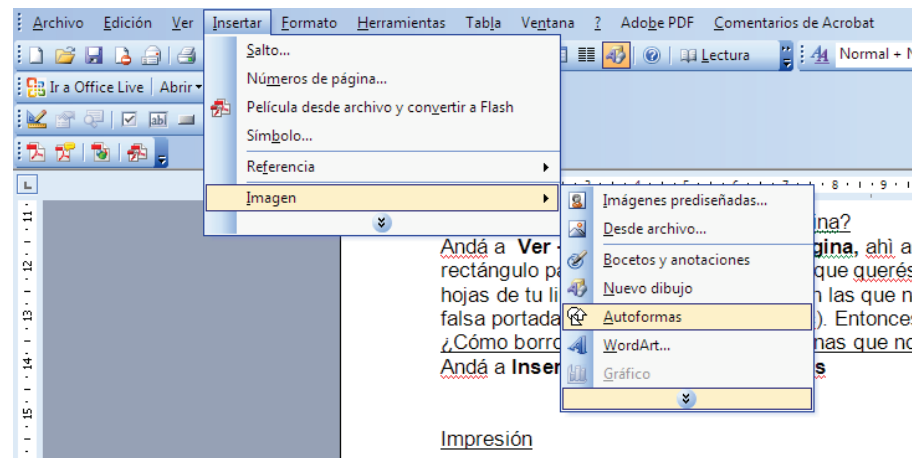
Para poner un encabezado, vamos a:

Ver → Encabezado y pie de página.

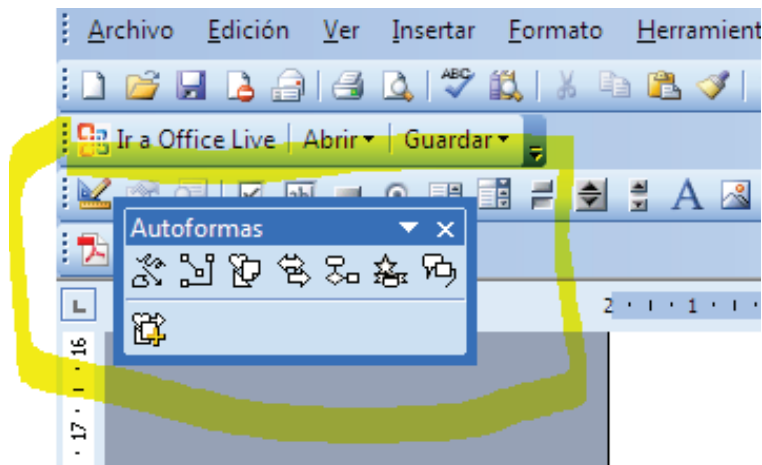
Va a aparecer un rectángulo para escribir. Luego de completarlo con lo que queramos, el encabezado aparecerá en todas las hojas del libro, inclusive en aquellas en las que no es necesario (como en la falsa portada, comienzo de capítulos, etcétera). Lo mismo sucede con los números de hoja. Y, entonces, **¿Cómo los eliminamos de las páginas que no queremos que lo lleven?**

Ya que Word no nos permite eliminar uno o dos números o encabezados, proponemos una solución bien casera:

Insertar → Imagen → Autoformas



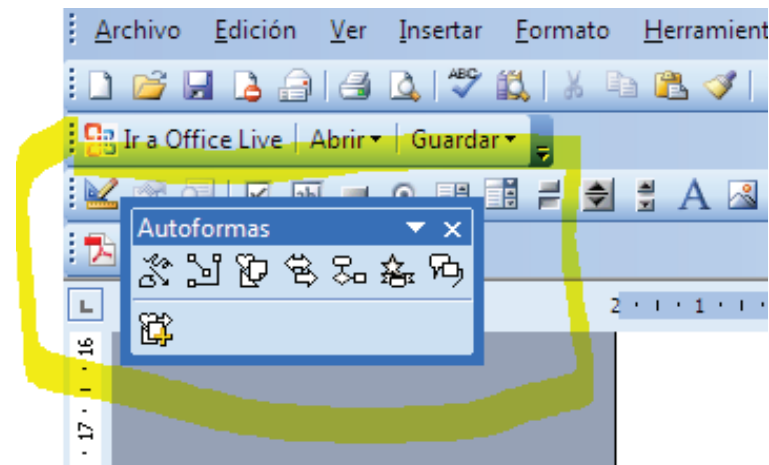
Allí va a aparecer una ventana pequeña con diferentes opciones. Elegimos **Formas Básicas** (el ícono que tiene un corazoncito, una página y un cuadrado), y así hacemos un rectángulo para tapar el encabezado en cada una de las páginas que queremos modificar (ignoramos el cartel que dice “cree su dibujo aquí”):



Es muy probable que el rectángulo tenga el borde marcado. Para borrar estas líneas, hacemos **click derecho sobre el rectángulo** → **formato de autoforma** → **color** → **seleccionando la opción que dice “sin línea”**.

A la hora de insertar los números de página, podemos elegir dónde empezar a enumerar las páginas del libro. Esto sirve para editar un libro cuya primer página se necesita que empiece a numerarse luego de varias páginas: podés elegir comenzar en, por ejemplo, la página “18”.

También está la posibilidad de no enumerar la primer hoja. En este caso, sólo va a ser una elección más práctica, ya que el número de la hoja dos también va a tener que borrarse.



Es muy probable que el rectángulo tenga el borde marcado. Para borrar estas líneas, hacemos **click derecho sobre el rectángulo** → **formato de autoforma** → **color** → **seleccionando la opción que dice “sin línea”**.

A la hora de insertar los números de página, podemos elegir dónde empezar a enumerar las páginas del libro. Esto sirve para editar un libro cuya primer página se necesita que empiece a numerarse luego de varias páginas: podés elegir comenzar en, por ejemplo, la página “18”.

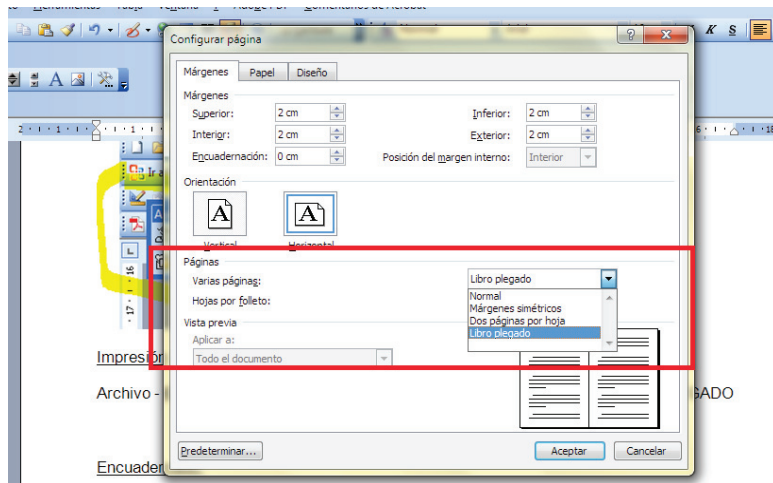
También está la posibilidad de no enumerar la primer hoja. En este caso, sólo va a ser una elección más práctica, ya que el número de la hoja dos también va a tener que borrarse.

Impresión

Antes de imprimir vamos a chequear el paso más importante ya que permite la impresión de un cuadernillo que doblandolo a la mitad nos da la forma libro terminada.

Para eso hay que volver a entrar y revisar que este todo en orden, haciendo lo siguiente:

Archivo → Configurar página → Márgenes → Páginas, Varias páginas → **LIBRO PLEGADO**

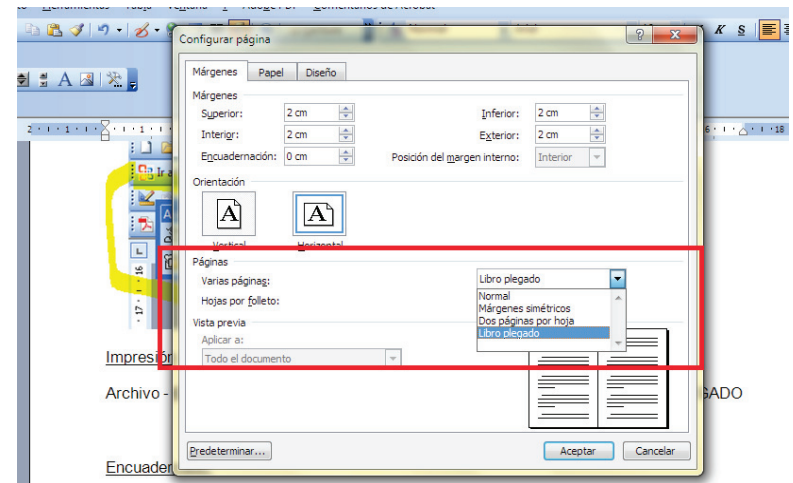


Impresión

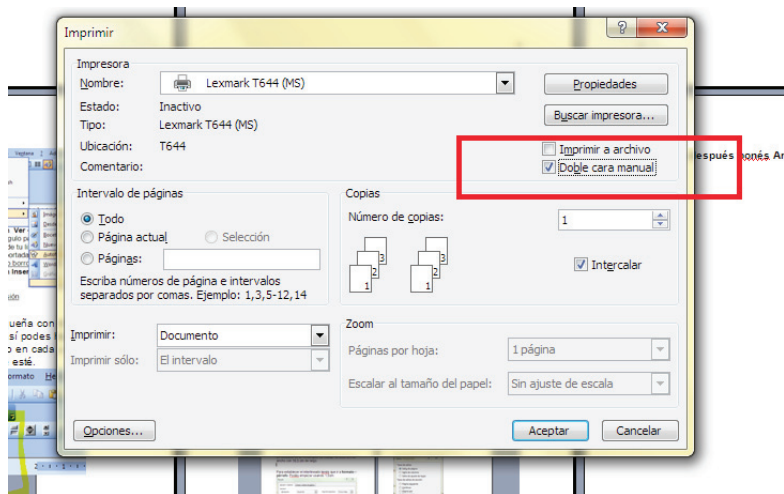
Antes de imprimir vamos a chequear el paso más importante ya que permite la impresión de un cuadernillo que doblandolo a la mitad nos da la forma libro terminada.

Para eso hay que volver a entrar y revisar que este todo en orden, haciendo lo siguiente:

Archivo → Configurar página → Márgenes → Páginas, Varias páginas → **LIBRO PLEGADO**



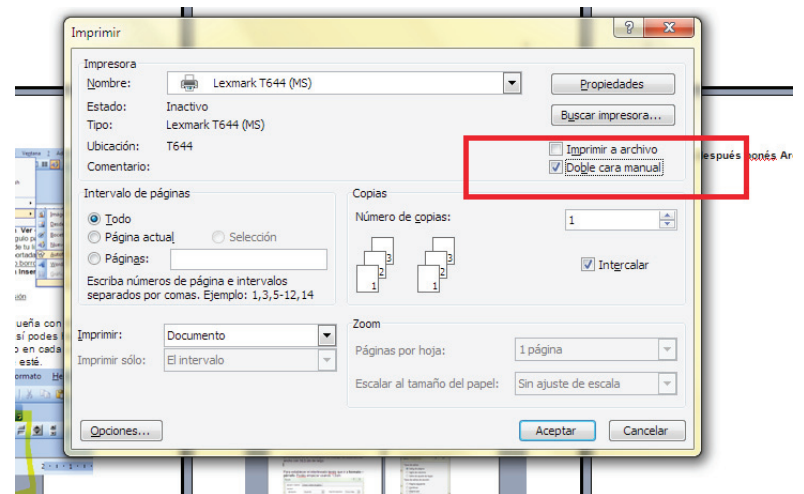
Luego vamos a **Archivo** → **Imprimir** marcando la opción “**doble cara manual**”.



Ahora todo es muy sencillo, hacemos click en el boton de imprimir, y la computadora enviara a la impresora primero la totalidad de hojas pares (a razón de 2 paginas A5 por carilla A4), una vez que se finalice la impresión del primer lado, aparecera un cartel pidiendo que pongamos las hojas que acabamos de imprimir en la bandeja de la impresora y cuando estemos listos apretemos **Aceptar**, lo que producira que la impresora comience a imprimir todas las carillas impares del “Gran Cuadernillo” que conseguimos al configurar las paginas durante el primer paso explicado como **LIBRO PLEGADO**.

NOTA: Es **IMPORTANTE** que usted conozca como acomodar las hojas en su impresora. Compruebe que las hojas esten puestas como corresponde antes de **Aceptar** continuar la impresión, debe chequear que la orientacion sea la correcta –para que no salga invertida la impresion– y que el lado a imprimirse sea efectivamente el que esta en blanco, ya que sino se sobreimprimira el lado anterior.

Luego vamos a **Archivo** → **Imprimir** marcando la opción “**doble cara manual**”.

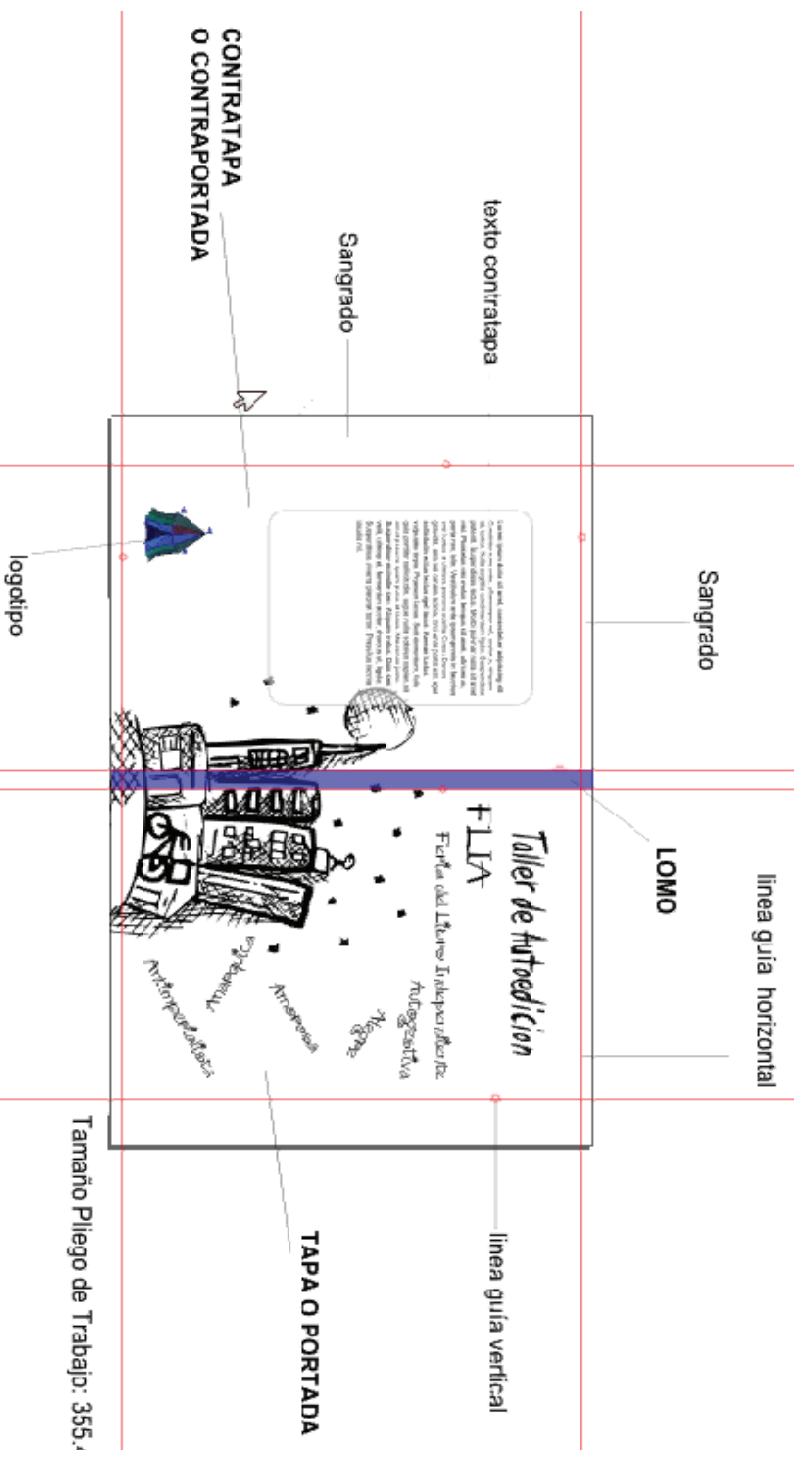
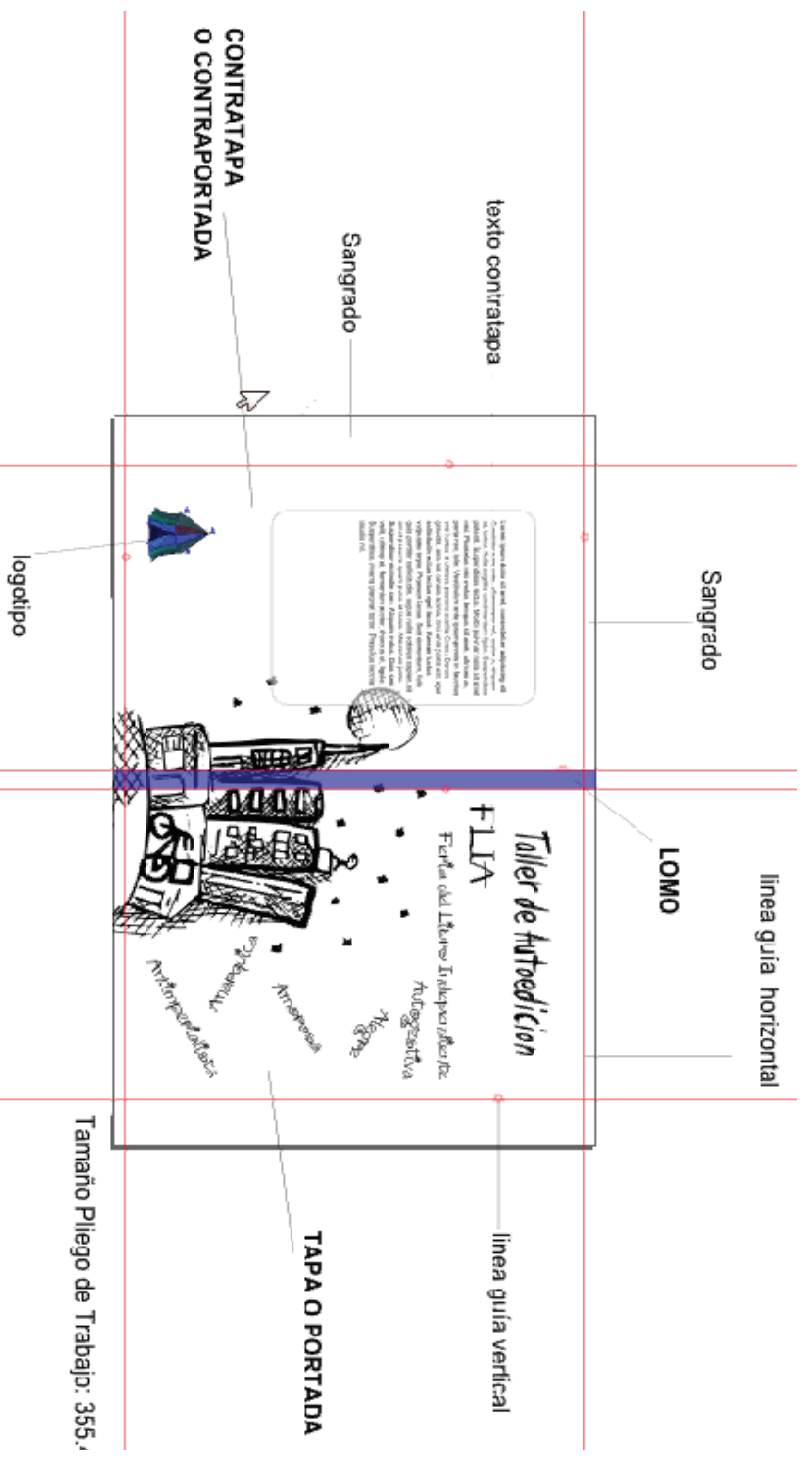


Ahora todo es muy sencillo, hacemos click en el boton de imprimir, y la computadora enviara a la impresora primero la totalidad de hojas pares (a razón de 2 paginas A5 por carilla A4), una vez que se finalice la impresión del primer lado, aparecera un cartel pidiendo que pongamos las hojas que acabamos de imprimir en la bandeja de la impresora y cuando estemos listos apretemos **Aceptar**, lo que producira que la impresora comience a imprimir todas las carillas impares del “Gran Cuadernillo” que conseguimos al configurar las paginas durante el primer paso explicado como **LIBRO PLEGADO**.

NOTA: Es **IMPORTANTE** que usted conozca como acomodar las hojas en su impresora. Compruebe que las hojas esten puestas como corresponde antes de **Aceptar** continuar la impresión, debe chequear que la orientacion sea la correcta –para que no salga invertida la impresion– y que el lado a imprimirse sea efectivamente el que esta en blanco, ya que sino se sobreimprimira el lado anterior.

**CURSO DE AUTOPUBLICACIÓN:
TAPA DEL LIBRO**

**CURSO DE AUTOPUBLICACIÓN:
TAPA DEL LIBRO**



ARMADO DE LA TAPA

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta guía sobre diseño de portada es lograr representar en un programa de diseño la cubierta del libro con todos los elementos que la componen y en su tamaño final para impresión.

En esta imagen podemos apreciar una tapa terminada con todos sus elementos señalados. Este diseño está realizado en base a los componentes más comunes que podemos encontrar en cualquier libro y solo es a modo de orientación. Queda a libertad de quien componga el diseño de la cubierta del libro decidir cual es la información que quiere volcar en ella.

ELEMENTOS DE LA TAPA

– Tapa o portada:

La tapa o portada es el área frontal de la cubierta. Generalmente en ella se anuncia el título de libro en primer lugar y en un tamaño menor el nombre del autor. Suelen tener además alguna imagen alusiva y en algunos casos el nombre de la editorial o un logotipo pequeño.

– Lomo

El lomo suele llevar escrito el título y nombre del autor para que de esa forma el libro sea fácilmente localizable cuando está organizado en una biblioteca donde esta es la única parte visible del mismo.

ARMADO DE LA TAPA

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta guía sobre diseño de portada es lograr representar en un programa de diseño la cubierta del libro con todos los elementos que la componen y en su tamaño final para impresión.

En esta imagen podemos apreciar una tapa terminada con todos sus elementos señalados. Este diseño está realizado en base a los componentes más comunes que podemos encontrar en cualquier libro y solo es a modo de orientación. Queda a libertad de quien componga el diseño de la cubierta del libro decidir cual es la información que quiere volcar en ella.

ELEMENTOS DE LA TAPA

– Tapa o portada:

La tapa o portada es el área frontal de la cubierta. Generalmente en ella se anuncia el título de libro en primer lugar y en un tamaño menor el nombre del autor. Suelen tener además alguna imagen alusiva y en algunos casos el nombre de la editorial o un logotipo pequeño.

– Lomo

El lomo suele llevar escrito el título y nombre del autor para que de esa forma el libro sea fácilmente localizable cuando está organizado en una biblioteca donde esta es la única parte visible del mismo.

– **Contraportada**

La contraportada o contratapa es la parte posterior del libro y se suele utilizar como espacio para dar a quien toma el libro desconociendo su contenido información que pueda orientarlo al respecto. Un breve texto descriptivo se coloca en este área con esa intención, así como también suele ampliarse la información sobre la editorial involucrada en su publicación y en el caso de los libros comerciales también se ubica el código de barras y el ISBN (numero de serie internacional del libro).

– **Sangrado**

Es el área que si bien pertenece a la hoja y está dentro del área de impresión será posteriormente removido al cortar el libro en la guillotina. Por esto el sangrado no es una de las partes de la portada en si mismo pero es importante en el proceso de diseño ya que allí podemos colocar las lineas de corte que nos servirán de guía a la hora de guillotinar.

CONFIGURAR EL ÁREA DE TRABAJO:

Cuando creamos un diseño con intención de imprimirlo luego siempre debemos empezar por definir el área de trabajo para que refleje el resultado deseado. De esa forma los elementos y espacios se verán correctamente reflejados en el trabajo terminado. Para esto es necesario configurar correctamente las unidades con las que el programa nos informará las medidas de la hoja (en nuestro caso siempre es conveniente trabajar en mm), configurar el tamaño de hoja y su orientación. Veamos como hacer cada una de estas cosas:

– **Contraportada**

La contraportada o contratapa es la parte posterior del libro y se suele utilizar como espacio para dar a quien toma el libro desconociendo su contenido información que pueda orientarlo al respecto. Un breve texto descriptivo se coloca en este área con esa intención, así como también suele ampliarse la información sobre la editorial involucrada en su publicación y en el caso de los libros comerciales también se ubica el código de barras y el ISBN (numero de serie internacional del libro).

– **Sangrado**

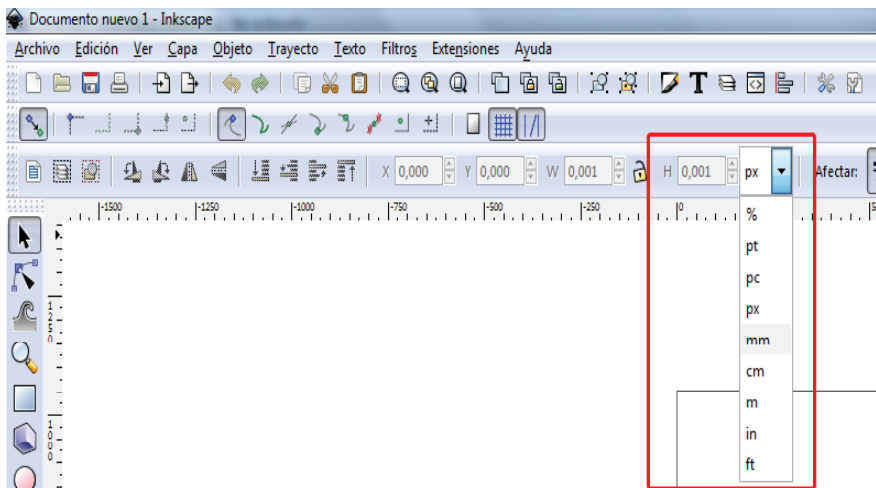
Es el área que si bien pertenece a la hoja y está dentro del área de impresión será posteriormente removido al cortar el libro en la guillotina. Por esto el sangrado no es una de las partes de la portada en si mismo pero es importante en el proceso de diseño ya que allí podemos colocar las lineas de corte que nos servirán de guía a la hora de guillotinar.

CONFIGURAR EL ÁREA DE TRABAJO:

Cuando creamos un diseño con intención de imprimirlo luego siempre debemos empezar por definir el área de trabajo para que refleje el resultado deseado. De esa forma los elementos y espacios se verán correctamente reflejados en el trabajo terminado. Para esto es necesario configurar correctamente las unidades con las que el programa nos informará las medidas de la hoja (en nuestro caso siempre es conveniente trabajar en mm), configurar el tamaño de hoja y su orientación. Veamos como hacer cada una de estas cosas:

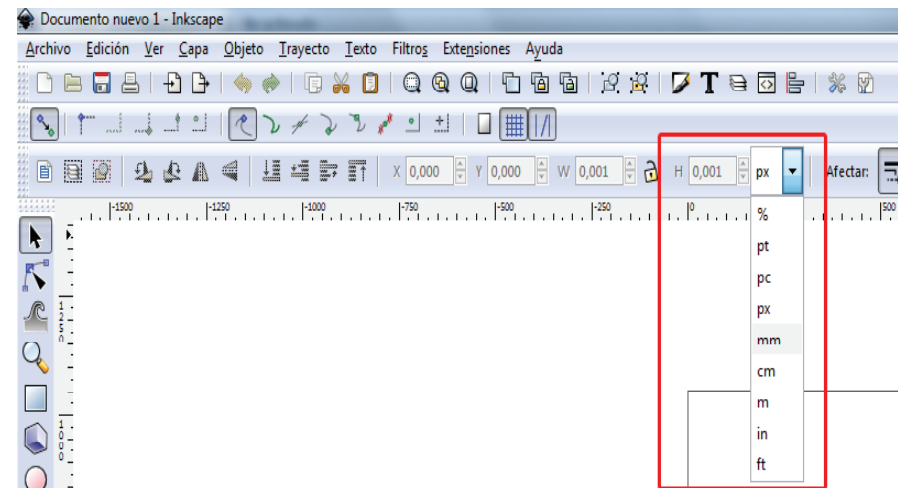
– **Configurar unidades:**

Para configurar las unidades en las que el programa reconocerá las medidas que le indiquemos debemos modificar la opción que se ve resaltada en la barra de herramientas y cambiarla a mm.



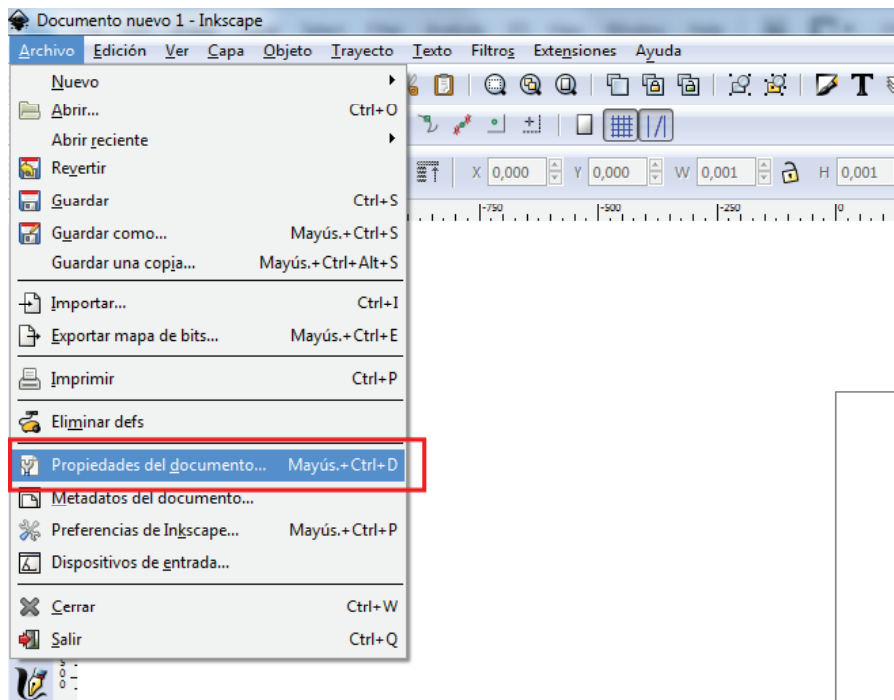
– **Configurar unidades:**

Para configurar las unidades en las que el programa reconocerá las medidas que le indiquemos debemos modificar la opción que se ve resaltada en la barra de herramientas y cambiarla a mm.



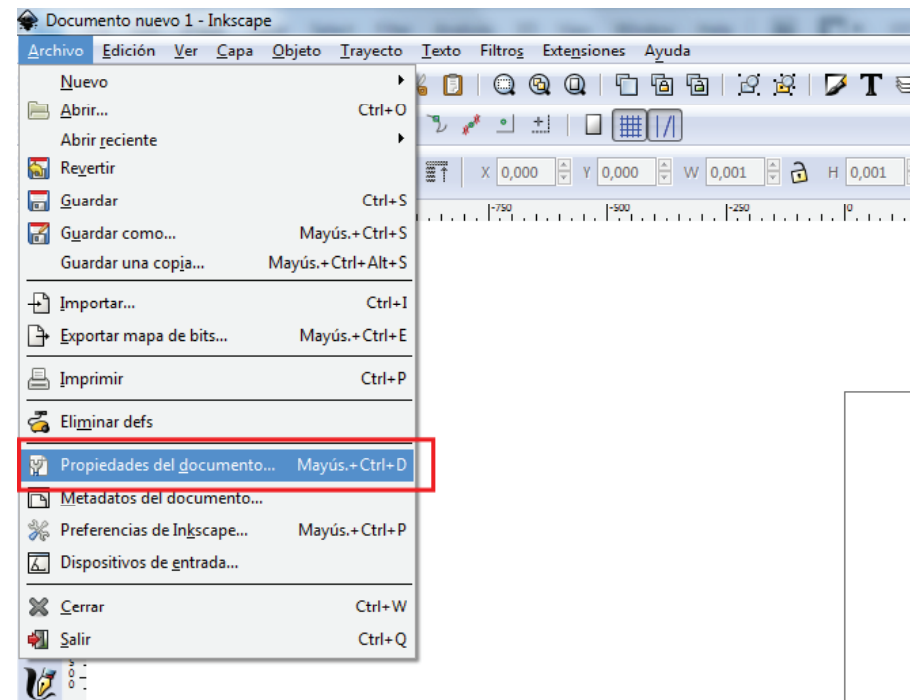
– Configurar tamaño de hoja

Accedemos a las “Propiedades del documento” desde: **Archivos** → **Propiedades del documento**

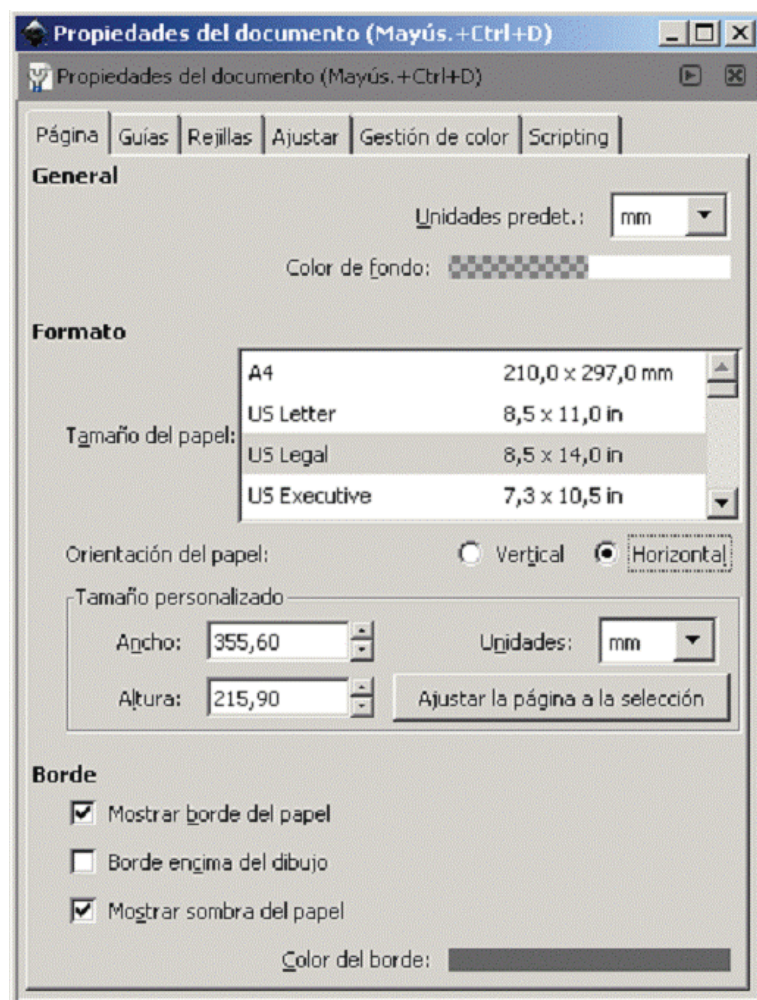


– Configurar tamaño de hoja

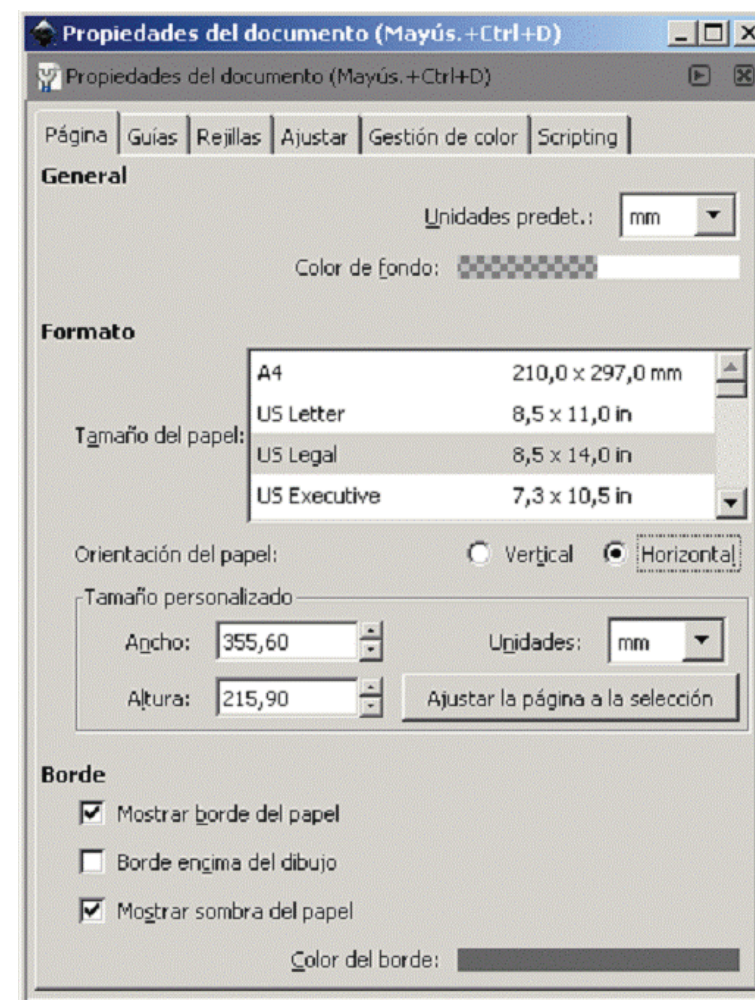
Accedemos a las “Propiedades del documento” desde: **Archivos** → **Propiedades del documento**



En esta pantalla configuraremos las unidades de las reglas, en nuestro caso seleccionaremos “mm” en las dos opciones. La orientación sera horizontal y el tamaño de la página “us legal” (oficio legal). A continuación vemos una imagen con la configuración deseada:



En esta pantalla configuraremos las unidades de las reglas, en nuestro caso seleccionaremos “mm” en las dos opciones. La orientación sera horizontal y el tamaño de la página “us legal” (oficio legal). A continuación vemos una imagen con la configuración deseada:

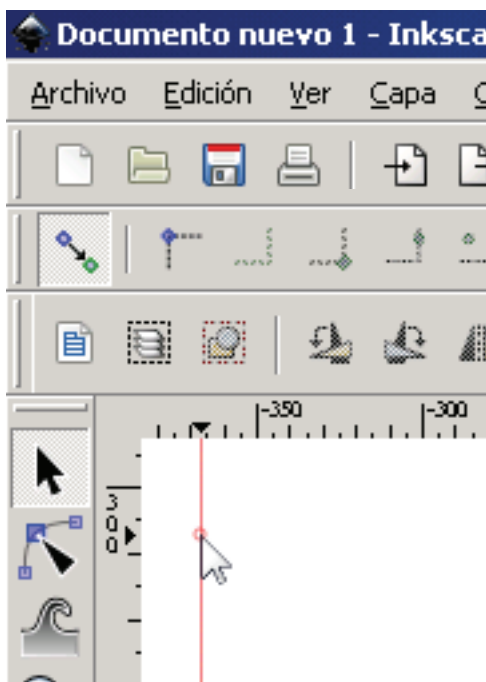


- Configurar línea guía:

Las líneas guías son líneas de colores que se sitúan sobre nuestro diseño pero que luego no saldrán en la impresión. Por lo tanto nos sirven para delimitar áreas y alinear elementos entre si.

– Colocar línea guías

Para colocar líneas guías debemos hacer click en una de las reglas (ya sea la regla horizontal como la vertical) y sin soltar el botón del mouse arrastrarlo hacia el área de trabajo. Veremos aparecer una línea de color brillante que se mueve paralela a la regla desde la cual la colocamos.

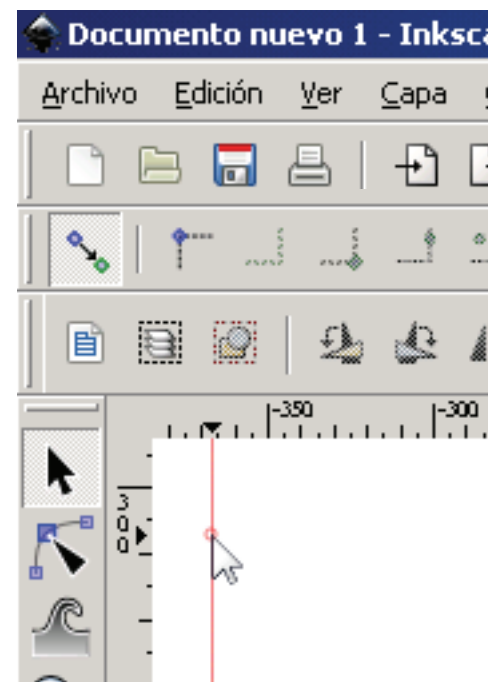


- Configurar línea guía:

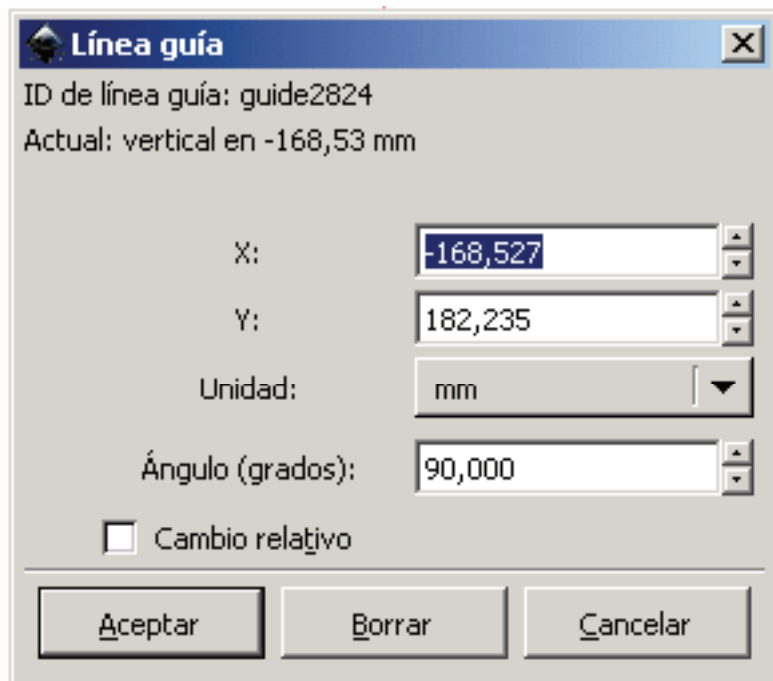
Las líneas guías son líneas de colores que se sitúan sobre nuestro diseño pero que luego no saldrán en la impresión. Por lo tanto nos sirven para delimitar áreas y alinear elementos entre si.

– Colocar línea guías

Para colocar líneas guías debemos hacer click en una de las reglas (ya sea la regla horizontal como la vertical) y sin soltar el botón del mouse arrastrarlo hacia el área de trabajo. Veremos aparecer una línea de color brillante que se mueve paralela a la regla desde la cual la colocamos.



Haciendo doble click sobre una línea guía, se abrirá su ventana de propiedades. Desde esta ventana podremos asignar la posición con valores numéricos en la unidad que definimos como predefinida y su inclinación en grados.



Línea guía

ID de línea guía: guide2824
Actual: vertical en -168,53 mm

X: -168,527

Y: 182,235

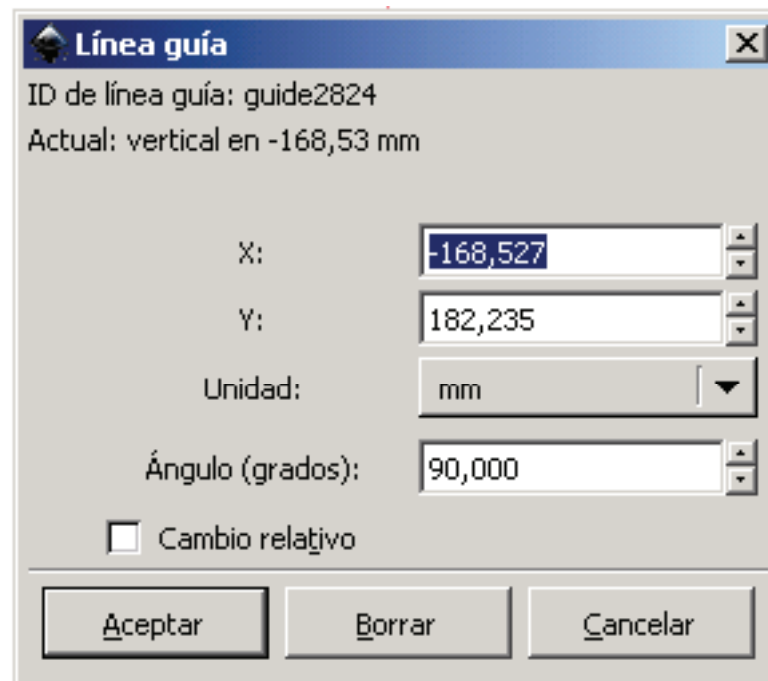
Unidad: mm

Ángulo (grados): 90,000

☐ Cambio relativo

Aceptar Borrar Cancelar

Haciendo doble click sobre una línea guía, se abrirá su ventana de propiedades. Desde esta ventana podremos asignar la posición con valores numéricos en la unidad que definimos como predefinida y su inclinación en grados.



Línea guía

ID de línea guía: guide2824
Actual: vertical en -168,53 mm

X: -168,527

Y: 182,235

Unidad: mm

Ángulo (grados): 90,000

☐ Cambio relativo

Aceptar Borrar Cancelar

Definir áreas en la portada:

Para definir las áreas en la portada nos serviremos de las líneas guías que no saldrán en la impresión pero nos permitirán tener las partes de la tapa visiblemente diferenciadas durante todo el proceso de diseño.

– Encontrar el centro de la página

Es conveniente a la hora de definir las áreas y espacios que utilizaremos comenzar la diagramación desde el centro hacia fuera. Localizaremos el centro de la página utilizando dos líneas guía perpendiculares.

- **La primera será una horizontal, con un valor en el eje Y de $\frac{1}{2}$ del alto de la página.** Como estamos trabajando con una hoja tamaño oficio legal, el alto de la página (apaisada) es de 215,9mm y por consiguiente la línea guía tendrá un valor en la coordenada Y de 107,95 que redondearemos en 108mm.
- **La segunda línea guía será una línea vertical con una coordenada X de $\frac{1}{2}$ del ancho de la página.** Como estamos trabajando con una oficio legal, el ancho de la página (apaisada) es de 355,6 y por ende la línea guía tendrá en X un valor de 177,8mm.

– El lomo

El lomo es la primer área que delimitaremos ya que se encuentra en el centro. Para calcular el tamaño del lomo tomamos como referencia que 50 hojas (papel boreal 70gr) tienen un grosor de 5,5mm.

En nuestro caso tomaremos un lomo arbitrario de 1cm (10mm) y lo delimitaremos utilizando dos líneas guía verticales:

- **Una de ellas con una coordenada X de 172,8mm** (el centro menos 5mm que es la mitad izquierda del lomo).

Definir áreas en la portada:

Para definir las áreas en la portada nos serviremos de las líneas guías que no saldrán en la impresión pero nos permitirán tener las partes de la tapa visiblemente diferenciadas durante todo el proceso de diseño.

– Encontrar el centro de la página

Es conveniente a la hora de definir las áreas y espacios que utilizaremos comenzar la diagramación desde el centro hacia fuera. Localizaremos el centro de la página utilizando dos líneas guía perpendiculares.

- **La primera será una horizontal, con un valor en el eje Y de $\frac{1}{2}$ del alto de la página.** Como estamos trabajando con una hoja tamaño oficio legal, el alto de la página (apaisada) es de 215,9mm y por consiguiente la línea guía tendrá un valor en la coordenada Y de 107,95 que redondearemos en 108mm.
- **La segunda línea guía será una línea vertical con una coordenada X de $\frac{1}{2}$ del ancho de la página.** Como estamos trabajando con una oficio legal, el ancho de la página (apaisada) es de 355,6 y por ende la línea guía tendrá en X un valor de 177,8mm.

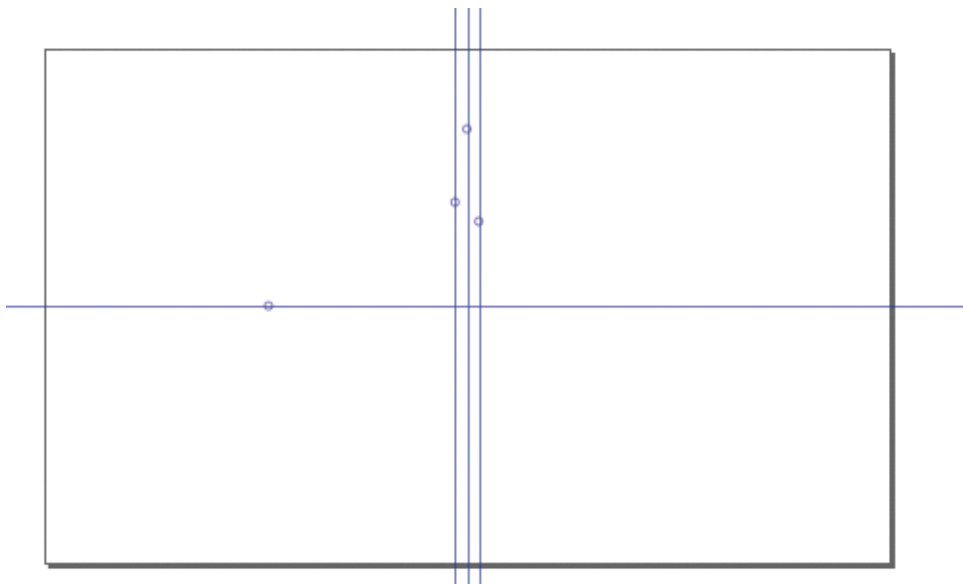
– El lomo

El lomo es la primer área que delimitaremos ya que se encuentra en el centro. Para calcular el tamaño del lomo tomamos como referencia que 50 hojas (papel boreal 70gr) tienen un grosor de 5,5mm.

En nuestro caso tomaremos un lomo arbitrario de 1cm (10mm) y lo delimitaremos utilizando dos líneas guía verticales:

- **Una de ellas con una coordenada X de 172,8mm** (el centro menos 5mm que es la mitad izquierda del lomo).

- **La segunda con una coordenada X de 182,8mm**
(el centro más 5mm que es la mitad derecha del lomo).



Lógicamente 5mm es la mitad del ancho de nuestro lomo ficticio y arbitrariamente seleccionado en 10mm. El valor que se debe sumar al centro para cada uno de los laterales es $\frac{1}{2}$ del ancho total del lomo.

– **La portada y la contraportada**

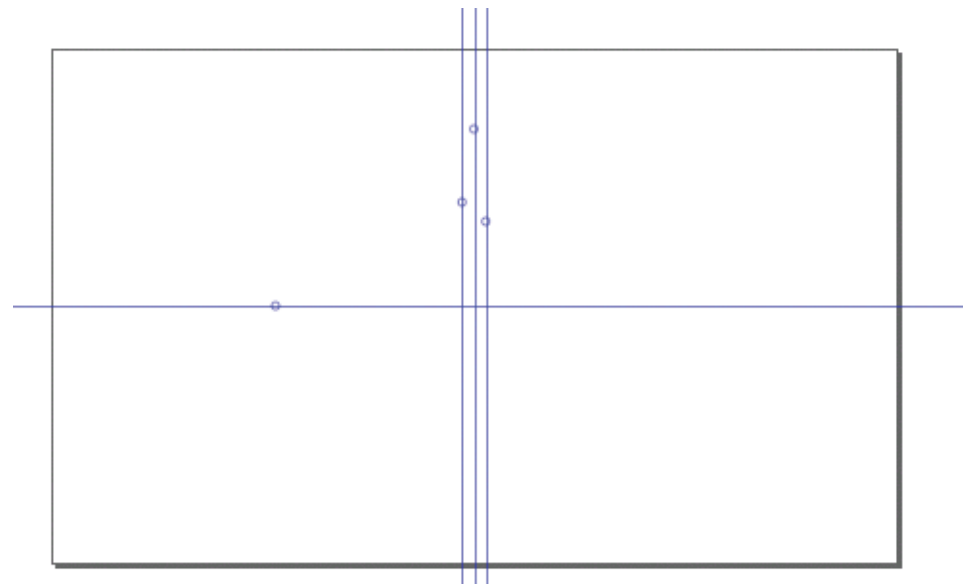
La portada y contraportada comparten ambas respectivamente un lado con el lomo y sus otros tres lados los señalaremos con 4 líneas guías. Dos verticales para determinar su ancho y dos horizontales que nos darán el alto que comparten entre si.

Comenzaremos por el alto:

- **La primera de las líneas guías la ubicaremos a 5mm del borde inferior de la hoja.**

Creamos una línea guía horizontal (arrastrando desde la regla de arriba), le damos doble click para que aparezca la ventana de

- **La segunda con una coordenada X de 182,8mm**
(el centro más 5mm que es la mitad derecha del lomo).



Lógicamente 5mm es la mitad del ancho de nuestro lomo ficticio y arbitrariamente seleccionado en 10mm. El valor que se debe sumar al centro para cada uno de los laterales es $\frac{1}{2}$ del ancho total del lomo.

– **La portada y la contraportada**

La portada y contraportada comparten ambas respectivamente un lado con el lomo y sus otros tres lados los señalaremos con 4 líneas guías. Dos verticales para determinar su ancho y dos horizontales que nos darán el alto que comparten entre si.

Comenzaremos por el alto:

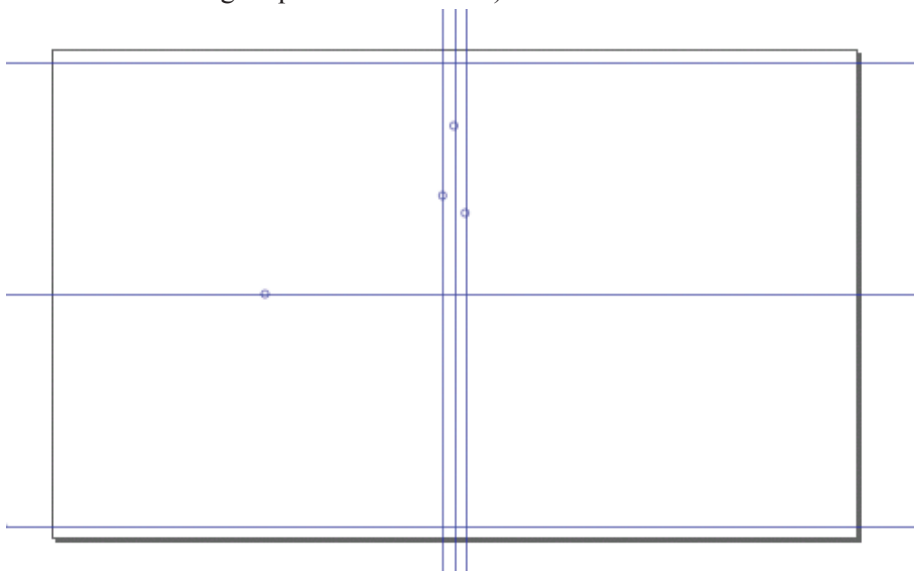
- **La primera de las líneas guías la ubicaremos a 5mm del borde inferior de la hoja.**

Creamos una línea guía horizontal (arrastrando desde la regla de arriba), le damos doble click para que aparezca la ventana de

propiedades, en la coordenada Y le asignamos un valor de 5mm y ponemos aceptar.

- **La segunda se ubicará a 5mm del borde superior de la hoja.**

Creamos otra línea horizontal y le asignamos a su coordenada Y un valor de 210,9 mm (el alto de la hoja, 215,9mm, menos los 5mm de margen que estamos dando).



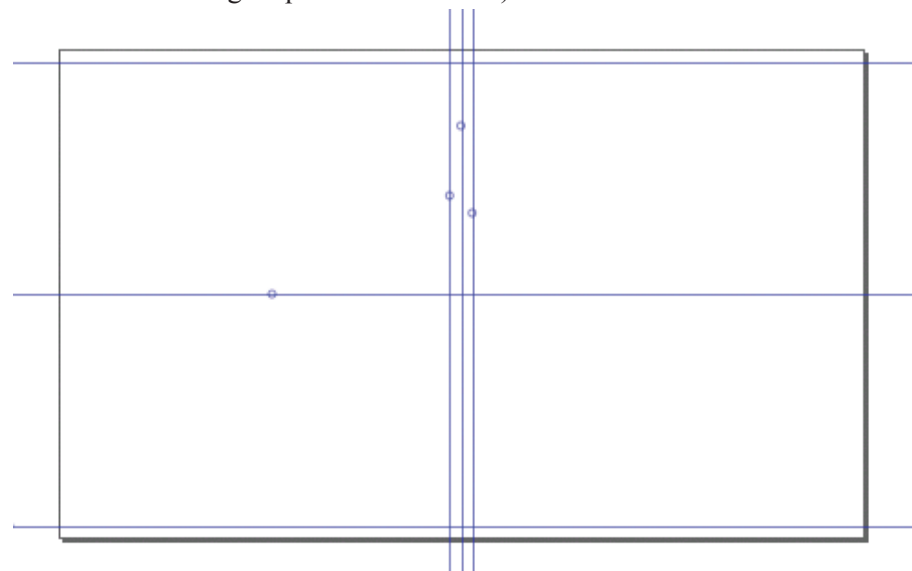
Con esto ya tenemos definido el alto de la portada y la contraportada. Falta definir su ancho que deseamos sea de 150mm en ambos casos. Por lo que respectivamente crearemos dos líneas guías verticales que disten 150mm desde el límite con el lomo:

- **Crearemos una línea guía vertical con un valor en X de 332,8mm.** Esta línea, que delimitará la portada, deberá distar 150mm desde el borde del lomo ubicado en 182,8mm.
- **Crearemos otra línea guía vertical con un valor en X de 22,8mm** que es el valor de la línea izquierda del lomo (172,8mm) menos los 150mm del ancho de la contraportada.

propiedades, en la coordenada Y le asignamos un valor de 5mm y ponemos aceptar.

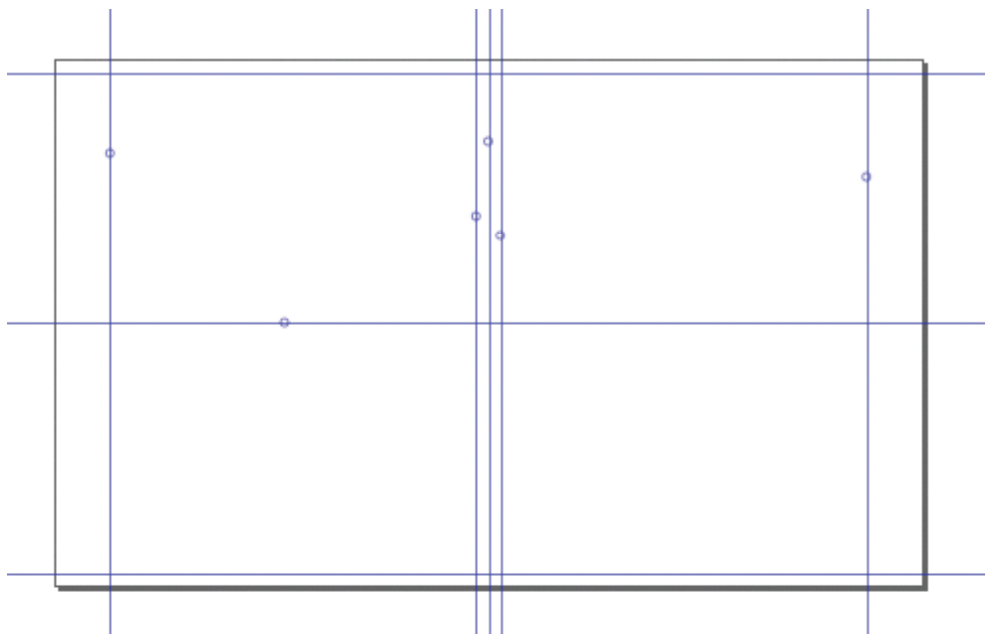
- **La segunda se ubicará a 5mm del borde superior de la hoja.**

Creamos otra línea horizontal y le asignamos a su coordenada Y un valor de 210,9 mm (el alto de la hoja, 215,9mm, menos los 5mm de margen que estamos dando).

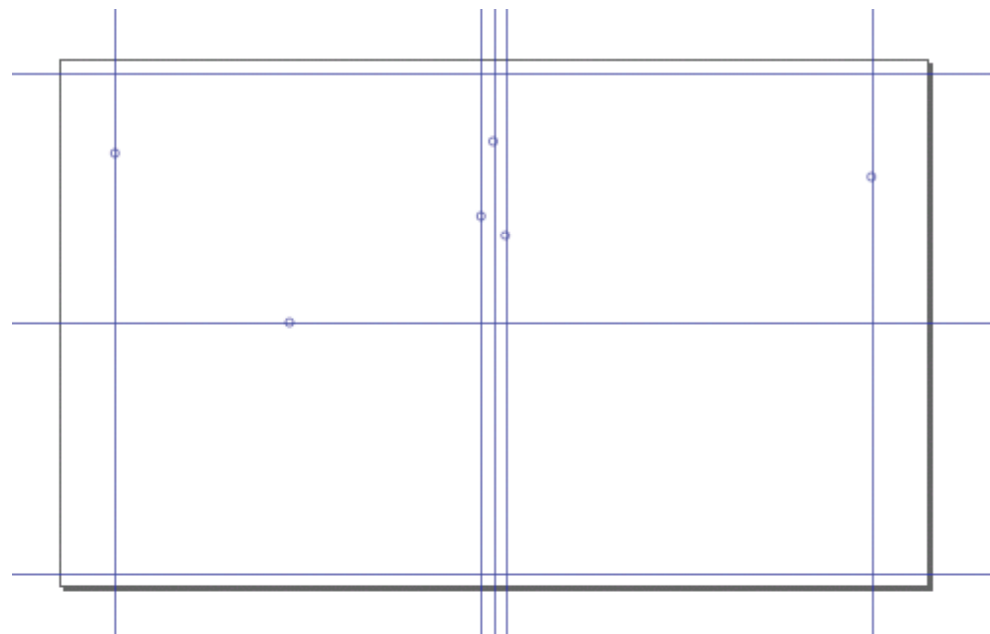
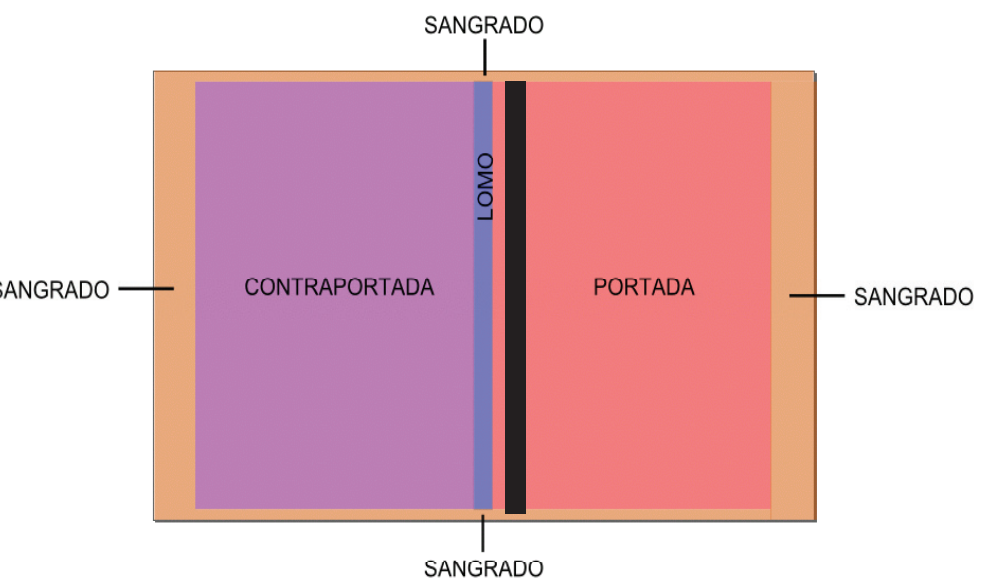


Con esto ya tenemos definido el alto de la portada y la contraportada. Falta definir su ancho que deseamos sea de 150mm en ambos casos. Por lo que respectivamente crearemos dos líneas guías verticales que disten 150mm desde el límite con el lomo:

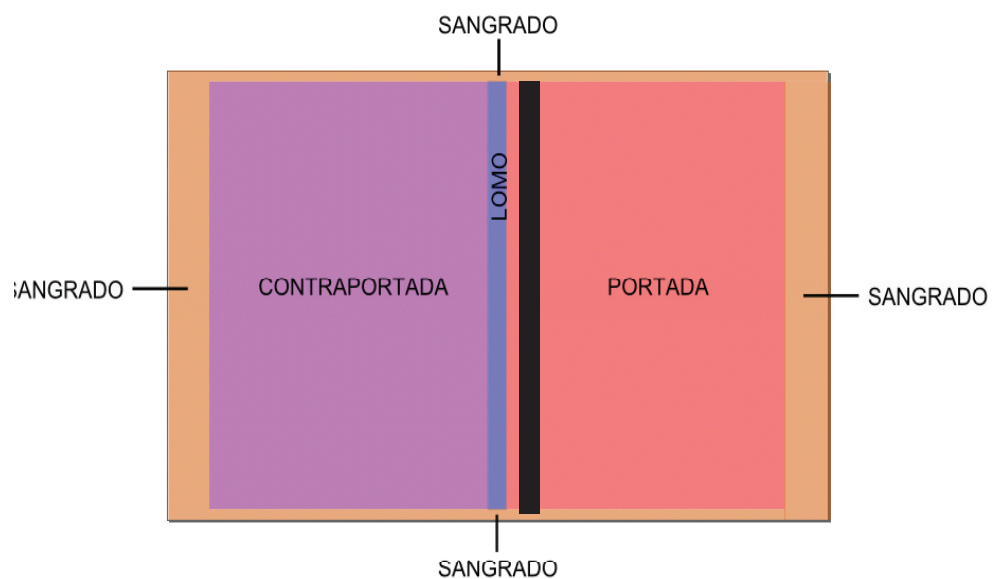
- **Crearemos una línea guía vertical con un valor en X de 332,8mm.** Esta línea, que delimitará la portada, deberá distar 150mm desde el borde del lomo ubicado en 182,8mm.
- **Crearemos otra línea guía vertical con un valor en X de 22,8mm** que es el valor de la línea izquierda del lomo (172,8mm) menos los 150mm del ancho de la contraportada.



De esta manera quedan delimitadas todas las áreas como podemos ver a continuación:



De esta manera quedan delimitadas todas las áreas como podemos ver a continuación:



– **Seleccionar y Transformar objetos:**



Cualquier objeto de inkscape puede ser modificado utilizando la **herramienta transformar** las posibles modificaciones de esta herramienta son: seleccionar, mover, redimensionar, rotar. También, una vez seleccionado con esta herramienta es posible cambiar otras propiedades como por ejemplo su color y opacidad.

– **Seleccionar**

Para seleccionar un objeto solo hace falta hacer click sobre el una vez utilizando la herramienta de seleccionar y transformar objetos .

– **Mover**

Para mover un objeto presionamos sobre el y lo arrastramos sin soltar el mouse. Al igual que como lo hacemos con los iconos del escritorio.

– **Redimensionar**

Haciendo click sobre el objeto con la herramienta transformar veremos aparecer unos marcadores en forma de flechas a su alrededor. Desde estos podemos redimensionar tanto proporcionalmente manteniendo el aspecto del objeto o solo en una de sus dos dimensiones modificando su forma además de su tamaño.



Si deseamos cambiar su tamaño proporcionalmente debemos mantener apretada la tecla CTRL del teclado al arrastrar uno de los marcadores de redimensionar.

– **Seleccionar y Transformar objetos:**



Cualquier objeto de inkscape puede ser modificado utilizando la **herramienta transformar** las posibles modificaciones de esta herramienta son: seleccionar, mover, redimensionar, rotar. También, una vez seleccionado con esta herramienta es posible cambiar otras propiedades como por ejemplo su color y opacidad.

– **Seleccionar**

Para seleccionar un objeto solo hace falta hacer click sobre el una vez utilizando la herramienta de seleccionar y transformar objetos .

– **Mover**

Para mover un objeto presionamos sobre el y lo arrastramos sin soltar el mouse. Al igual que como lo hacemos con los iconos del escritorio.

– **Redimensionar**

Haciendo click sobre el objeto con la herramienta transformar veremos aparecer unos marcadores en forma de flechas a su alrededor. Desde estos podemos redimensionar tanto proporcionalmente manteniendo el aspecto del objeto o solo en una de sus dos dimensiones modificando su forma además de su tamaño.



Si deseamos cambiar su tamaño proporcionalmente debemos mantener apretada la tecla CTRL del teclado al arrastrar uno de los marcadores de redimensionar.

– Rotar

Para rotar un objeto es necesario acceder a los marcadores de rotación. Estos aparecen al hacer click sobre un objeto ya seleccionado (es decir sobre un objeto que ya está mostrando sus marcadores de redimensionar). Una vez abiertos podemos rotar el objeto en 360°.



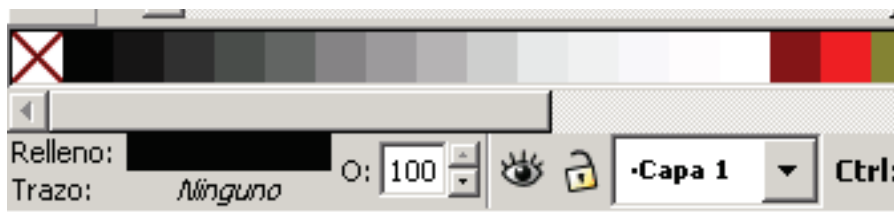
– Rotar

Para rotar un objeto es necesario acceder a los marcadores de rotación. Estos aparecen al hacer click sobre un objeto ya seleccionado (es decir sobre un objeto que ya está mostrando sus marcadores de redimensionar). Una vez abiertos podemos rotar el objeto en 360°.



– Cambiar propiedades de un objeto

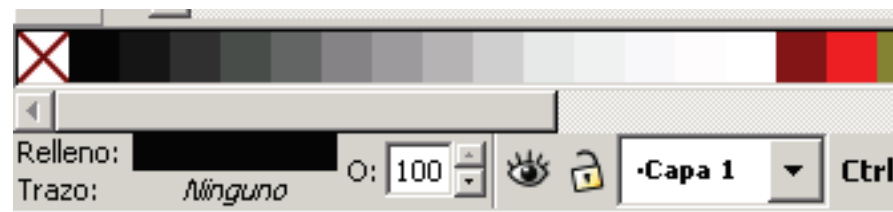
Con el objeto seleccionado podemos cambiar diversas propiedades que aplican al mismo. Algunos ejemplos de estas las podemos encontrar en la barra inferior. Desde la cual podemos modificar el color, el color de su borde y su opacidad del mismo:



En esta imagen vemos como el relleno está configurado en negro, el trazado (borde) en ningún color y la opacidad al 100%(mientras más bajo este valor más transparente el objeto).

– Cambiar propiedades de un objeto

Con el objeto seleccionado podemos cambiar diversas propiedades que aplican al mismo. Algunos ejemplos de estas las podemos encontrar en la barra inferior. Desde la cual podemos modificar el color, el color de su borde y su opacidad del mismo:



En esta imagen vemos como el relleno está configurado en negro, el trazado (borde) en ningún color y la opacidad al 100%(mientras más bajo este valor más transparente el objeto).

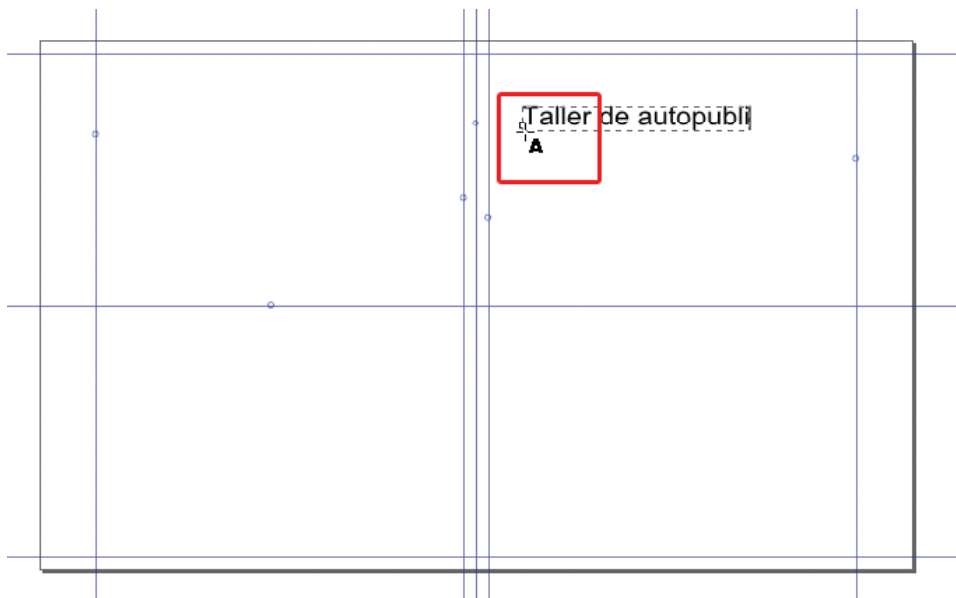
Herramienta de texto:

La herramienta de texto nos permite introducir una texto de forma que este pueda luego ser manipulado como cualquier objeto dentro de inkscape. Los textos siempre pueden modificarse una vez escritos utilizando nuevamente la herramienta de texto.

- Escribir texto



Seleccionamos la herramienta “Escribir texto” desde la barra de herramientas y hacemos click en el lugar de la pantalla donde deseamos escribir o ingresar la información.



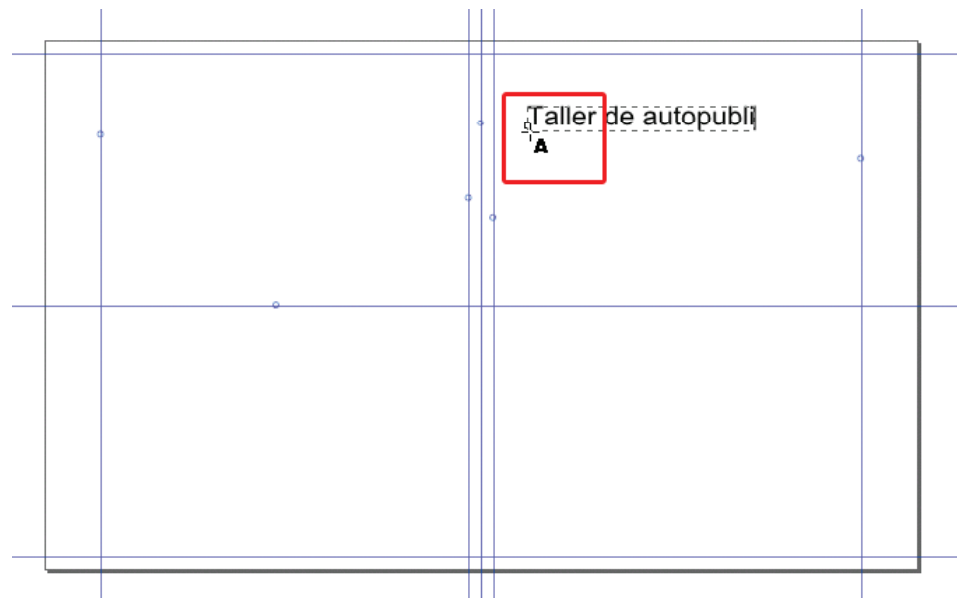
Herramienta de texto:

La herramienta de texto nos permite introducir una texto de forma que este pueda luego ser manipulado como cualquier objeto dentro de inkscape. Los textos siempre pueden modificarse una vez escritos utilizando nuevamente la herramienta de texto.

- Escribir texto

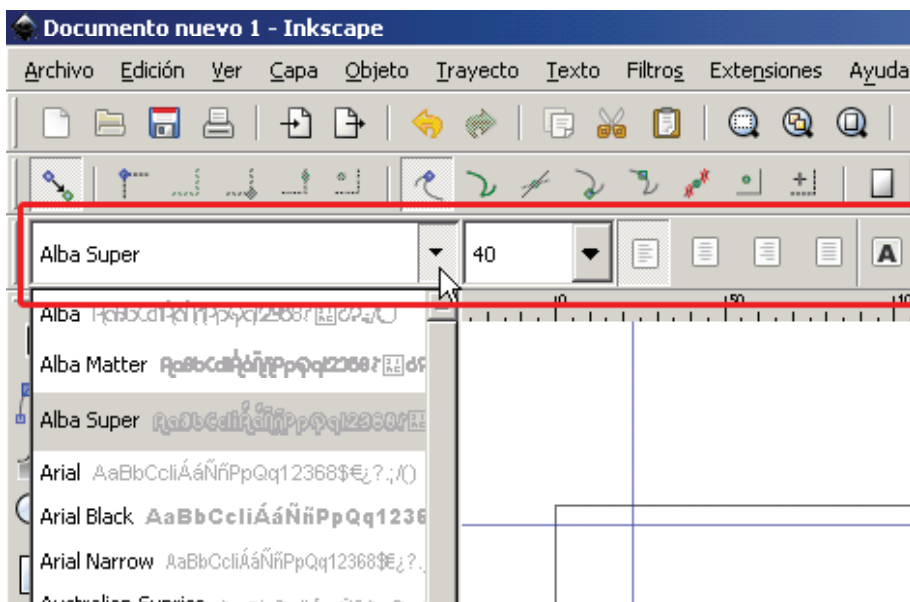


Seleccionamos la herramienta “Escribir texto” desde la barra de herramientas y hacemos click en el lugar de la pantalla donde deseamos escribir o ingresar la información.



Cambiar fuente

Para modificar el tamaño o el tipo de fuente debemos seleccionar el texto que deseamos modificar y cambiar sus propiedades de fuente desde la barra de herramientas.

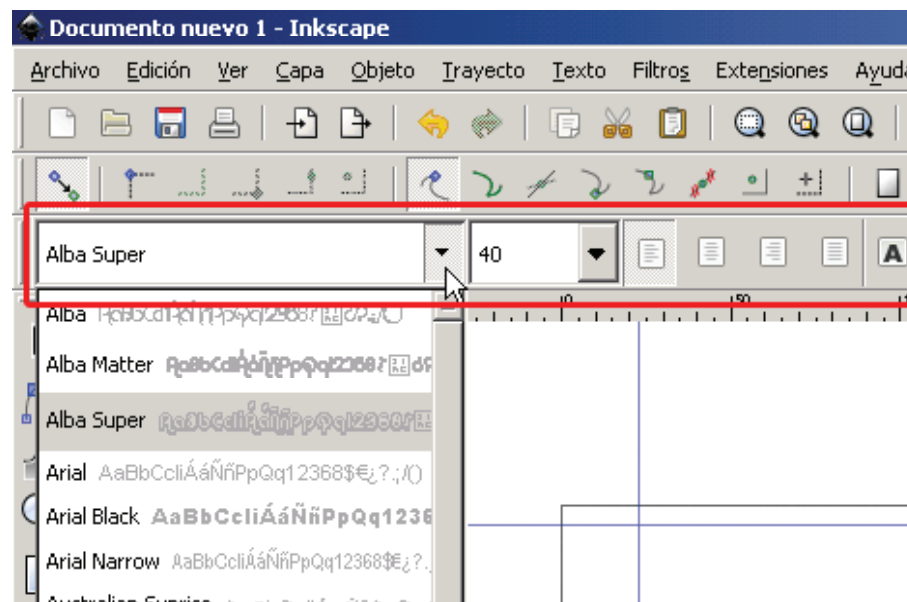


Insertar una imagen:

Una imagen puede una vez insertada dentro de nuestro diseño ser modificada como cualquier otro objeto con la herramienta de “transformar y seleccionar”. Por lo que solo veremos como importarla dentro de nuestro documento.

Cambiar fuente

Para modificar el tamaño o el tipo de fuente debemos seleccionar el texto que deseamos modificar y cambiar sus propiedades de fuente desde la barra de herramientas.

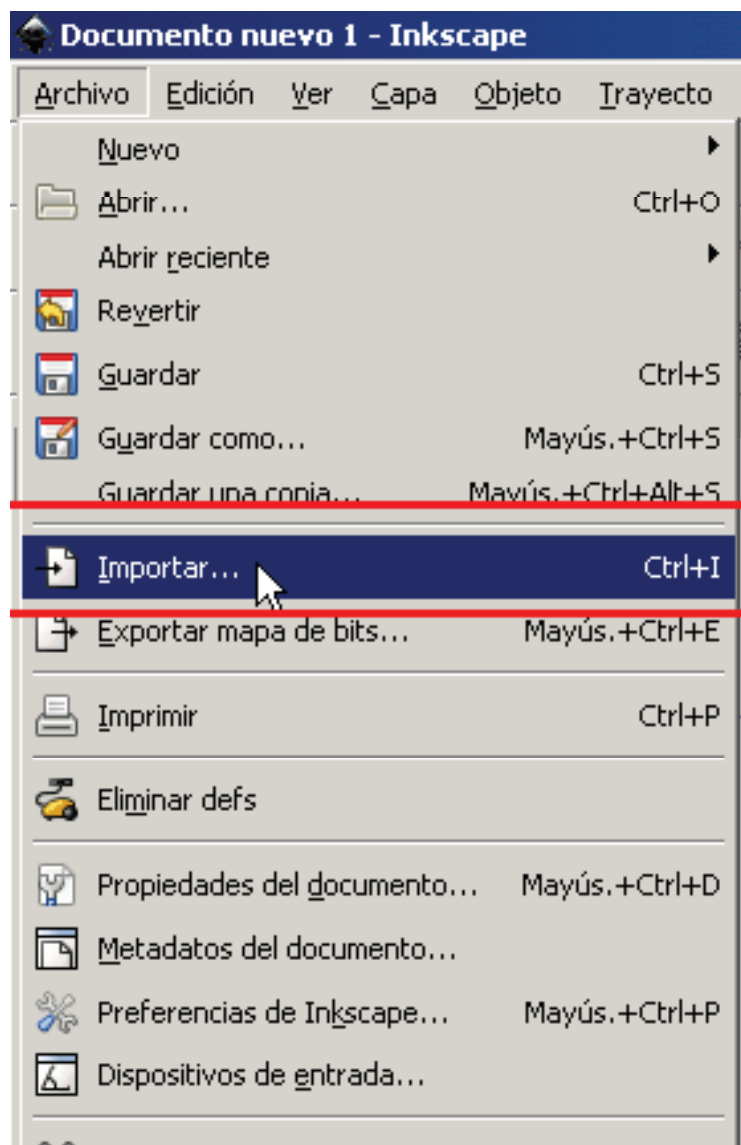


Insertar una imagen:

Una imagen puede una vez insertada dentro de nuestro diseño ser modificada como cualquier otro objeto con la herramienta de “transformar y seleccionar”. Por lo que solo veremos como importarla dentro de nuestro documento.

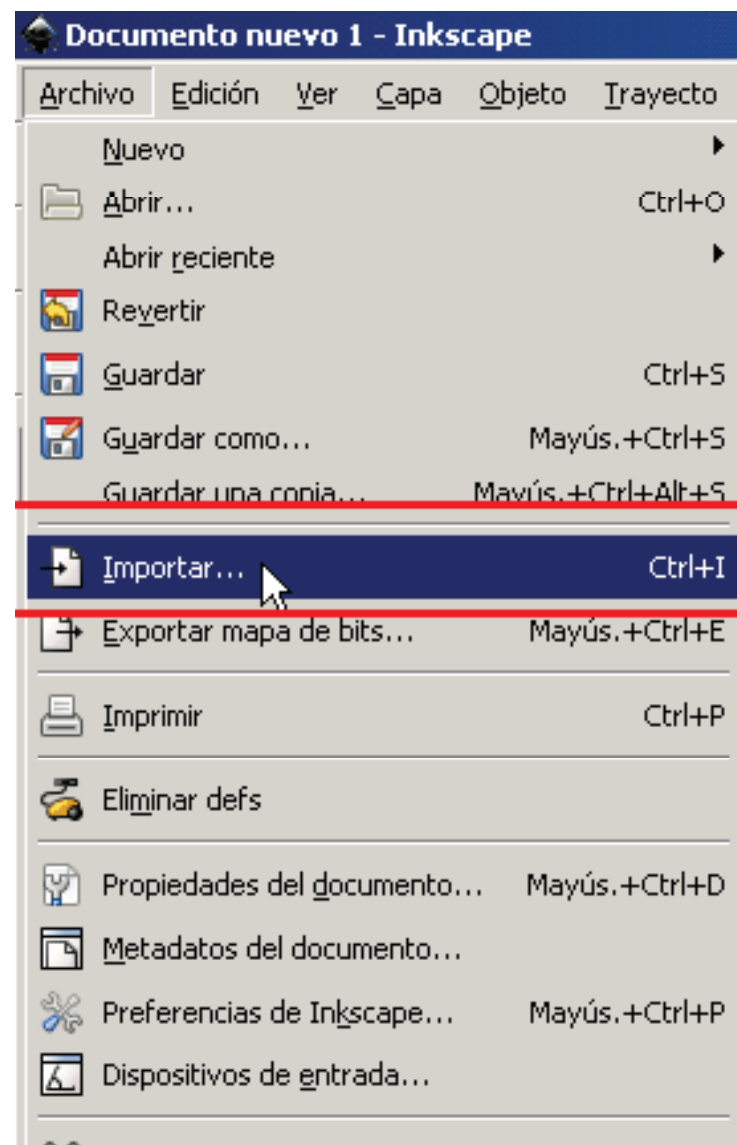
- **Importar imagen**

Para importar una imagen iremos a: Archivo → Importar.



- **Importar imagen**

Para importar una imagen iremos a: Archivo → Importar.



Nos aparecerá un cuadro de dialogo de archivos, desde el cual seleccionaremos la imagen a importar y haciendo click en aceptar esta aparecerá como un objeto dentro de nuestro espacio de trabajo donde **podemos trabajar con ella como con cualquier otro objeto dentro del programa moviendola, redimensionandola y rotandola.**

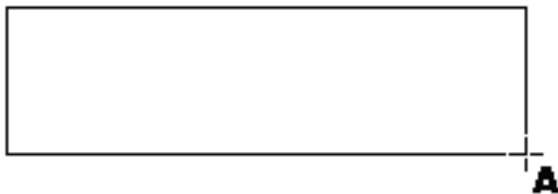
Bloque de texto



La herramienta de texto tiene también otra función secundaria que anteriormente no se explicó. Si con la herramienta de texto mantenemos pulsado sobre el lienzo y arrastramos el mouse. Definiremos un área rectangular. Este área es un “bloque de texto” que permite manipular grandes volúmenes de texto de forma que este nunca exceda el área definida inicialmente. Veamos como funciona:

– Crear bloque de texto

Solo haciendo click y arrastrando el cursor por el lienzo veremos como se dibuja un área rectangular.



Nos aparecerá un cuadro de dialogo de archivos, desde el cual seleccionaremos la imagen a importar y haciendo click en aceptar esta aparecerá como un objeto dentro de nuestro espacio de trabajo donde **podemos trabajar con ella como con cualquier otro objeto dentro del programa moviendola, redimensionandola y rotandola.**

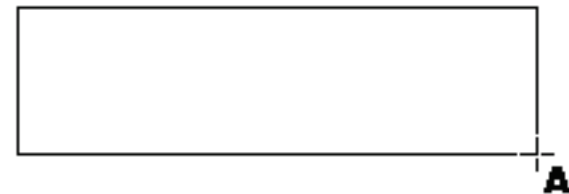
Bloque de texto



La herramienta de texto tiene también otra función secundaria que anteriormente no se explicó. Si con la herramienta de texto mantenemos pulsado sobre el lienzo y arrastramos el mouse. Definiremos un área rectangular. Este área es un “bloque de texto” que permite manipular grandes volúmenes de texto de forma que este nunca exceda el área definida inicialmente. Veamos como funciona:

– Crear bloque de texto

Solo haciendo click y arrastrando el cursor por el lienzo veremos como se dibuja un área rectangular.



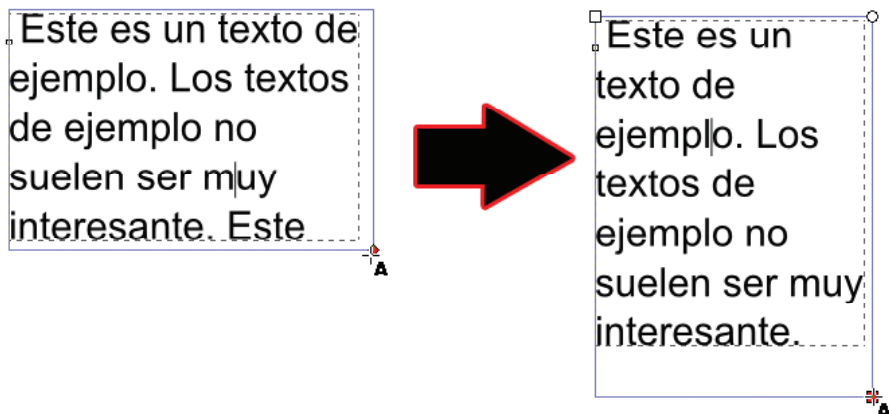
Al soltar el botón del mouse obtenemos un cuadro con un pequeño rombo en la esquina inferior derecha.



Dentro de ese cuadro podemos escribir o pegar el texto que queramos.

– **Redimensionar caja de texto**

Para manipular el tamaño de la caja, teniendo seleccionada la herramienta de texto, solo tenemos que arrastrar el pequeño rombo que aparece en la esquina inferior derecha del “bloque de texto” y veremos como el texto automáticamente se ajusta a la nueva forma de su contenedor.



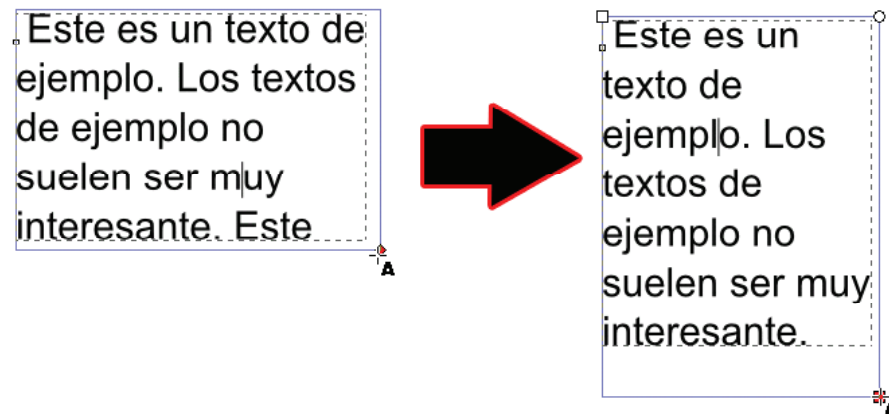
Al soltar el botón del mouse obtenemos un cuadro con un pequeño rombo en la esquina inferior derecha.



Dentro de ese cuadro podemos escribir o pegar el texto que queramos.

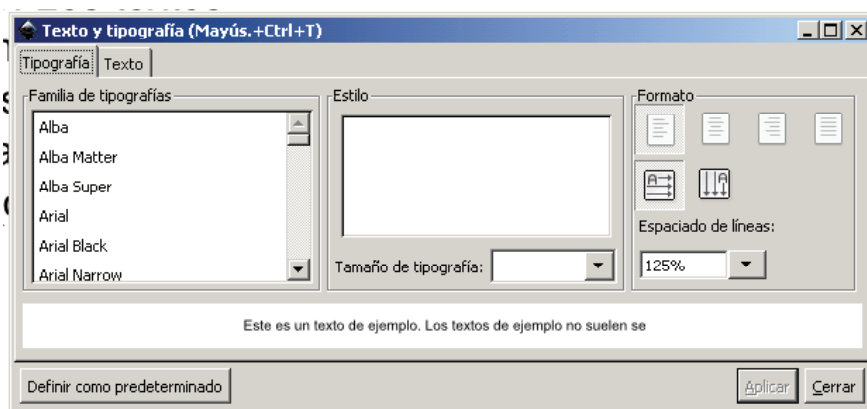
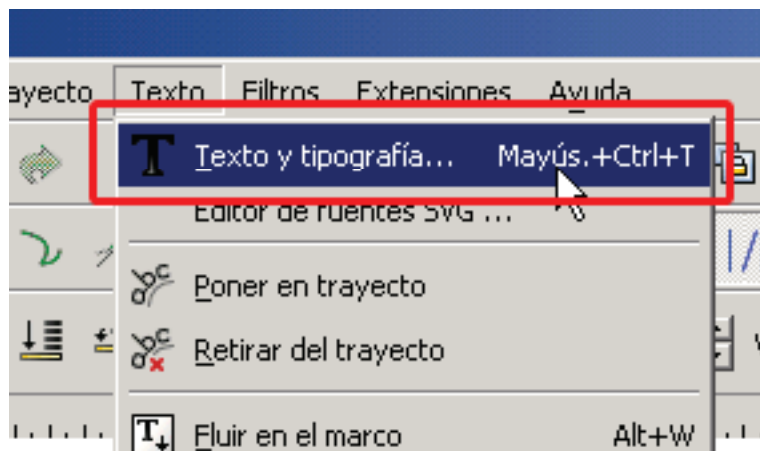
– **Redimensionar caja de texto**

Para manipular el tamaño de la caja, teniendo seleccionada la herramienta de texto, solo tenemos que arrastrar el pequeño rombo que aparece en la esquina inferior derecha del “bloque de texto” y veremos como el texto automáticamente se ajusta a la nueva forma de su contenedor.



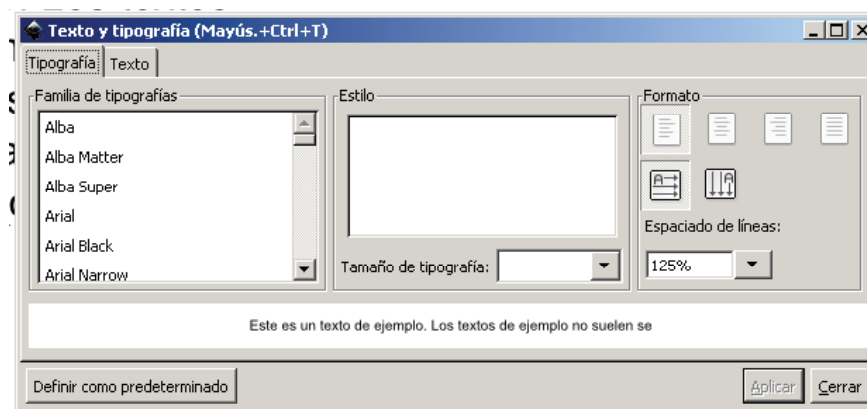
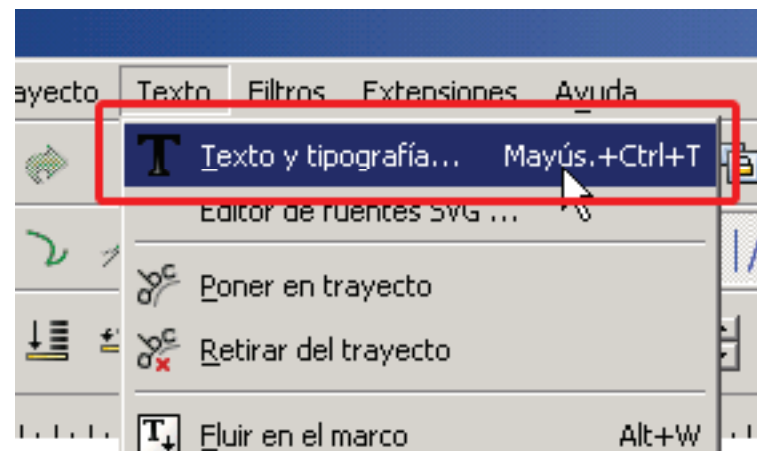
– Propiedades de la fuente

Además de acceder a las propiedades de la fuente desde la barra de herramientas, como ya vimos en la sección donde se explicó por primera vez algunas de las funciones de la herramienta de texto. También es posible manipular un bloque de texto con los controles en el menú **Texto** → **Texto y Tipografía**.



– Propiedades de la fuente

Además de acceder a las propiedades de la fuente desde la barra de herramientas, como ya vimos en la sección donde se explicó por primera vez algunas de las funciones de la herramienta de texto. También es posible manipular un bloque de texto con los controles en el menú **Texto** → **Texto y Tipografía**.



Orden de los objetos:

Dentro del lienzo los objetos tienen un orden que puede ser



modificado. Cada objeto que se inserta se coloca por enésima de todos los anteriores un nivel.

La herramienta de orden aparece en nuestra barra de herramientas cuando seleccionamos un objeto utilizando la herramienta de selección. Y nos da las siguientes opciones:



Enviar al fondo: si seleccionamos enviar al fondo, nuestro objeto quedará por detrás de todos los existentes en el lienzo



Enviar uno hacia atrás: disminuye un nivel. Se puede disminuir tantas veces queramos hasta llegar al fondo.



Enviar uno hacia adelante: disminuye un nivel. Se puede disminuir tantas veces queramos hasta llegar al fondo.



Enviar arriba: Nuestro objeto quedará por enésima de todos los demás.

Orden de los objetos:

Dentro del lienzo los objetos tienen un orden que puede ser



modificado. Cada objeto que se inserta se coloca por enésima de todos los anteriores un nivel.

La herramienta de orden aparece en nuestra barra de herramientas cuando seleccionamos un objeto utilizando la herramienta de selección. Y nos da las siguientes opciones:



Enviar al fondo: si seleccionamos enviar al fondo, nuestro objeto quedará por detrás de todos los existentes en el lienzo



Enviar uno hacia atrás: disminuye un nivel. Se puede disminuir tantas veces queramos hasta llegar al fondo.



Enviar uno hacia adelante: disminuye un nivel. Se puede disminuir tantas veces queramos hasta llegar al fondo.



Enviar arriba: Nuestro objeto quedará por enésima de todos los demás.

Herramienta curvas beizer:



La herramienta de líneas beizer sirve tanto para crear curvas como rectas sin recurrir al dibujo de mano alzada. Se utiliza haciendo click en cada punto que queramos unir con líneas rectas y doble click para finalizar y confirmar la forma de la recta.

Herramienta de cuadrado



La herramienta de cuadrado sirve para dibujar formas rectangulares con bordes redondeados o rectos. Para insertar un cuadrado elegimos la herramienta cuadrado y dibujamos uno en el lienzo.

Herramienta curvas beizer:



La herramienta de líneas beizer sirve tanto para crear curvas como rectas sin recurrir al dibujo de mano alzada. Se utiliza haciendo click en cada punto que queramos unir con líneas rectas y doble click para finalizar y confirmar la forma de la recta.

Herramienta de cuadrado

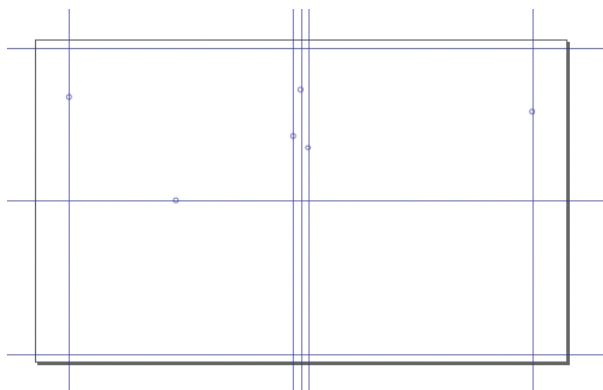



La herramienta de cuadrado sirve para dibujar formas rectangulares con bordes redondeados o rectos. Para insertar un cuadrado elegimos la herramienta cuadrado y dibujamos uno en el lienzo.

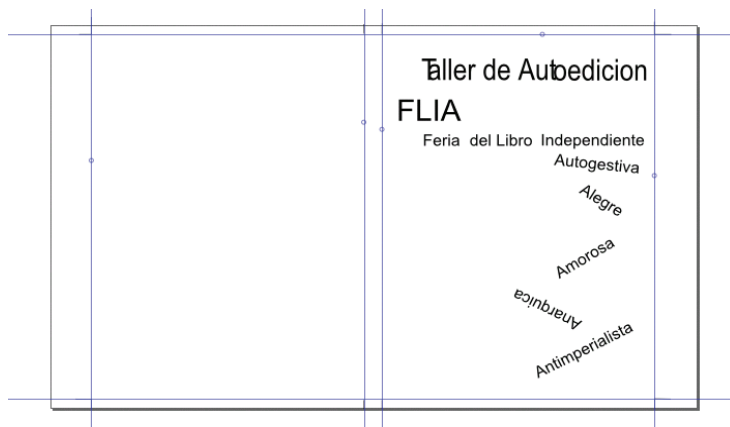
Diseñando la portada:

Volvemos ahora a nuestro diseño, iremos utilizando las herramientas básicas paso a paso para construir nuestra portada.

Habíamos definido con líneas guía las distintas áreas y nuestro lienzo se encontraba en este estado:



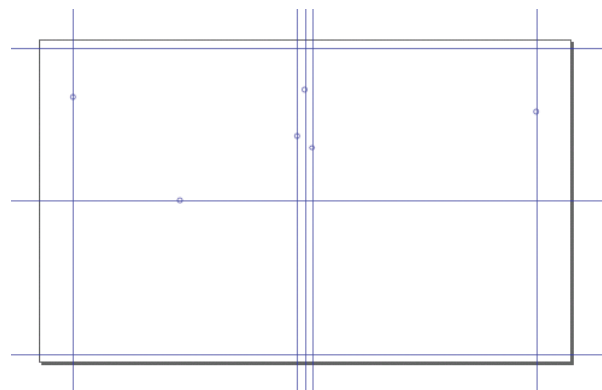
Utilizando la herramienta de texto  incluimos el título y algunas palabras sueltas en la portada:




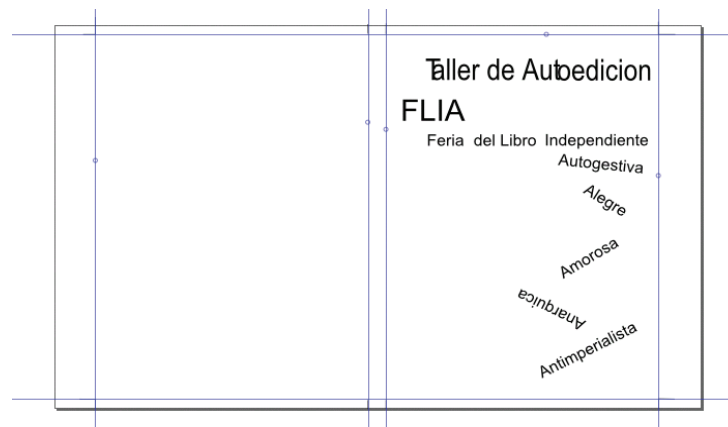
Diseñando la portada:

Volvemos ahora a nuestro diseño, iremos utilizando las herramientas básicas paso a paso para construir nuestra portada.

Habíamos definido con líneas guía las distintas áreas y nuestro lienzo se encontraba en este estado:



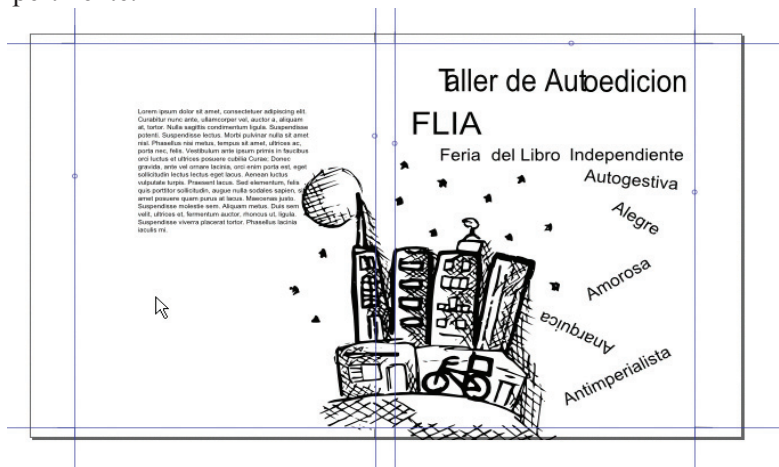
Utilizando la herramienta de texto  incluimos el título y algunas palabras sueltas en la portada:



Importamos una imagen que ya habíamos seleccionado para nuestra portada y la colocamos ocupando el área libre de la portada, parte del lomo y parte de la contraportada.



En un bloque de texto **A** escribimos una descripción del contenido de este libro y toda la información que nos parezca pertinente.




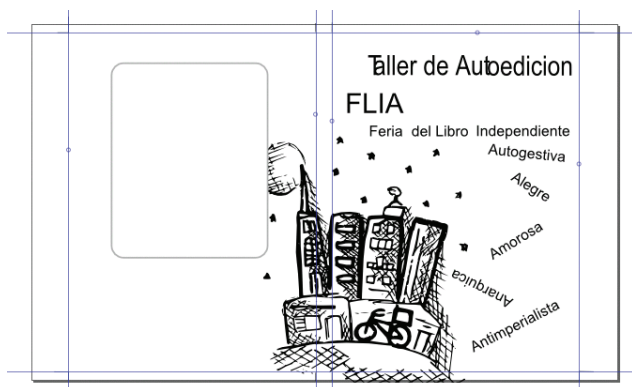
Importamos una imagen que ya habíamos seleccionado para nuestra portada y la colocamos ocupando el área libre de la portada, parte del lomo y parte de la contraportada.



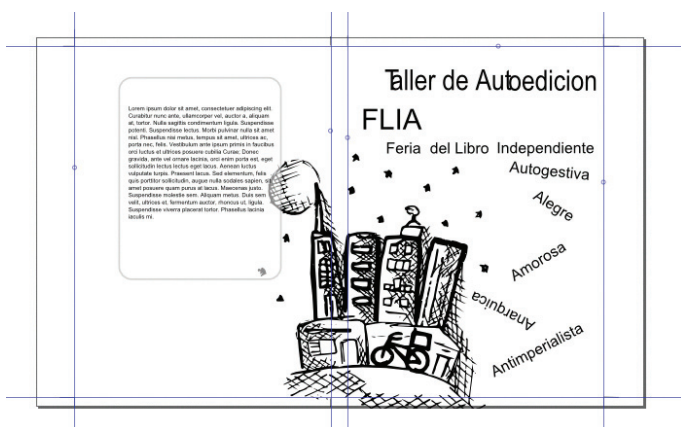
En un bloque de texto **A** escribimos una descripción del contenido de este libro y toda la información que nos parezca pertinente.




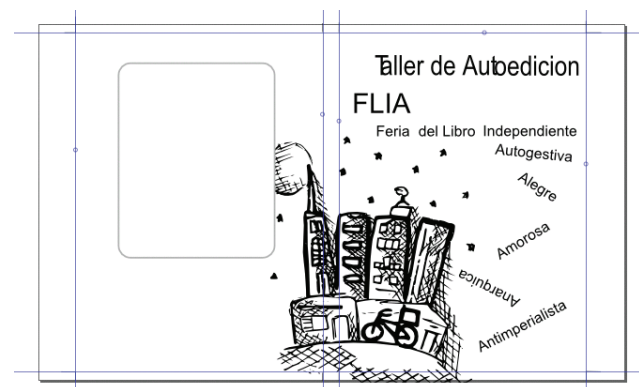
Para separar un poco el texto de la contraportada del fondo y al mismo tiempo diferenciarlo de la imagen donde se superpone dibujamos un  cuadrado de bordes redondeados.



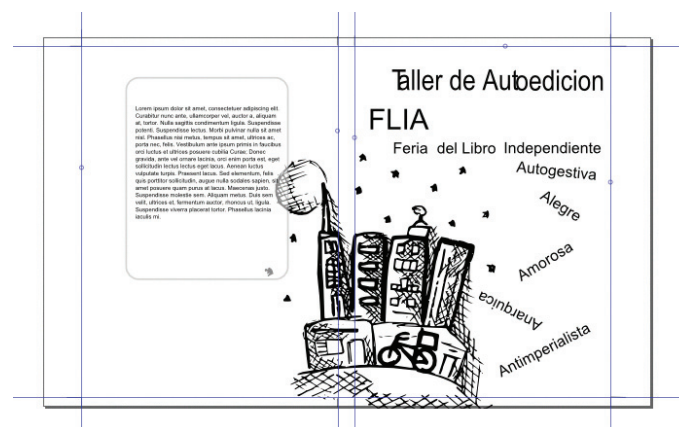
Modificamos su  opacidad al 55% y lo enviamos un  nivel hacia atrás en el orden de los objetos



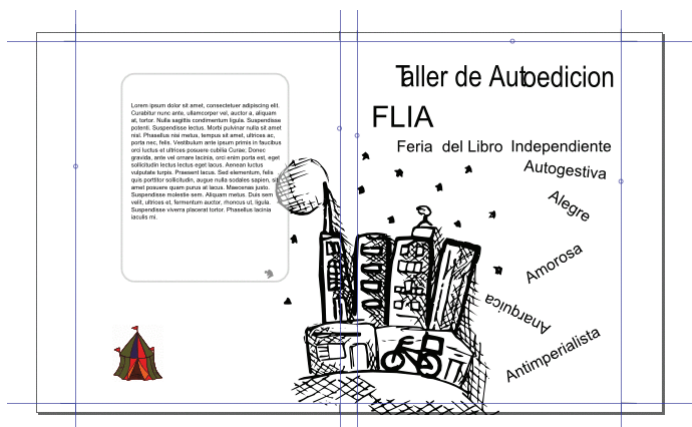
Para separar un poco el texto de la contraportada del fondo y al mismo tiempo diferenciarlo de la imagen donde se superpone dibujamos un  cuadrado de bordes redondeados.



Modificamos su  opacidad al 55% y lo enviamos un  nivel hacia atrás en el orden de los objetos



Insertamos una pequeña imagen a modo de logotipo de la editorial y finalizamos con el diseño de la tapa de nuestro cuadernillo.

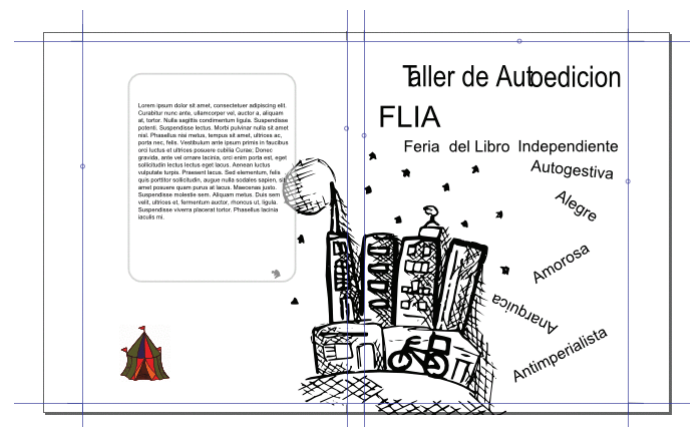


Dada la extensión del cuadernillo no continuaremos agregando elementos a esta portada. Sólo falta mencionar que el espacio asignado al lomo puede contener elementos, como título, autor y logotipo.

Lineas de corte:

Finalmente debemos agregar al diseño las llamadas líneas de corte. Estas líneas, que el diseñador coloca en el área de sangrado, saldrán en la impresión pero solo en las partes que luego de guillotinar se retiran y sirven precisamente para poder realizar los cortes y dobleces en el lugar preciso sin necesidad de imprimir líneas guía dentro de nuestro diseño.

Insertamos una pequeña imagen a modo de logotipo de la editorial y finalizamos con el diseño de la tapa de nuestro cuadernillo.



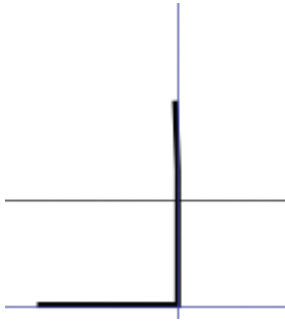
Dada la extensión del cuadernillo no continuaremos agregando elementos a esta portada. Sólo falta mencionar que el espacio asignado al lomo puede contener elementos, como título, autor y logotipo.

Lineas de corte:

Finalmente debemos agregar al diseño las llamadas líneas de corte. Estas líneas, que el diseñador coloca en el área de sangrado, saldrán en la impresión pero solo en las partes que luego de guillotinar se retiran y sirven precisamente para poder realizar los cortes y dobleces en el lugar preciso sin necesidad de imprimir líneas guía dentro de nuestro diseño.

- **Definir líneas**

Las líneas de corte que vamos a definir en la portada son:



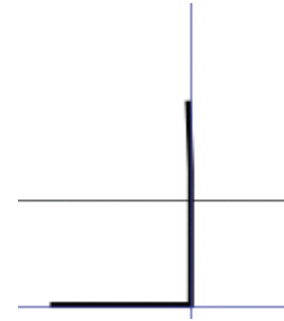
- una línea vertical y horizontal en cada esquina y siempre solo en el área de sangrado.



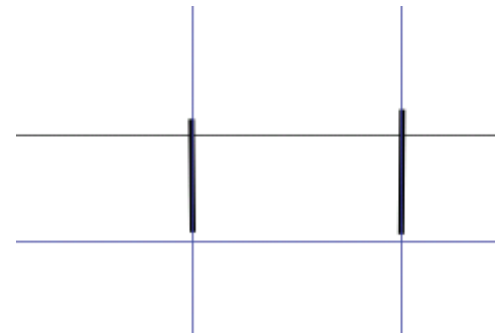
- Una línea vertical en cada punto donde las líneas guía que definen el lomo se intersectan con las que delimitan el alto de la portada.

- **Definir líneas**

Las líneas de corte que vamos a definir en la portada son:



- una línea vertical y horizontal en cada esquina y siempre solo en el área de sangrado.



- Una línea vertical en cada punto donde las líneas guía que definen el lomo se intersectan con las que delimitan el alto de la portada.

Obtenemos el trabajo final para imprimir, que si lo vemos sin las líneas guía queda finalmente así:



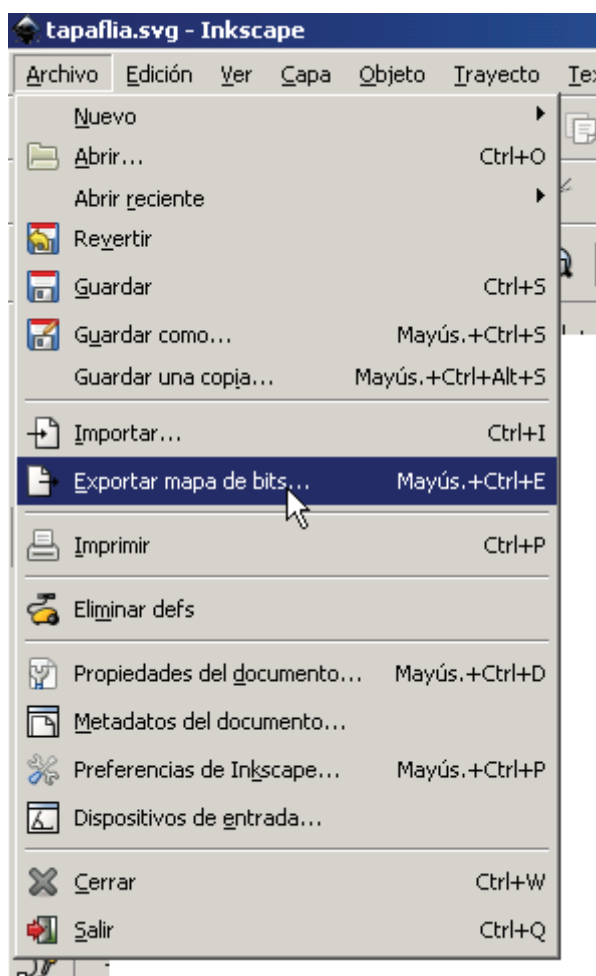
Obtenemos el trabajo final para imprimir, que si lo vemos sin las líneas guía queda finalmente así:



Exportar imagen para imprimir:

Exportar la imagen para impresión es el último paso del trabajo y debemos realizarlo solo cuando necesitemos llevarlo a la imprenta.

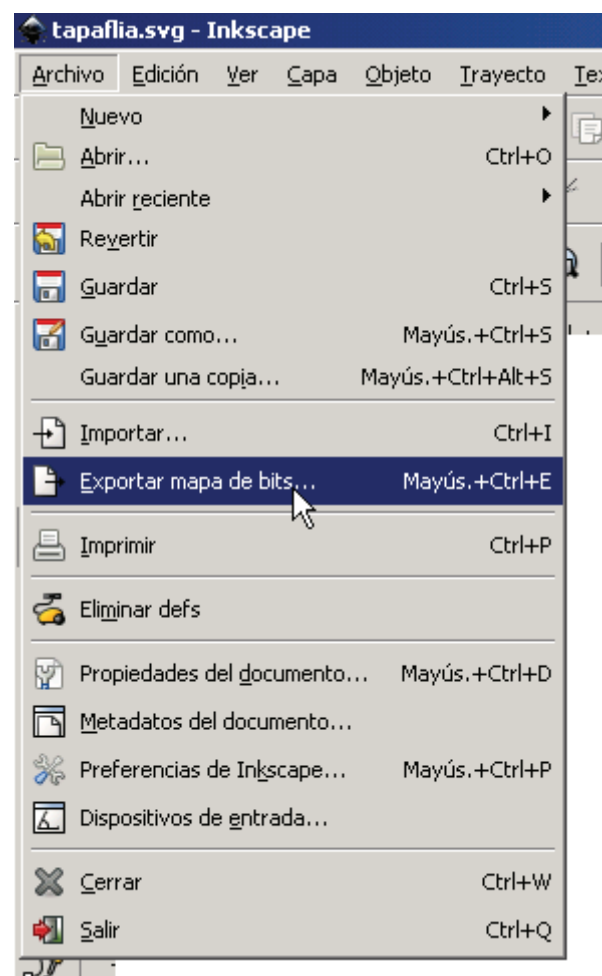
Para exportar una imagen vamos a **Archivo** → **Exportar mapa de bits**



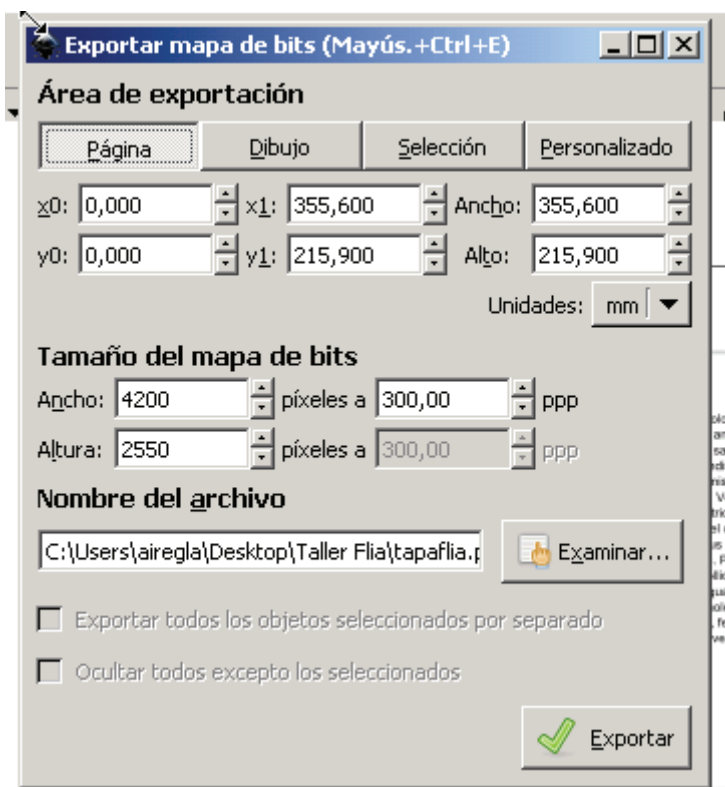
Exportar imagen para imprimir:

Exportar la imagen para impresión es el último paso del trabajo y debemos realizarlo solo cuando necesitemos llevarlo a la imprenta.

Para exportar una imagen vamos a **Archivo** → **Exportar mapa de bits**

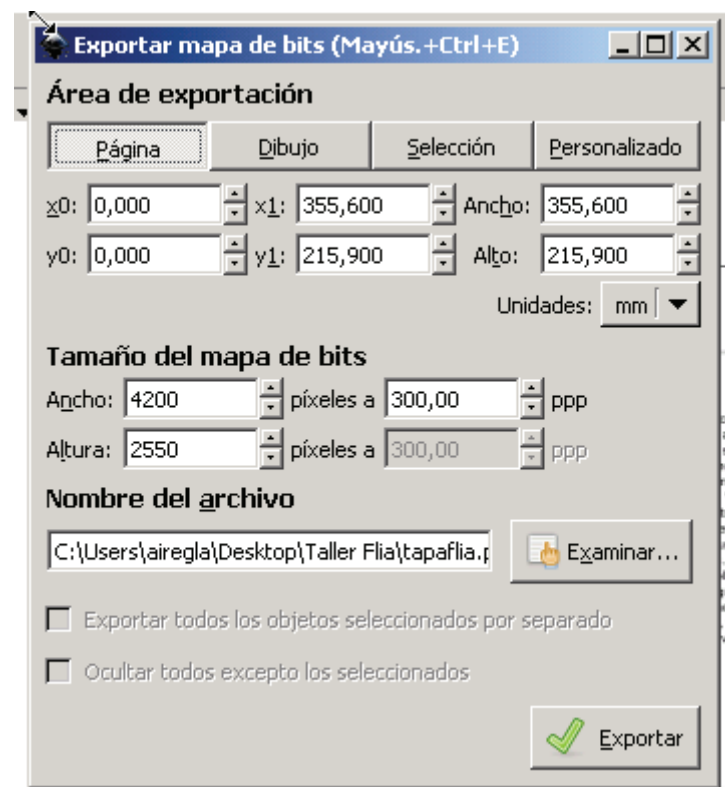


En el siguiente cuadro de dialogo elegimos **Página** como área de exportación, nos aseguramos que en **Tamaño del Mapa de bits** donde dice “píxeles a” esté configurado a 300ppp y finalmente haciendo click en examinar elegimos la ubicación donde queremos que se guarde el archivo. Finalmente hacemos click en exportar.



Y elegimos en el cuadro de diálogo de guardar el destino que donde vamos a almacenar la imagen exportada.

En el siguiente cuadro de dialogo elegimos **Página** como área de exportación, nos aseguramos que en **Tamaño del Mapa de bits** donde dice “píxeles a” esté configurado a 300ppp y finalmente haciendo click en examinar elegimos la ubicación donde queremos que se guarde el archivo. Finalmente hacemos click en exportar.



Y elegimos en el cuadro de diálogo de guardar el destino que donde vamos a almacenar la imagen exportada.

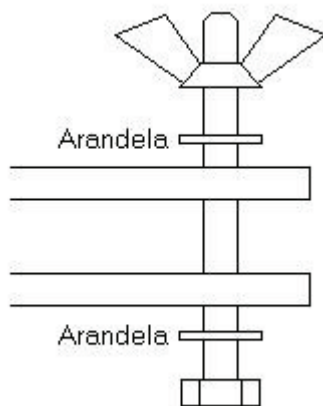
**CURSO DE AUTOPUBLICACIÓN:
ENCUADERNACIÓN**

**CURSO DE AUTOPUBLICACIÓN:
ENCUADERNACIÓN**

CURSO DE ENCUADERNACIÓN

MATERIALES Y HERRAMIENTAS:

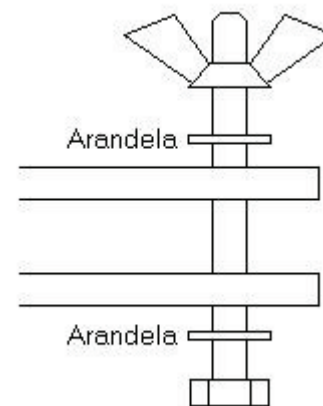
- 1 Las Hojas Impresas.
2. Sierra para metal miniatura.
3. Agujas gruesas, si es posible sin punta. También es conveniente tener una aguja lanera con punta para cuando el corte en el lomo del fascículo no llega hasta el centro.
4. Tijeras.
5. Un cutter.
6. Un pincel (redondo) y una paletina (brocha plana), ambos pequeños.
7. Un rodillo de plástico duro pequeño, de los usados para quitar las burbujas del papel pintado.
8. Una prensa, o más de una. Yo hice la mía con dos tablillas de madera de haya de 5,5x38x1,25 cm. A 12 mm de uno de los bordes largos hice un agujero cada 2cm con una broca de 8 mm y la presión la consigo con dos tornillos de cabeza hexagonal de unos 10 cm de largo que pasen más o menos ajustados (usé unos de métrica 8) por el agujero, con dos arandelas y una palomilla cada uno (ver imagen). Todos esos agujeros sirven para ajustar la anchura de la prensa al tamaño del libro. Tengo otra mayor, 60 cm, para libros muy grandes.



CURSO DE ENCUADERNACIÓN

MATERIALES Y HERRAMIENTAS:

- 1 Las Hojas Impresas.
2. Sierra para metal miniatura.
3. Agujas gruesas, si es posible sin punta. También es conveniente tener una aguja lanera con punta para cuando el corte en el lomo del fascículo no llega hasta el centro.
4. Tijeras.
5. Un cutter.
6. Un pincel (redondo) y una paletina (brocha plana), ambos pequeños.
7. Un rodillo de plástico duro pequeño, de los usados para quitar las burbujas del papel pintado.
8. Una prensa, o más de una. Yo hice la mía con dos tablillas de madera de haya de 5,5x38x1,25 cm. A 12 mm de uno de los bordes largos hice un agujero cada 2cm con una broca de 8 mm y la presión la consigo con dos tornillos de cabeza hexagonal de unos 10 cm de largo que pasen más o menos ajustados (usé unos de métrica 8) por el agujero, con dos arandelas y una palomilla cada uno (ver imagen). Todos esos agujeros sirven para ajustar la anchura de la prensa al tamaño del libro. Tengo otra mayor, 60 cm, para libros muy grandes.



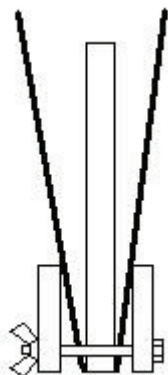
9. Sargentos (mordazas). Por lo menos 2, mejor si son 3.
10. Opcionalmente, un bastidor. Tiene su propia sección.

CORDELERÍA:

1. Hilo fino y muy resistente, yo uso el de coser zapatos.
2. Cordel de cáñamo o yute de 1 o 2 mm de diámetro.
3. Cabezada. No es propiamente cordelería. Es la cinta de tela que se pone en la parte superior e inferior del lomo, que tiene un borde decorado y más grueso. Suelen venderla en librerías.

VARIOS:

1. Cola de carpintero.
2. Hojas de plástico. Basta con recortar unas bolsas del supermercado. Quitales todas las “costuras” y deja los rectángulos más grandes que puedas obtener, uno de cada cara.
3. Un tarro, mejor que no sea metálico, para evitar el óxido.
4. Un par de cartulinas gruesas (1,5 a 2 mm), yo uso tapas de las usadas con fasteners. Si quieres hacerte unas pastas necesitarás además cartón de 2 o 2,5 mm de grueso y lo que quieras usar para forrarlas (gua-flex, cuero, tela...) y cartulina de la usada en manualidades o, si puedes encontrarla, ligeramente más rígida.
5. Papel madera.



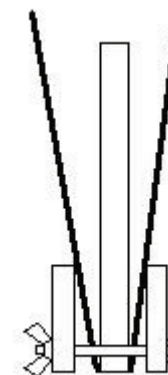
9. Sargentos (mordazas). Por lo menos 2, mejor si son 3.
10. Opcionalmente, un bastidor. Tiene su propia sección.

CORDELERÍA:

1. Hilo fino y muy resistente, yo uso el de coser zapatos.
2. Cordel de cáñamo o yute de 1 o 2 mm de diámetro.
3. Cabezada. No es propiamente cordelería. Es la cinta de tela que se pone en la parte superior e inferior del lomo, que tiene un borde decorado y más grueso. Suelen venderla en librerías.

VARIOS:

1. Cola de carpintero.
2. Hojas de plástico. Basta con recortar unas bolsas del supermercado. Quitales todas las “costuras” y deja los rectángulos más grandes que puedas obtener, uno de cada cara.
3. Un tarro, mejor que no sea metálico, para evitar el óxido.
4. Un par de cartulinas gruesas (1,5 a 2 mm), yo uso tapas de las usadas con fasteners. Si quieres hacerte unas pastas necesitarás además cartón de 2 o 2,5 mm de grueso y lo que quieras usar para forrarlas (gua-flex, cuero, tela...) y cartulina de la usada en manualidades o, si puedes encontrarla, ligeramente más rígida.
5. Papel madera.



EL LUGAR DE TRABAJO:

Nada extraordinario: una mesa en la que estés comodo y que tenga una superficie útil de medio metro cuadrado. Debe tener al menos un borde con arista viva, sin molduras, que es el que elegiremos para trabajar.

ENCUADERNANDO HOJAS SUELTAS:

Es la técnica más sencilla. Asegurate de que todas las hojas estén correctamente orientadas y ordenadas. Prepara la prensa colocándola con los tornillos en la parte baja abierta sobre la mesa de modo que, cuando metas las hojas dentro, quede cierta holgura. Antes de introducir las hojas coloca las dos cartulinas, una a cada lado, para que formen un sándwich con ellas.

Una vez puestas las hojas golpealas un poquito para que queden igualadas por la parte en contacto con la mesa. Por eso era importante la holgura. Levantalas y dejalas caer, agitalas de lado a lado... Poco a poco quedarán todas iguales. Cuando ya las tengas bien, sujeta las cartulinas y las hojas con una mano y toma la prensa y da unos golpecitos, no trompazos, golpecitos, en lo que será la parte superior de las páginas para cuadrarlos. Si hay alguna hoja especialmente tozuda va muy bien golpearlas en diagonal hasta que quedan escalonadas, cambiando entonces el sentido de la diagonal, y así varias veces. Poco a poco la hoja escondida se pondrá a ras con las otras. Con todos estos golpecitos, las caatulinas se toparán con el tornillo que cierra la prensa, simplemente deslízala para que toquen el tornillo contrario y sigue.

Ahora viene un momento delicado. Debes apretar las mariposas para sujetar con firmeza, pero sin estrujar, el tomo que acabas de formar sin que se descuadren las hojas. Esto no plantea mucha dificultad, pero cuesta un poco hacerlo

EL LUGAR DE TRABAJO:

Nada extraordinario: una mesa en la que estés comodo y que tenga una superficie útil de medio metro cuadrado. Debe tener al menos un borde con arista viva, sin molduras, que es el que elegiremos para trabajar.

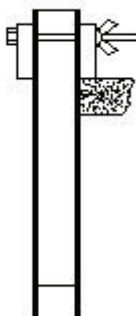
ENCUADERNANDO HOJAS SUELTAS:

Es la técnica más sencilla. Asegurate de que todas las hojas estén correctamente orientadas y ordenadas. Prepara la prensa colocándola con los tornillos en la parte baja abierta sobre la mesa de modo que, cuando metas las hojas dentro, quede cierta holgura. Antes de introducir las hojas coloca las dos cartulinas, una a cada lado, para que formen un sándwich con ellas.

Una vez puestas las hojas golpealas un poquito para que queden igualadas por la parte en contacto con la mesa. Por eso era importante la holgura. Levantalas y dejalas caer, agitalas de lado a lado... Poco a poco quedarán todas iguales. Cuando ya las tengas bien, sujeta las cartulinas y las hojas con una mano y toma la prensa y da unos golpecitos, no trompazos, golpecitos, en lo que será la parte superior de las páginas para cuadrarlos. Si hay alguna hoja especialmente tozuda va muy bien golpearlas en diagonal hasta que quedan escalonadas, cambiando entonces el sentido de la diagonal, y así varias veces. Poco a poco la hoja escondida se pondrá a ras con las otras. Con todos estos golpecitos, las caatulinas se toparán con el tornillo que cierra la prensa, simplemente deslízala para que toquen el tornillo contrario y sigue.

Ahora viene un momento delicado. Debes apretar las mariposas para sujetar con firmeza, pero sin estrujar, el tomo que acabas de formar sin que se descuadren las hojas. Esto no plantea mucha dificultad, pero cuesta un poco hacerlo

sin ayuda. Una vez que esté firme, pon el conjunto horizontal con la prensa sobresaliendo del borde de la mesa. Ahora viene lo difícil. No te preocupes si te toca reajustar las hojas varias veces, al principio es normal. Tienes que sujetar las hojas contra la mesa con fuerza y empujar la prensa de forma que el lomo del libro con las cartulinas sobresalga medio centímetro, más o menos. Cuando ya lo tengas, termina de apretar las mariposas. Deben quedar muy fuertes, porque ahora vamos a serruchar el lomo y si las hojas no están bien sujetas se resbalarán. Coloca el conjunto en el borde de la mesa tal como se ve en el dibujo y sujétalo fuerte en cada extremo.



Hace unas ranuras transversales con la sierra en el lomo, más o menos cada 2 centímetros o centímetro y medio, con una profundidad suficiente para poder meter el cordel sin que quede raso, mas bien que sobre un poquito de ranura. Corta trocitos de cordel unos dos centímetros más largos que la anchura del libro, uno por cada corte que hayas hecho en el lomo. Extiende una capa generosa de cola (no tiene que chorrear) sobre el lomo e introduce los cordones en los cortes, asegurándote de que se llevan parte de la cola consigo hasta el fondo de la ranura. Una vez seco, chantale una segunda capa de cola.

Cuando esta segunda mano esté también seca, desmonta la prensa. Ya casi tienes el libro listo para poner las tapas. Ahora viene otro momento delicado. Abre la cartulina como si fuera la tapa del libro y, usando la trincheta, corta con cuidado la cola que la une al lomo, así como los cordones. Pone especial cuidado en no dañar la primera hoja, que como comprenderás corre un peligro considerable. Muchas veces los libros baratos vienen encuadernados con una va-

sin ayuda. Una vez que esté firme, pon el conjunto horizontal con la prensa sobresaliendo del borde de la mesa. Ahora viene lo difícil. No te preocupes si te toca reajustar las hojas varias veces, al principio es normal. Tienes que sujetar las hojas contra la mesa con fuerza y empujar la prensa de forma que el lomo del libro con las cartulinas sobresalga medio centímetro, más o menos. Cuando ya lo tengas, termina de apretar las mariposas. Deben quedar muy fuertes, porque ahora vamos a serruchar el lomo y si las hojas no están bien sujetas se resbalarán. Coloca el conjunto en el borde de la mesa tal como se ve en el dibujo y sujétalo fuerte en cada extremo.



Hace unas ranuras transversales con la sierra en el lomo, más o menos cada 2 centímetros o centímetro y medio, con una profundidad suficiente para poder meter el cordel sin que quede raso, mas bien que sobre un poquito de ranura. Corta trocitos de cordel unos dos centímetros más largos que la anchura del libro, uno por cada corte que hayas hecho en el lomo. Extiende una capa generosa de cola (no tiene que chorrear) sobre el lomo e introduce los cordones en los cortes, asegurándote de que se llevan parte de la cola consigo hasta el fondo de la ranura. Una vez seco, chantale una segunda capa de cola.

Cuando esta segunda mano esté también seca, desmonta la prensa. Ya casi tienes el libro listo para poner las tapas. Ahora viene otro momento delicado. Abre la cartulina como si fuera la tapa del libro y, usando la trincheta, corta con cuidado la cola que la une al lomo, así como los cordones. Pone especial cuidado en no dañar la primera hoja, que como comprenderás corre un peligro considerable. Muchas veces los libros baratos vienen encuadernados con una va-

riante de esta técnica, simplemente raspan el lomo para que quede rugoso y aplican la cola. Para leerlos una vez aguantan medianamente bien, pero si los lee una segunda persona es bastante fácil que se desmorone hoja por hoja.

Continúa por marcar la tapa por las líneas de doblado, empezando por las líneas que delimitan el lomo. Coloca cola en el lomo del libro ya encuadernado y adhiere la tapa por la parte del lomo encuadrándola con la parte superior o inferior, haciendo presión para que la mayor cantidad de superficie entre en contacto. Por último, lo dejamos secar utilizando algún objeto para mantener la presión constante y lo llevamos a la imprenta a refilar para un acabado final impecable.

riante de esta técnica, simplemente raspan el lomo para que quede rugoso y aplican la cola. Para leerlos una vez aguantan medianamente bien, pero si los lee una segunda persona es bastante fácil que se desmorone hoja por hoja.

Continúa por marcar la tapa por las líneas de doblado, empezando por las líneas que delimitan el lomo. Coloca cola en el lomo del libro ya encuadernado y adhiere la tapa por la parte del lomo encuadrándola con la parte superior o inferior, haciendo presión para que la mayor cantidad de superficie entre en contacto. Por último, lo dejamos secar utilizando algún objeto para mantener la presión constante y lo llevamos a la imprenta a refilar para un acabado final impecable.

Bibliografía:

Breve Compendio de Nociones de Estilo

Manual Tipográfico de Christian le Comte, Ediciones Infinito, Argentina, 2005. Utilizado en la versión facsimilar del apartado correspondiente.

Para armar el texto sobre **Monopolio Intelectual (Derecho de Autor)**, hemos consultado las siguientes paginas web y los siguientes libros:

Indianopedia

http://www.lasindias.net/indianopedia/Pagina_Principal

Derecho a LEER - Otro blog en apoyo al Profesor Horacio Potel

<http://www.derechoaleer.org>

Wikipedia, Enciclopedia Libre

<http://www.wikipedia.com>

Copia este Libro de David Bravo Bueno.

<http://copiaestelibro.bandaancha.st/>

Against Intellectual Monopoly by Michele Boldrin, David K. Levine

<http://www.micheleboldrin.com/research/aim.html>

El poder de las redes de David de Ugarte

http://deugarte.com/gomi/el_poder_de_las_redes.pdf

El mercado de libros técnicos y científicos en Brasil: subsidio público y acceso al conocimiento. Informe del GPOPAI de la

Universidad de Sao Paulo, Brasil, 2008

https://www.gpopai.usp.br/wiki/images/1/1b/Libro_tec_cienti_castellano.pdf

(Paper) *Perfectly Competitive Innovation* by Michele Boldrin, David K. Levine

Bibliografía:

Breve Compendio de Nociones de Estilo

Manual Tipográfico de Christian le Comte, Ediciones Infinito, Argentina, 2005. Utilizado en la versión facsimilar del apartado correspondiente.

Para armar el texto sobre **Monopolio Intelectual (Derecho de Autor)**, hemos consultado las siguientes paginas web y los siguientes libros:

Indianopedia

http://www.lasindias.net/indianopedia/Pagina_Principal

Derecho a LEER - Otro blog en apoyo al Profesor Horacio Potel

<http://www.derechoaleer.org>

Wikipedia, Enciclopedia Libre

<http://www.wikipedia.com>

Copia este Libro de David Bravo Bueno.

<http://copiaestelibro.bandaancha.st/>

Against Intellectual Monopoly by Michele Boldrin, David K. Levine

<http://www.micheleboldrin.com/research/aim.html>

El poder de las redes de David de Ugarte

http://deugarte.com/gomi/el_poder_de_las_redes.pdf

El mercado de libros técnicos y científicos en Brasil: subsidio público y acceso al conocimiento. Informe del GPOPAI de la

Universidad de Sao Paulo, Brasil, 2008

https://www.gpopai.usp.br/wiki/images/1/1b/Libro_tec_cienti_castellano.pdf

(Paper) *Perfectly Competitive Innovation* by Michele Boldrin, David K. Levine

(Paper) *The economics of ideas and intellectual property* by Michele Boldrin, David K. Levine

(Paper) *Intellectual Property and the Efficient Allocation of Social Surplus from Creation* by Michele Boldrin, David K. Levine

El *Curso de Encuadernación* se basa en el original que puede encontrarse en Scribd.com: <http://www.scribd.com/doc/4932179/Curso-de-encuadernacion>

Este libro se termino de hacer a
sí mismo a través de nosotros en
Agosto de 2010

(Paper) *The economics of ideas and intellectual property* by Michele Boldrin, David K. Levine

(Paper) *Intellectual Property and the Efficient Allocation of Social Surplus from Creation* by Michele Boldrin, David K. Levine

El *Curso de Encuadernación* se basa en el original que puede encontrarse en Scribd.com: <http://www.scribd.com/doc/4932179/Curso-de-encuadernacion>

Este libro se termino de hacer a
sí mismo a través de nosotros en
Agosto de 2010



<http://www.fliarosario.blogspot.com>
email: fliarosarina@gmail.com



<http://www.fliarosario.blogspot.com>
email: fliarosarina@gmail.com