

# *El objeto de los géneros*

## *La dimensión del diseño en la edición*

*Martín Gonzalo Gómez*

---

### › **Introducción**

En trabajos anteriores hemos definido el lugar del diseño en el campo de la edición como aquella dimensión de análisis que va del texto a la tecnología, es decir, de lo que suele llamarse el “contenido” u “obra” a lo que suele llamarse el “soporte” de esa obra. Esa es la dimensión del objeto en este producto cultural (Gómez, 2014).

Hemos discutido asimismo la separación entre “contenido” y “soporte” como problemática, en cuanto atribuye al soporte una función de receptáculo inerte. La abstracción del “contenido” es una cuestión que atraviesa las humanidades; en el campo de las artes, por ejemplo, se discute su pretendida separación de la “forma”, una separación que sería, a su vez, entre lo supuestamente esencial y lo accesorio, respectivamente (Sontag, 1996).

Desde la perspectiva del diseño, reconocemos que el funcionamiento y la transformación de las interfaces editoriales que interactúan con el campo perceptivo para hacer posible el acceso a ese “contenido” exponen una configuración que supera aquella separación y abren paso a una dimensión más compleja y articuladora. El tema a desarrollar y ejemplificar en este trabajo es precisamente ese espacio de interacción que da forma a los dispositivos de significación, ya descriptos, en parte, alrededor de cada soporte tecnológico: como paratextos en relación con el libro impreso (Genette, 2001), o como interfaces al ampliarse al ámbito de las interacciones digitales (Scolari, 2004).

La intervención del diseño en este espacio complejo aporta la mediación activa de la mirada proyectiva en la comunicación, que opera al nivel del largo alcance de las significaciones que interactúan con nuestro campo perceptivo para conformar una modalidad de acceso al conocimiento. Esto mismo analizó Manovich (2006) como “interfaces culturales”: las formas en que los medios de comunicación conectan las subjetividades con el contenido cultural.

Esta dimensión objetual de la edición se expresa en una estructura que comporta

una cierta semiótica pero también una perspectiva epistemológica tanto como ideológica, en la medida en que es una codificación que proyecta una visión del mundo y una racionalidad desde la cual los mensajes culturales y los lenguajes encuentran sus límites y su potencialidad expresiva.

Con estos elementos como punto de partida, proponemos estudiar la dimensión del objeto editorial como dispositivo comunicativo que opera en el nivel del acceso a la cultura. Una dimensión que se articula con otras —la discursividad, la materialidad, la subjetividad y la praxis editorial— (Gómez, 2014) para configurar una cultura editorial que, como campo social, permite transmitir, por medio del diálogo intergeneracional, la producción cultural socialmente instituyente.

### › ***El objeto editorial: entre los medios y los sentidos***

La interfaz cultural se configura en el espacio de la percepción, que se constituye como un sistema complejo dentro del cual acontece la experiencia del conocimiento específico, enmarcado por las condiciones que pautan los medios de transmisión, las nociones a priori y la estructuración de los sentidos. De acuerdo con Lowe (1999), los medios de comunicación conducen y establecen materialmente el acto de percibir, y la jerarquía de sentidos estructura el sujeto perceptor.

Se puede observar la redefinición de la interfaz según los medios de comunicación a partir del caso paradigmático de la irrupción de la imprenta en Occidente.

La escritura, que separó progresivamente el conocimiento del habla y la memoria, permitió que cada fragmento de discurso social pueda ser aprendido y discutido en ausencia del hablante. Aun así, la tradición oral desde luego persistió en la configuración de la organización del conocimiento, lo que se demuestra, por ejemplo, en la deriva de la retórica de la Antigüedad al Renacimiento.

Pero la irrupción de un medio determinante como la imprenta a partir de los siglos XV y XVI extiende el alcance de los textos y promueve la estandarización de contenidos asentados en géneros principalmente dedicados al transporte y acceso a información, como diccionarios, mapas y cartas.

Los géneros narrativos en general serán transformados por nuevas formas perceptivas que confluyeron en la sistematización del pensamiento desde la reorganización de las interfaces de lectura: la ordenación alfabética, la estandarización de los signos de puntuación, los párrafos como unidad de sentido y las divisiones seccionales de los textos editados.

Estos dispositivos, en su proceso de naturalización, generaron una forma despersonalizada que fue asentándose en el repertorio de los géneros y disponiendo un espacio sobre el cual se desarrollaría, de acuerdo con Lowe (1999), el nuevo ideal de conocimiento objetivo de la Modernidad que reestructurará el esquema de los saberes en los siglos siguientes.

La nueva interfaz de lectura se va consolidando desde los primeros años de la imprenta. Los denominados “incunables” del siglo XV mantienen la interfaz de los manuscritos, pero a partir de los impresos del XVI se irá normalizando la paginación, el uso de signos de puntuación, las divisiones en capítulos y la utilización extendida de letra romana. Martin (1992) muestra esto al comparar la Biblia de 42 líneas de Gutenberg con obras posteriores, como, por ejemplo, un libro sobre vidas de santos impreso en Florencia pocos años después, ya a folio y con párrafos sangrados.

En cada período de transición de un medio tecnológico de comunicación a otro, el objeto editorial se ve redefinido en cuanto a la estructura informativa que presenta para el acceso a la producción intelectual y cultural, con lo que crea para los usuarios nuevas experiencias de lectura. Una complejidad de elementos se pone siempre en juego, en particular, la vinculación de los lenguajes con el espacio (Ong, 2006), las jerarquías de elementos compositivos y la presentación visual de lo documental.

A su vez, cada uno de los medios tecnológicos subrayan diversos sentidos y jerarquías entre ellos. Por ello afirma Lowe (1999) que el cambio cultural vinculado con los medios promueve un cambio en la jerarquía de sentidos: en una cultura oral la comunicación es predominantemente auditiva, lo que se continúa en una cultura quirográfica donde la lectura se sigue haciendo en voz alta.

Retomando la primera etapa de la imprenta, es posible observar allí que la lectura aún se consideraba un proceso, iniciado por la vista pero completado por medio de la audición.

Esto se puede reconocer en las huellas de la oralidad que se perpetuaron en la interfaz de los primeros libros impresos. Estas marcas eran palabras centrales que estaban divididas con guiones, lo que evidenciaba una caja y un párrafo que determinan límites abruptos para la inscripción del discurso antes que un espacio de acción para el diseño; eran también inicios de títulos con tipos grandes y en lo sucesivo decrecientes, que imitaban la irrupción del discurso oral frente a un auditorio, y que llevaba a destacar de forma indistinta un sustantivo o su artículo (Ong, 2006).

El lenguaje establecido en el ámbito propio de las páginas impresas, con el diseño de tipos estandarizados y bajo la pauta de la puntuación y de las divisiones seccionales orientó la percepción de los lectores hacia la presentación de la información en un espacio formal y visual. Esos dispositivos del nuevo objeto editorial consolidaron la experiencia de lectura

como un proceso de asimilación del mensaje a través de la vista. La estandarización del mensaje gráfico refuerza el sentido de veracidad de la información de tipo visual frente a las variaciones significativas que se hallaban en la información auditiva y en las copias manuscritas.

Principalmente, los géneros de la ciencia se apuntalan en estas nuevas pautas. Los tipos, al mantenerse idénticos en cada ejemplar de una obra, resultan más eficientes para transmitir información de carácter técnico o científico, que requiere precisión.

Esto vuelve a reformularse en nuestra época, donde los medios electrónicos o digitales han extendido los sentidos de la vista y el oído, y donde se han transformado las relaciones entre imágenes, sonidos y textos, ahora asociados de manera no lineal, sino en virtud de conexiones ampliadas donde cada lenguaje expresivo se descompone en una codificación común y el vínculo se destaca como una noción compositiva central (Chartier, 2000).

### › ***De los lenguajes al conocimiento***

La estructuración del objeto editorial, entre los medios y los sentidos, se completa con otras variables, tanto “internas” de lo que se entiende como una “obra” —por ejemplo, y centralmente, los lenguajes gráficos utilizados: texto, imagen, esquema—, como “externas” —por ejemplo, el campo específico de saber en el cual se inscribe tal obra—.

En cuanto a los lenguajes, pensemos, por ejemplo, en las imágenes. La imagen gráfica, convertida en fotográfica —la potencialidad de perpetuarse de manera exacta—, ha representado la posibilidad de desvincularse del contexto que le diera su sentido original. Pero, como señala Sontag (2006), resulta inviable pensar, desde un realismo ingenuo, una equivalencia entre la imagen obtenida y encerrada en un medio y el objeto representado. Mediante el uso mediático de la fotografía, el nuevo significado se incorpora en un medio de información que lo almacena y lo clasifica en función de criterios internos que lo recontextualizan. La imagen —y con ella la percepción que se vincula con el sentido de la vista— ya no se reproduce unívocamente en la experiencia del observador posterior. Aunque durante el siglo XX se la haya creído “realista”, la visión fotográfica implica un ver por fuera del contexto de los hechos, y una puesta en uno nuevo, cuyo sentido está en la intencionalidad.

Esta perspectiva se ha reforzado, a su vez, con la imagen móvil. Sus primeros soportes —el cine y la televisión— crearon un universo de sentido basado en la visión y el sonido extendidos. Así es como en la cotidianeidad contemporánea se sucede una profusión

continua de estas imágenes visuales-auditivas. Superpuestas a la antigua realidad tramada por los medios tipográficos, conforman una red de surrealidad que desborda el viejo principio de secuencia y objetividad, a partir de su velocidad de proliferación y sus múltiples perspectivas.

Se ha complejizado la sociedad como red de comunicaciones, como un espacio comunicacional común donde “textos” de todo tipo —palabras, imágenes, esquemas, etcétera— se cruzan, confluyen y se modifican unos a otros (Ledesma, 1997). En este contexto, será determinante asimismo el orden epistémico para la configuración de las nuevas modalidades de comprensión.

Para Lowe (1999), las presuposiciones epistémicas, como variable del orden del saber, plantean un orden al “contenido” de lo percibido. Esto abre todo un campo en la configuración de la interfaz, relativo al estatuto distinto que adquieren los lenguajes en su relación con el saber.

Ese autor retoma a Foucault (2006), quien utilizó la noción de episteme para diferenciar las reglas operativas básicas de las sucesivas organizaciones del conocimiento. Así como en el siglo XVI renacentista el significado surge por semejanza —buscar un significado es descubrir cosas que son similares—, con la episteme clásica (siglos XVII-XVIII) el significado surge de la clasificación, de la razón analítica —la comparación, la medición, lo “científico”—.

Siguiendo esta lógica, con la revolución industrial y el comienzo del siglo XIX, el significado pasa a estar en la profundidad, que configura así la episteme moderna. Ya desde las revoluciones económico-políticas de fines del siglo XVIII, el tiempo se experimenta como una dimensión cualitativamente distinta del espacio, dando a la historia un lugar central en los paradigmas del saber social.

Finalmente, el siglo XX configura, en términos de Yúdice (2002), la episteme posmoderna, donde el significado surge de la fuerza constitutiva de los signos y de la observación de las palabras como eje del vínculo con el entorno. No casualmente, los conceptos de paratexto e interfaz surgen en este período, para atender la configuración de nuevos signos operativos en las obras culturales más allá del tradicional “contenido”.

De acuerdo con Lowe (1999), mientras la episteme clásica y la moderna conforman el período de consolidación del pensamiento secuencial, acumulativo y objetivo que posibilita la tipografía, la episteme posmoderna se corresponde con la abstracción, la centralidad de la imagen y la multiperspectiva, en sintonía con la complejización del universo de los medios de comunicación y los procesos de digitalización.

Los medios y lenguajes utilizados para la comunicación predisponen una interfaz de conocimiento particular en cada caso. Esto se puede observar al desnaturalizar y situar en contexto el surgimiento de cada configuración de acceso a los productos de la cultura y el

conocimiento, dado que en distintos momentos históricos se accede a través de un tipo particular de interacción; su reconocimiento es lo que nos permite actuar con una visión contextualizada y de largo alcance.

### › **La interfaz del objeto editorial**

Una vez reconocido el terreno conceptual y material en el cual se van desarrollando las diversas configuraciones perceptuales que vinculan las obras culturales con los lectores, podemos reconocer sus instancias de diseño.

Scolari (2009) señala la necesidad de analizar este proceso desde una perspectiva semiótica en lugar de la bibliofilia. La bibliofilia se queda en el objeto-libro e implica un cierto culto por el soporte orgánico. El énfasis en el objeto y soporte se ha desarrollado como paradigma dominante de la edición, y continúa en los ámbitos formativos hasta la actualidad (Gómez, 2013). Su tema es el libro en sí, y su visión es analítica: procede por descomposición de su objeto de estudio en sus partes constitutivas, como plantearon especialistas del área como Martínez de Souza (2004).

Por el contrario, en lugar de deshacer el libro y buscar sus partes más pequeñas, la mirada del diseño procura comprender los sistemas de significación que se expresan en aquellas partes, así como los correspondientes procesos de producción y reconocimiento de sentidos que se desencadenan en la experiencia de lectura. No se trata de negar las partes analíticas sino de ordenarlas en función de una mirada constructivista, donde los elementos no se definen por sí mismos sino en relación con el sistema de significación que construyen. Una interfaz es precisamente ese espacio de interacción construido siempre como una acción y con una finalidad. Desde la perspectiva del diseño, interesa cómo ese “espacio” se configura a partir de contratos de interacción definidos por estrategias de diseño y de usos (Gómez, 2011).

En este desarrollo se incluyen aquellos elementos que Genette (2001) caracterizó como parte del paratexto —por ejemplo, los elementos de la presentación del libro—, pero que no agotan todo el espacio entre el lector y la obra: ese conjunto más vasto de información que hace a la operación y experiencia de lectura se presenta como una secuencia de lo macro a lo micro. Algunas posibles preguntas disparadoras facilitarán la comprensión de las cuestiones que se observan en cada instancia.

En cuanto al concepto de la obra, ¿cuál es el campo temático y cómo está narrado en lo gráfico? En la presentación, ¿cómo es el formato de la publicación?, ¿cuáles son los elementos de su presentación?, ¿cómo es su cubierta o puerta de ingreso? Luego, la

estructura: ¿cuáles son las partes de la publicación, ¿cómo se estructura y qué recorridos y jerarquías presenta? Siguiendo específicamente con el diseño y composición, ¿qué tipo de composición se aplica?, ¿qué tipo de retículas y divisiones usa para establecer los elementos compositivos? Y finalmente, los lenguajes: ¿qué lenguajes utiliza (texto, imágenes, esquemas)?, ¿cómo se relacionan textos e imágenes?, ¿qué tipografías y qué tipo de imágenes predominan?

Como vemos, estos elementos no son soporte ni contenido, pero revelan toda una experiencia de acceso y estructuración de la percepción.

En una secuencia de lo macro a lo micro, encontramos primero el campo temático, muchas veces determinado en una editorial por la inscripción de la publicación en el catálogo o en una colección. Una misma obra puede pasar por diversos momentos de identificación con un género o tema, por ejemplo: el catálogo de la editorial que lo produce, los sectores de las librerías donde se vende, las bibliotecas personales de sus lectores o los sistemas formales de clasificación.

Junto con esto se determina el tipo de narración principal a través de la cual se desarrolla el tema. Una narración más lineal es la que se presenta de forma continua, de una página a la siguiente, desde el inicio de la publicación hasta el final. Puede ser desde una novela convencional, de texto corrido, hasta una obra que avanza a doble columna. En el otro extremo, una narración dinámica se presenta como un sistema complejo que pone en relación múltiples voces, lenguajes y recursos gráficos.

Lo siguiente es la presentación de la obra: formato y elementos compositivos. Para los elementos de la presentación, se define según el género, la obra y la decisión editorial que incluye desde datos de autor y título hasta imágenes y toda información relativa a colecciones, coediciones, visión editorial y todo lo que constituye la información “exterior” del objeto.

En nuestros sistemas editoriales, donde los libros se constituyen en objetos comerciales cuyo “envoltorio” es fundamental para identificarse dentro del conjunto de la industria cultural, el tipo de cubierta es un elemento central. Es la parte de la interfaz que articula los elementos esenciales de la presentación que caracterizan y legitiman la obra, y destaca por su potencial verbo-visual y su exposición.

La siguiente instancia del recorrido es la estructura general de la publicación, dada por la secuencia de sus grandes partes: páginas de presentación, partes del libro, apéndices, etcétera. Algunos géneros requieren, por ejemplo, mayor instancia de presentación en sus obras por sobre otros, o bien un tipo de presentación o “páginas preliminares” distintas, con otra estructura, con diferente extensión y recursos (sumarios, dedicatorias, etcétera).

Con las partes de la publicación se puede observar la estructura y el ritmo de lectura

de la obra en su conjunto. El ritmo de narración varía con los diferentes apartados o capítulos y las proporciones dedicadas a distintos lenguajes o elementos. Por ejemplo, en una obra de un género de estudio, posiblemente encontremos una estructura de capítulos que se repite de forma esquemática, índices o listados de elementos detallados (para favorecer la localización de partes para el estudio o la cita, por ejemplo), y posiblemente imágenes o esquemas según las temáticas y necesidades del género y la obra. En esta instancia hay también elementos que son importantes, como las páginas de contenidos, sumarios o guías de lectura cuyo grado de detalle dependerá del tipo de obra (por ejemplo, podrá ser mayor en un manual técnico que en una novela).

Esto se continúa con el diseño y la composición gráfica. El texto y las imágenes se suelen pensar como los dos polos tradicionales de gran parte de las composiciones: el primero suele organizarse en torno a la secuencia de lectura, y la distribución de las imágenes puede estar determinada por consideraciones compositivas. Si a esto le sumamos otras posibilidades, surgen distintos tipos de composiciones: basadas en el texto, en la imagen, en la página como imagen, en normas propias o en una narrativa visual particular (Haslam, 2007). Esta etapa de diseño y composición gráfica se completa con la aplicación de retículas. Las retículas determinan las divisiones internas de la página y dan consistencia y coherencia a la forma global de la publicación. Proporcionan un mecanismo para formalizar las relaciones entre elementos (texto, imagen, blancos, gráficos).

Finalmente están los lenguajes aplicados, un elemento propio y específico del diseño. Con ellos se trata de ver el texto, la imagen, la graficación o la esquemática como los lenguajes gráficos a diseñar y usar. Lo central es enfocar que todos estos lenguajes interactúan y producen efectos de lectura que combinados resultan superiores a la simple suma de lo que pueden informar cada uno.

## › **Conclusión**

Cada paso de diseño en la construcción del objeto editorial se vincula con una “forma de ser”, una cierta necesidad de la obra según su campo temático. Este desarrollo de la obra editorial se continúa más allá de los espacios perceptibles inmediatos de la interfaz.

Genette (2001) utilizaba la noción de “epitexto” para entender los mensajes que se sitúan de forma más “externa” y en otro soporte mediático distinto al de la edición de la “obra”, como entrevistas, reseñas o conversaciones. Esos elementos se pueden entramar con la propia interfaz y son parte de la configuración del sistema de significación de una obra. Por ejemplo, cuando se menciona un premio literario o se incluyen comentarios de

otros autores o reseñas de especialistas en una contratapa o una solapa, cuando se ponen fajas promocionales, etcétera.

En todos los casos, el elemento epitextual puede encontrar un lugar en el propio objeto editorial. Más allá de esta posibilidad, que sería la más explícita, es preciso entender la obra en una red discursiva y mediática que excede la idea convencional de “obra” o de “contenido” y nos sitúa en el espacio de la mediación social, donde el objeto editorial participa como interfaz cultural.

En suma, los elementos antevistos nos permiten visualizar ese vasto espacio de significación e interacción que se configura entre las obras y los géneros con sus lectores.

La configuración actual de la interfaz del libro se puede reconocer y analizar, en definitiva, a partir de los conceptos del diseño y la edición. Una dimensión que va más allá de lo meramente estético o expresivo, dado que se presenta como una estructura específica de información que compone un marco de referencia para el acceso y la experiencia de la lectura. Así, se revela no como un accesorio sino como una parte constitutiva de este objeto cultural.

El artefacto que analizamos, desprovisto de la mirada del diseño, puede parecer abstracto, pero desde este espacio de conocimiento se reconoce como central para conducir la vida social de las obras de la cultura. De aquí también la importancia de la contextualización histórica para comprender su sentido, su permanencia y su continuo cambio.

Del rollo de papiro al códice (primero de pergamino, luego de papel), pasamos de un texto que se desenrolla a un texto que se hojea. Luego, con los comienzos de la imprenta se imita la interfaz del códice, pero la interfaz se modifica y aparecen las divisiones en párrafos y secciones, portada, paratexto, etcétera. La digitalización permitió en un primer momento reproducir en una pantalla el gesto de “pasar página” proveniente de los códices, así como también presentarse bajo la forma de un rollo vertical continuo, variantes que luego se fueron diversificando en múltiples posibilidades de diseño. Esto muestra cómo las interfaces se presentan siempre cambiantes en el ecosistema de comunicación, se transforman y pueden aparecer en otros soportes (Gómez, 2011).

Por todo esto, no hay una delimitación tajante para esta dimensión: lo importante es abrir su espacio a la comprensión por parte de quienes operan con estos objetos culturales y todas las variables que desde el diseño y otras disciplinas afines se pueden aportar.

## **Bibliografía**

Chartier, R. (2000). *Las revoluciones de la cultura escrita*. Barcelona, Gedisa.

- Foucault, M. (2006 [1968]). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Genette, G. (2001 [1987]). *Umbrales*. México, Siglo XXI.
- Gómez, M. G. (2011). "La interfaz del libro". En *Estudios críticos sobre diseño de información*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Gómez, M. G. (2013). "Cultura y epistemología de la edición. Un estado de la cuestión". En *I Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Gómez, M. G. (2014). "Del discurso social al proyecto cultural. Construcción y devenir de los géneros editoriales". En *II Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Haslam, A. (2007). *Creación, diseño y producción de libros*. Barcelona, Blume.
- Ledesma, M. (1997). "Diseño gráfico, ¿un orden necesario?". En Chaves, N., Arfuch, L. y Ledesma, M., *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires, Paidós.
- Lowe, D. (1999). *Historia de la percepción burguesa*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Buenos Aires, Paidós.
- Martin, H.-J. (1992). "De la imprenta a nuestros días". En Williams, R. (comp.), *Historia de la comunicación*, vol. II. Barcelona, Bosch.
- Martínez de Sousa, J. (2004). *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Gijón, Trea.
- Scolari, C. (2004). *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Barcelona, Gedisa.
- Scolari, C. (2009). "Mientras miro las viejas hojas. Una mirada semiótica sobre la muerte del libro". En Carlon, M. y Scolari, C. (eds.), *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, cap. 2. Buenos Aires, La Crujía.
- Ong, W. J. (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Sontag, S. (1996 [1966]). *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona, Gedisa.

## El autor

### Martín Gonzalo Gómez

Editor graduado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Magíster y Especialista en Ciencias Sociales y Humanidades con orientación en Comunicación por la Universidad Nacional de Quilmes. Docente regular de la Universidad de Buenos Aires. Jefe de Trabajos Prácticos en asignaturas de la carrera de Edición y Profesor de seminarios de grado sobre comunicación, diseño y edición (UBA). Ha ejercido

la docencia asimismo en la carrera de Diseño Gráfico y en la carrera de Letras de la UBA, en cursos y seminarios de diplomatura y extensión universitaria. Docente-investigador de la Cátedra Libre de Edición y Proyecto Social Boris Spivacow (FFyL-UBA), donde coordina el Programa de Actualización Profesional y la publicación de la revista *Cultura Editorial*. Investigador en proyectos UBACyT y director de Proyectos con Reconocimiento Institucional (FFyL-UBA). Ha sido becario de posgrado PROFITE (Ministerio de Educación de la Nación). Ponente en jornadas y congresos académicos, nacionales e internacionales, autor de libros y artículos de revistas académicas desde una perspectiva interdisciplinaria, dentro de los campos de la edición, el diseño y la comunicación. En el ámbito profesional, realiza trabajos de coordinación, edición, diseño y corrección de obras del campo de las ciencias sociales y las humanidades.

Para citar este artículo:

Gómez, M. G. (2016). "El objeto de los géneros. La dimensión del diseño en la edición". En Gómez, M. G., Casanovas, I. y Rico, E. J., *Actas de las IV Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. ISBN: 978-987-4019-63-9.