



A T Í P I C O

La
tipografía
decorativa
mucho más
que
ornamentG

Juan Carlos
Illera Bedoya
Departamento de
Diseño
Universidad del
Valle
2014



ATÍPICO. LA TIPOGRAFÍA DECORATIVA, MUCHO MÁS QUE ORNAMENTO
JUAN CARLOS ILLERA BEDOYA

Trabajo de Grado para optar al título de Diseñador Gráfico

Directora: Tatiana Cuellar Torres

Universidad del Valle
Facultad de Artes Integradas
Departamento de Diseño
Santiago de Cali
2014

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE DISEÑO
PROGRAMA ACADÉMICO DE DISEÑO GRÁFICO**

ACTA DE APROBACIÓN DE PROYECTO DE GRADO

El Estudiante JUAN CARLOS ILLERA BEDOYA identificado con Cédula de ciudadanía número 1107050160 de de Cali y código 200622039, presentó y aprobó su trabajo de grado titulado "*Atípico. La tipografía decorativa, mucho más que ornamento.*", el cual fue aprobado por el siguiente jurado evaluador:

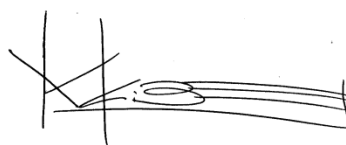
Jurado Diseñador: Diana Paola Valero Ramírez
Jurado Asesor: Pablo Andrés Sánchez Gil
Jurado Experto: César Puertas

Para constancia de la anterior, se firma en la ciudad de Santiago de Cali, el 17 de Septiembre de 2014, según Acta 10-2014 del Comité del Programa.

TATIANA CUÉLLAR TORRES
Director del Proyecto del Proyecto



PABLO ANDRÉS JARAMILLO ROMERO
Vo. Bo. Director del Programa Académico
Diseño Gráfico



ÁNGEL MIGUEL URIBE BECERRA
Vo. Bo. Jefe
Departamento de Diseño



DEDICATORIA

A mis padres, *Elvis Illera Cardozo* y *Consuelo Bedoya Gallego* y a mi hermano *Mauricio Illera Bedoya* quienes me apoyaron en este inusualmente largo camino hacia la profesionalización.

A mis cuatro mejores amigas, *Leidy J. Rodríguez*, *Leslie J. López*, *María de los Ángeles López* y *María Y. Obando*, quienes, aunque no se leyeron el manuscrito, me dieron su apoyo constante y consejo.

A los *pioneros de la tipografía en Latinoamérica*, quienes han abierto el camino para las nuevas generaciones y las nuevas ideas.



AGRADECIMIENTOS

Se agradece especialmente a los participantes de este proyecto, quienes sin ningún tipo de interés comercial o personal, facilitaron su producción intelectual y disposición de colaboración para la realización del análisis. Asimismo, se agradece a la profesora Marcela Romero, coordinadora de la Carrera de Diseño de Tipografía de la Universidad de Buenos Aires (CDT-UBA) la cual facilitó la comunicación entre este proyecto y los egresados del plan. Finalmente, se hace un especial reconocimiento a los diseñadores interesados en la tipografía latinoamericana que se han encargado de hacer visible y accesible información sobre los tipógrafos de esta región. Por adelantos como “Directorio de Tipógrafos Latinoamericanos”, “Tipográfico.org”, entre otros, donde se encuentran datos actualizados de autores, su recorrido profesional y obras.

TABLA DE CONTENIDO

I. Introducción (9)

II. Marco teórico y estado del arte (10)

1. Estructura (10)
2. Conceptos básicos de tipografía (12)
 - 2.1. Definición de tipografía (12)
 - 2.2. Convencionalismo y experimentación en la tipografía (14)
3. Historia de la tipografía decorativa (17)
 - 3.1. Introducción (17)
 - 3.2. Albores (17)
 - 3.3. Tipografía moderna (18)
 - 3.4. Estilo tipográfico internacional (23)
 - 3.5. Posmodernismo (24)
 - 3.5.1. Deconstrucción (25)
 - 3.5.2. Apropiación (26)
 - 3.5.3. Autoría (28)
 - 3.5.4. Oposición (29)
 - 3.6. Tecnología y tipografía digital (29)
 - 3.6.1. La emancipación del tipo (29)
 - 3.6.2. La artesanía digital (31)
 - 3.6.2.1. Simulación (31)
 - 3.6.2.2. Manipulación (31)
 - 3.6.2.3. Democratización (32)
 - 3.6.3. Responsabilidades del artesano digital (32)
 - 3.6.4. Electrósfera (33)
 - 3.6.5. La crisis de la disciplina (33)
 - 3.6.5.1. Una nueva mirada (33)
 - 3.6.5.2. La crisis de la industria (33)
 - 3.6.6. Tipógrafos rebeldes (34)
 - 3.6.7. Síntesis (35)
 - 3.7. Tipografía latinoamericana (35)
 - 3.7.1. Impacto de la herramienta digital (36)
 - 3.7.2. Importancia de Rubén Fontana y de la revista tipográfica (36)
 - 3.7.3. Falencias en la formación (37)
 4. Comunicación visual y tipografía decorativa (38)
 - 4.1. El diseño gráfico como disciplina de comunicación (38)
 - 4.2. Teorías generales de la comunicación visual (40)
 - 4.3. Antecedentes (44)
 5. Síntesis (47)

III. Objetivos (48)

- Objetivo general (48)
- Objetivos específicos (48)

IV. Metodología (49)

1. Hipótesis: la “iconización” de la letra (49)
2. Herramientas de análisis (52)
3. Criterio de selección (53)
- V. Resultados y discusión (54)
 1. Almendra, como la Gill Sans (54)
 - 1.1. Características formales (54)
 - 1.2. Acerca de los modelos y los rasgos pertinentes (56)
 - 1.3. Efecto de distanciamiento (57)
 2. Pásele, Picacho, Diego Negrete: transgresivos (57)
 - 2.1. Sobre Pásele (58)
 - 2.1.1. Características formales (58)
 - 2.1.2. Acerca de los modelos y de los aspectos pertinentes (59)
 - 2.2. Acerca de Picacho (60)
 - 2.2.1. Características formales (60)
 - 2.2.2. Acerca del modelo y de los aspectos pertinentes (61)
 3. John Vargas Beltrán: música e identidad (62)
 - 3.1. Acerca de Macondo (62)
 - 3.1.1. Características formales (62)
 - 3.1.2. Respecto al modelo y a los rasgos pertinentes (64)
 - 3.2. Acerca de Kalimba (65)
 - 3.2.1. Características formales (65)
 - 3.2.2. Respecto al modelo y a los rasgos pertinentes (67)
 - 3.3. Respecto a salsa (68)
 - 3.3.1. Características formales (68)
 - 3.3.2. Respecto al modelo y a los rasgos pertinentes (69)

VI. Conclusiones (71)

VII. Referencias (76)

VIII. Anexos (79)

- Anexo 1. Fichas de análisis formal (79)
- Anexo 2. Entrevistas (102)
 - Entrevista a Ana Sanfelippo (103)
 - Entrevista a Diego Negrete (104)
 - Entrevista a John Vargas Beltrán (106)
- Anexo 3. Matriz de análisis (110)

.....

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

.....

Figura 1. Espacio heterotópico del estilo
(28)

Tabla 1. Matriz de análisis atípico
(51)

Figura 2. Elementos del mensaje visual en
la tipografía decorativa
(73)

Figura 3. Elementos del mensaje visual
en algunos casos de tipografía decorativa
latinoamericana
(75)

Resumen

La tipografía, como último estadio visible de la cultura escrita, inunda todos los aspectos de la vida cotidiana; continuamente el ser humano se enfrenta a un sinnúmero de mensajes escritos para poder interactuar con el mundo. Para la mayoría de las personas, los tipos pasan desapercibidos y se interpretan de una manera automática, sin detallar en su forma y estilo; sin embargo, hay casos en donde las letras expanden su significación más allá del mensaje lingüístico a través de situaciones atípicas de composición. Este proyecto estudia el estado actual de la tipografía decorativa, a partir de una amplia revisión documental respecto a la función, la historia y la relación de la disciplina tipográfica con la comunicación visual. Finalmente, propone un modelo de análisis que desglosa los elementos del mensaje visual en la tipografía decorativa para casos específicos de estudio en Latinoamérica.

Palabras clave: tipografía decorativa, tipografía latinoamericana, comunicación visual.

I. INTRODUCCIÓN

El auge y consolidación de la herramienta digital a finales de la década de 1980 y principios de 1990 causaron una crisis estructural en la tipografía, transformación que se inició en la práctica y migró posteriormente a la teoría. Antes de la *era digital*, la producción y reproducción de mensajes escritos era exclusiva de profesionales (diseñadores expertos e impresores), la práctica tipográfica estaba cubierta por un halo de misterio. Con la democratización causa del ordenador personal, el tipo y la posibilidad para manipularlo estuvo a merced de cualquier persona que se permitiera la adquisición de dicha tecnología, razón por la cual los expertos perdieron su anterior privilegio. En muy poco tiempo, diseñadores *amateurs* estaban creando nuevas tipografías de manera prolífica, experimentando con las nuevas posibilidades que ofrecía la herramienta digital, mientras que los usuarios podían manipular las variables de composición del texto escrito y reproducirlo por sus propios medios. Este escenario de “caos” y posibilidades obligó a los expertos a reevaluar las bases operativas de la práctica tipográfica, pues la nueva herramienta transformaba de forma drástica los modos como se producía el mensaje escrito desde finales del siglo XIX. De forma paralela, también se estudiaron más a fondo los aspectos teóricos de la tipografía, pues su democratización no se dio solo de forma práctica, sino también conceptual; la herramienta digital permitió que fuera un tema común y accesible para muchas personas, lo que despertó el interés de los “centros de estudio en ciencias sociales” (Jury, D. 2007), haciéndose susceptible a análisis multidisciplinarios.

Los primeros 20 años de la tipografía digital dieron como resultado una serie de estudios críticos sobre la práctica y su relación con la teoría de la disciplina; estas reflexiones, en su gran mayoría, tienen objetivos pedagógicos que intentan resolver la crisis estructural de la tipografía y definir el rol del tipógrafo en

un escenario de posibilidades y autoedición. Es por ello que un gran porcentaje de estas reflexiones publicadas después del año 2000 persuaden por un “regreso a las normas tipográficas” (Jury, 2002) e invitan a una producción que parta de los “conceptos básicos de tipografía” (Kunz, 2003); es notable la reticencia que tiene la reflexión teórica frente al prolífico universo de producción tipográfica no convencional, dando pequeños apartados para su análisis. Paralelo a ello, hay una también exuberante producción de obras compilatorias de tipografía decorativa en donde se exponen los resultados de fuentes no convencionales y datos sobre sus autores. En resumen, el análisis teórico de la práctica tipográfica en la primera década del siglo XXI resalta el compendio de normas que definen la práctica desde hace cientos de años.. El hecho de que los análisis en el siglo XXI se hayan centrado en la tipografía convencional, hace de la *tipografía decorativa* un campo de estudio poco explorado y muy provechoso.

Los acercamientos a este objeto de estudio se han realizado desde perspectivas multidisciplinarias, siendo la semiótica y la lingüística las más comunes; no es de extrañar, pues anteriores investigaciones respecto a la tipografía convencional y sus funciones se han realizado desde estas ciencias¹. Para la fecha actual (2014), el desarrollo teórico multidisciplinar ha alcanzado cierto grado de madurez, en lo que refiere a las relaciones establecidas entre las grandes teorías de la comunicación, el lenguaje y la significación, y la función de la tipografía. Se destaca que, curiosamente, el estudio se ha llevado a cabo por diseñadores gráficos interesados en profundizar su conocimiento sobre un objeto el cual, gracias a la herramienta digital, aumentó sus niveles de complejidad. El análisis a desarrollar se inscribe dentro de esta tendencia, centrándose en la configuración del mensaje visual de la tipografía decorativa en un entorno que es familiar: la *tipografía latinoamericana*.

1. Podría decirse que el primer acercamiento teórico de forma multidisciplinar y de carácter investigativo es el realizado por MacLuhan (1972) con su obra *La galaxia de Guttenberg*.

II. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DEL ARTE

1. Estructura

La forma como se desarrolla el marco teórico de este trabajo toma como base un modelo externo para el objeto de estudio; a pesar de que los análisis sobre tipografía marcan una estructura teórica, su estudio se centra en la tipografía convencional, es decir, aquellas letras *para ser leídas* (Gesrtner, 2003) y no aquellas *para ser vistas*, de intención principalmente expresiva. Si bien ambos “universos tipográficos” tienen muchos elementos en común, explorar la eficiencia lectora (tipografía convencional) no es equivalente a estudiar los aspectos persuasivos (tipografía decorativa). Por esta situación estructural del *corpus* teórico de la disciplina, es pertinente explorar modelos externos, que tengan objetivos similares a este estudio; en este orden de ideas, se expone la obra de Álvarez-Junco (2009) “El diseño de lo incorrecto. La configuración del humor gráfico”, en donde se realiza un análisis del humor gráfico desde la perspectiva del diseño gráfico en dos de sus aspectos principales: (1) La comunicación visual y (2) El mundo del encargo.

¿Cuál es la relación estructural entre el humor gráfico desde la perspectiva de Álvarez-Junco y la tipografía decorativa en la era digital? En síntesis, tanto la tipografía decorativa como el humor gráfico son manifestaciones expresivas contrarias a un compendio de normas, siendo para el primer caso la tradición del oficio y para el segundo, el afán del ser humano por organizar un mundo caótico. Álvarez-Junco (2009) anota que el humor hace que la persona se transporte por instantes a una realidad alterna, donde se burlan las reglas construidas y se escapa de la rígida estructura, liberándola por un momento, solo para tener que volver a esa realidad aprisionante. La tipografía decorativa no tiene la intención del humor², pero su objetivo se asocia con la emancipación de las letras respecto a la rigidez del oficio; Gordon y Dodd (1994) comentan respecto a esta situación que:

La tipografía decorativa es un desafío al convencionalismo y a la uniformidad que la mayor parte de los “medios de comunicación alfabéticos” que vemos a nuestro alrededor. Se ocupa de liberar la caligrafía, la rotulación, la tipografía, el texto y la ornamentación del corsé de formas tradicionales. Dibujadas o impresas, las letras se convierten en formas abstractas, las palabras asumen color y ritmo visual, el texto forma un dibujo lírico a través de nuevas configuraciones [...] La exuberancia de la forma caligráfica, el deslumbramiento de las técnicas artísticas se pueden usar para revitalizar la palabra funcional, ampliando y reforzando su impacto visual. Como diseñadores, aunque respetamos el papel funcional de la tipografía, no olvidamos los evidentes inconvenientes de este enfoque. De forma natural rompemos las barreras del conformismo en nuestro garabateo tipográfico inconsciente, que revela las delicias visuales de los caracteres. (pp. 6-7)

Álvarez-Junco (2009) explora las características constitutivas del humor gráfico como mensaje, situación que le permite descomponer desde un enfoque disciplinar los aspectos comunicativos de su objeto de estudio. Se le critica la poca delimitación de su objeto de estudio, pues “la configuración del humor gráfico” es un campo extenso el cual desarrolla de manera general y no específica, quedando por fuera de su consideración detalles de manifestaciones que, quizá, no obedezcan a su propuesta. Sin embargo, su propuesta es eficiente a la hora de establecer la estructura del marco teórico para la tipografía decorativa, pero no un método de análisis; Álvarez-Junco (2009) parte del campo de la comunicación visual, sustentando que en las piezas de humor gráfico deben expresarse de manera clara a través de ciertos elementos de imagen y contenido, todos ellos estudiados a través de la teoría del diseño gráfico. Justifica que:

...el humor hace que concibamos el mundo desde una perspectiva distinta (y ahí radica su inteligencia) La intención comunicativa y su construcción a partir de un discurso “teórico” lo hacen susceptible al análisis desde el diseño gráfico: El humor necesita, en resumen, una gran concreción. Su realización final conduce

2. Salvo cuando se establece como un *Gag* o juego visual de palabras (Heller y Illic, 2004).

a una propuesta que debe, necesariamente, ser aceptada por el usuario. Si no logra una aprobación, una respuesta positiva del espectador, el humor no existe, ha fracasado. (p. 81)

Así, Álvarez-Junco (2009) estudia el humor gráfico de la siguiente forma:

(1) *Demarcación de unas coordenadas de estudio a través de los sedimentos conceptuales que deja un estudio sincrónico de las manifestaciones gráficas en la historia de la escritura y el arte mundial.* De este primer acercamiento el autor establece tres etapas en el desarrollo del humor gráfico: la imagen intencionada, la imagen difundida y la imagen leída; cabe resaltar que en este punto se encuentra otra similitud entre este estudio y el de Álvarez-Junco (2009), pues tanto la tipografía decorativa como el humor gráfico se reconocen como tal solo a partir de la mecanización de los medios de impresión. Así como sucede actualmente, las posibilidades de la herramienta a finales del siglo XIX permitieron una visión renovada de la tipografía (Blackwell, 2004).

(2) *Análisis documental que define conceptos de la comunicación visual y el humor, estableciendo relaciones entre ambos.*

(3) *Análisis documental del humor gráfico:* el autor estudia las manifestaciones del humor gráfico a través de la división entre forma y contenido, lo que permite sistematizar los elementos de la configuración del mensaje en el humor gráfico. Ésta es la síntesis del estudio, respondiendo al objetivo del trabajo: la configuración del humor gráfico.

Se toman algunos elementos metodológicos de Álvarez-Junco (2009) para definir la tipografía decorativa; Sin embargo, se delimita el análisis a la producción de tipografías latinoamericanas desde el 2008 hasta el 2012. La propuesta de Álvarez-Junco establece un objeto de estudio muy basto en términos geográficos-cronológicos³ y, si bien su análisis está bien cimentado conceptualmente, se piensa que

el acercamiento empírico en una sección específica del humor gráfico hubiese permitido establecer divergencias entre la estructura teórica y el objeto.,

Resumiendo, la estructura del marco teórico es la siguiente:

(1) *Definición de conceptos tipográficos,* en donde se establecen de manera específica los aspectos de la tipografía como disciplina y como objeto, a través de la revisión teórica de obras las cuales abordan sus aspectos funcionales. Posteriormente, hace un paralelo entre la tipografía convencional y la tipografía decorativa.

(2) *Breve recorrido histórico de la tipografía decorativa,* siguiendo la metodología de Álvarez-Junco (2009), se explora de forma general el origen de la tipografía decorativa, señalando eventos importantes a través del análisis documental. Esta historia, al igual que en el humor gráfico, marca coordenadas que definen la tipografía decorativa en la era digital y aquello que define la tipografía de intención expresiva como el eco de planteamientos a principios de siglo XX por la vanguardia artística. Cerrando el marco histórico se encuentra el desarrollo de la tipografía en Latinoamérica.

(3) *Comunicación visual y tipografía decorativa,* de la misma forma que Álvarez-Junco (2009), los conceptos teóricos de la comunicación visual permiten un análisis sistemático de los mensajes visuales. Este último capítulo del marco teórico se divide así:

A. Acercamiento a las teorías generales del diseño gráfico y la construcción de mensajes visuales desde la perspectiva de la práctica.

B. Acercamiento a las teorías generales de la comunicación visual y definición de conceptos del mensaje visual.

C. Antecedentes,. En este subcapítulo de se exponen de manera crítica los resultados de indagaciones anteriores respecto a la función expresiva de la tipografía.

3. Álvarez-Junco (2009) inicia su estudio del humor gráfico desde los albores de la imagen intencionada, fechados en el 2300 AC en el antiguo Egipto y toma en consideración manifestaciones de cualquier tipo en cualquier lugar.

2. Conceptos básicos de tipografía

2.1. Definición de tipografía

Entender la naturaleza de la tipografía en el siglo XXI es comprender que el objeto que ahora está a disposición de profesionales y usuarios de forma cotidiana, en antaño fue dominio exclusivo de expertos; es por ello que una definición conceptual acertada procede de la reflexión teórica de la práctica. Lo primero que debe analizarse es la utilización de la término / tipografía/, pues el aspecto democrático de la herramienta digital ha causado que esta palabra se use para designar partes o procesos inherentes al oficio sin una distinción clara (Baines y Haslam, 2002), fenómeno que es especialmente crítico en la lengua española. /Tipografía/ refiere erróneamente a:

1. Impresión tipográfica (en inglés *letterpress*): aspecto técnico e histórico el cual refiere al proceso de impresión inventado por Johannes Gutenberg en 1452 que consistía en la composición de mensajes escritos a través de tipos metálicos en una matriz o *caja tipográfica*. Esta definición fue vigente hasta principios de los años 80s⁴ (Jury, 2002).

2. Fuente tipográfica (en inglés *typeface*): aspecto práctico y conceptual que refiere al set de tipos (es decir, un alfabeto) y relaciones espaciales entre los mismos que hacen posible la composición de mensajes escritos a través de procesos mecanizados.

Las anteriores concepciones erróneas dan como resultado la explicación de otros términos de tipografía que permiten entenderla de una forma global (Baines y Haslam, 2002):

3. Carácter (en inglés *type*): puede designar términos distintos en la práctica tipográfica: **(1)** equivalente al grafema en la escritura manual, es el signo alfabético de cualquier idioma que refiere a un sonido o aspecto sintáctico (como por ejemplo, los signos de puntuación) de una lengua cualquiera (Jury, 2007); **(2)** se refiere a las características estilísticas de una fuente tipográfica, es decir, aquellas cualidades de forma que permiten diferenciar un

set tipográfico de otro; es por ello que es común hablar de “el carácter del carácter” (Baines y Haslam, 2002).

4. Tipo (en inglés *type*): término que procede del oficio y refiere al objeto metálico en donde se hallaba grabado en positivo un carácter y el cual permitía, junto con otros objetos similares, la impresión de mensajes escritos a través del *letterpress*. Actualmente, el tipo es una interpretación cibernética de este objeto físico y sustenta el sistema de producción digital de mensajes escritos (Blackwell, 2004).

El segundo aspecto que se debe analizar para llegar a una definición integral de tipografía, es su relación con la escritura; Gerstner (2003) realiza un análisis sincrónico de la escritura y de los sistemas de representación del lenguaje oral a través de una revisión documental de autores representativos de la lingüística, la gramática y la semiótica. Concluye que la tipografía tiene campos afines con la escritura alfabética: (1) es un sistema codificado de signos, es decir, es necesario aprender el significado de los grafemas (“letras”) para lograr su interpretación; (2) implica la repetición de estos signos, los cuales forman palabras, que a su vez forman frases y crean un sentido verbal (interpretación); (3) implica un orden en el espacio, a diferencia del lenguaje oral, la escritura se representa en el espacio, por lo que es necesario una organización de los signos alfabéticos; (4) es atemporal, a diferencia de la naturaleza efímera del sonido, la escritura y la tipografía preservan y transmiten el mensaje verbal para aquellos que puedan interpretar el código. Blanchard (1989) llega a conclusiones similares a partir del análisis diacrónico de la letra, de la cual concluye que:

La importancia de la Letra como signo gráfico de la escritura alfabética, provienen de las ventajas concretas que este modo de notación ofrece, tanto en el aspecto de la mayor economía de los signos utilizados, como en el de la mayor precisión semántica y su más amplio campo combinatorio (p. 31).

En resumen, la tipografía, al igual que la escritura, es un sistema de notación organizado de signos codificados que

4. Etimológicamente, tipografía se define como “escribir con tipos”.

representan el lenguaje oral y a los cuales les es posible preservar el mensaje verbal a través del tiempo para aquel que pueda decodificarlo. La diferencia fundamental entre la tipografía y otros sistemas de escritura alfabética es su naturaleza mecánica; Gerstner (2003) sustenta que la innovación de Gutenberg no consistió en la invención de la imprenta de tipos móviles (situación que había sucedido siglos atrás en China) sino en la solución del problema estético que planteaban las *relaciones espaciales* entre caracteres latinos y su composición en un sistema que permitiera la producción mecánica del mensaje escrito. A diferencia de los caracteres chinos, los latinos no obedecían a una sola retícula compositiva (el cuadrado), sino a estructuras disímiles entre sí (cuadrados, círculos, triángulos y formas compuestas) y la compresión de estas relaciones espaciales constituye el problema principal de la tipografía como *sistema de escritura mecanizada* (Blanchard, 1989).

Esto ubica el quehacer tipográfico en dos niveles: uno técnico, la asimilación de un sistema mecánico de reproducción del mensaje escrito, y otro visual-creativo, la solución de un problema sintáctico entre caracteres; Pérez (2011) realiza un análisis de la tipografía como signo plástico basándose en los postulados del *Groupe µ* y establece la naturaleza de la tipografía (a partir de la escritura) como un sistema pluricódigo:

Por lo tanto, comprender la tipografía no implica considerar únicamente un código lingüístico, pues ésta, como discurso pluricódigo, transmite de manera simultánea un mensaje lingüístico y visual, logrando con los dos cumplir propósitos de eficacia y belleza en la transmisión del mismo (p. 264).

La perspectiva expuesta por Pérez es sustento teórico de un problema antiguo en la práctica tipográfica y, por lo tanto, en su definición. El oficio del maquinista-tipógrafo y, de forma más profunda, la práctica de la escritura sustentada en las teorías de la lingüística estructural (Ducker, 1997) limitó el rol visual de la tipografía a la representación transparente del mensaje escritural, es decir, el estilo del carácter debía tan sutil que el lector no notase su presencia en el acto mecánico de lectura (Blackwell, 2004 citando a Morrison,

1932); en la propuesta de Pérez (2011), éste es el aspecto lingüístico de la tipografía, y son todas aquellas cualidades de forma que permiten la interpretación del mensaje escritural. Sin embargo el tipo expresa otros valores que, en el análisis de Pérez, pueden ser emotivos (desde la teoría del *Groupe µ*) y simbólicos (desde la perspectiva de Pierce). En la práctica, muchos tipógrafos han cuestionado la interpretación unívoca de la tipografía como sistema al servicio del mensaje escritural, y se han atrevido a explorar aspectos simbólicos y emotivos en la dimensión visual del tipo.

La anterior reflexión lleva al tercer aspecto de la práctica tipográfica que incide sobre la definición de la misma: la dimensión discursiva. Blanchard (1989) realiza el postulado de la “palabra-imagen” a partir de observaciones del entorno visual urbano; sostiene que “frente a una lectura corriente de información y de consulta, se ha desarrollado, paralelamente, una *lectura icónica* ultrarrápida, una lectura de esencia simbólica y semántica” (Blanchard 1989, p. 137) sostiene que, producto del bombardeo continuo de mensajes escritos, algunas manifestaciones tipográficas han adoptado un aspecto inusual que no corresponde al estatus de invisibilidad. El objetivo de la “palabra-imagen” es trascender la significación verbal y expresar, a través recursos retóricos, valores simbólicos connotados. Ducker (1997) sostiene que las obras tipográficas de artistas vanguardistas de principios del siglo XX usaron la visualidad de la letra para acentuar la intención comunicativa del mensaje escritural, despojando a los códigos lingüístico y visual de anquilosadas formas de representación propias del simbolismo decimonónico y la tradición de las letras romanas, respectivamente. La rebelión estilística de estos artistas (F.T. Marinetti, G. Apollinaire, I. Zdanevich, E. Lissitzky, entre otros) fundamenta las bases teóricas y prácticas de la “palabra-imagen” y de la tipografía decorativa en la era digital.

Cerrando esta discusión sobre la naturaleza de la tipografía y, a manera de conclusión, se encuentra la definición propuesta por Baines y Haslam (2002):

Notación y organización mecánica del lenguaje (p. 7) [...] En esta definición nos hemos esforzado en alejarnos de los datos

específicos de la imprenta y reafirmar la función de la tipografía, a saber: documentar, conservar y repetir el conocimiento basado en la palabra y ubicarlo firmemente en el núcleo central del diseño de la comunicación moderno (p. 10).

Se toma la definición de los autores como base para este estudio, pues sintetiza los aspectos del oficio y contextualiza la práctica tipográfica en la era digital, la cual ha trascendido la tradicional producción de libros hacia formatos distintos al impreso. Finalmente, se destaca de Baines y Haslam (2002) que se haga alusión al lenguaje y no solo a la escritura; al utilizar este concepto la discusión sobre la “función, forma y diseño” abarca aspectos relacionados con la tipografía decorativa y los atributos expresivos del tipo.

2.2. Convencionalismo y experimentación en la tipografía

Satué (1994) expone que la tipografía, resultado de su experiencia acumulada en la composición de mensajes escritos, cuenta con un *acuerdo empírico* en el cual se sientan las bases de la práctica; algunos de ellos ya han sido mencionados por Gerstner (2003) y son aquellos que provienen de la escritura; adicionando la experiencia y reflexiones de Frutiger (2002, 2007a y 2007b) se sintetiza que dicho acuerdo consiste en:

1. *El orden en la composición*: tanto tipografía como escritura se desenvuelven en un medio visual, es necesaria (a diferencia del sonido) una organización en el espacio que para la escritura latina occidentales la convención izquierda a derecha, de arriba hacia abajo (Gerstner, 2003).

2. *La forma de las letras*: las letras tienen un significado convencional que viene del uso centenario de estas formas para representar el lenguaje; la interpretación que se atribuye al grafema /a/ es equivalente al fonema /a/; cualquier alteración a la estructura fundamental en el primero causa frustración en el lector, pues no puede descifrar el significado esa forma inusual (Frutiger, 2002).

3. *La relación espacial*: se refiere a la innovación aportada por Gutenberg al

resolver de forma mecánica el problema de las relaciones espaciales entre caracteres latinos (Gerstner, 2003).

4. *Diseño y composición*: la tipografía ha establecido un método de construcción de caracteres originado en la caligrafía. Al igual que los tres anteriores, este aspecto del acuerdo empírico es heredero de la cultura escrita y refiere a las relaciones espaciales (proporción, grosor del trazo, modulación, etc.) internas de los caracteres. Por lo tanto, existe una forma correcta de diseñar un alfabeto *normal* de mayúsculas, minúsculas, itálicas, cursivas y sus respectivas variaciones. De la misma forma, existe un acuerdo en la forma correcta de diseñar un *alfabeto* romano y uno palo seco (Frutiger, 2002 y 2007a).

5. *Terminología*: el oficio del cajista-tipógrafo planteó un glosario gremial unificado. En este se especifican tanto conceptos de composición (caracteres de contra-caja, letras de caja alta, altura X, entre otros) como aquellos que refieren exclusivamente a la morfología de la letra (serif, astas, pies, cola, entre otros) (Cheng, 2006).

Los anteriores aspectos describen la práctica tipográfica desde su invención en 1452; en la era digital, el acuerdo empírico se ve representado por los postulados estéticos, teóricos e ideológicos de la *escuela suiza*. En síntesis, estos ítems caracterizan y avalan una tipografía que sea construida en función de la interpretación del mensaje escritural, es decir, una tipografía para *ser leída*. Gestner (2003), expone una visión amplia de la intención en donde se consideran escenarios donde la tipografía se compone para *ser vista*; el autor toma como ejemplo el periódico popular, en el cual “la intención: dispersar al lector, servirle la información como ‘show’. [...] Los grandes titulares, es decir: los tipos que son demasiado grandes para leerse, los ‘caracteres para ver’, que rebasando su finalidad -comunicar una noticia- ‘saltan a los ojos’ del lector” (Gerstner 2003, p. 153).

Así, se encuentra que la *función tipográfica* e define por aspectos de visibilidad, legibilidad y lecturabilidad. La primera se descompone en atributos formales que

permiten la identificación de los caracteres y las palabras por parte del lector y dar una interpretación a lo escrito (punto 2 del acuerdo empírico). La segunda, proviene de una serie de experimentos donde se ha comprobado que ciertos aspectos formales de la composición tipográfica una lectura fluida; Jury (2002) sintetiza la concepción convencional de la legibilidad, afirmando que “el lector no debería ser consciente de la ‘actividad’ lectora, con lo que todos los esfuerzos se dedicarían a la comprensión e interpretación del texto” (p. 64). Este punto de vista postula que las formas y composiciones inusuales en un texto entorpecen el acto mecánico de lectura, por lo que las “sorpresas” son recibidas con reticencia, pues distraen el objetivo principal de la tipografía, ser leída. Básicamente, la “buena legibilidad” se mide por una relación entre la velocidad de lectura y el nivel de comprensión lectora. Empero a ello, los mismos experimentos empíricos han demostrado (en los últimos años) que los criterios de legibilidad están estrechamente relacionados con aspectos culturales y psicológicos de los lectores (situación socio-económica, escolaridad, contexto espacio-temporal, entre otros) constituyéndolos como un problema de *costumbres* (Gerstner, 2003, Gill, 2004, Jury, 2002 y Jury, 2007).

La tercera es el aspecto de la función tipográfica menos estudiado, pues su descripción huye a todo tipo de análisis convencional; Gerstner (2003) la define como “interés por la lectura”, ubicando la discusión de la función tipográfica en aspectos relacionados con la cultura visual y con el comportamiento de los usuarios.. A continuación se exponen los atributos formales que inciden sobre la visibilidad, la legibilidad y la lecturabilidad:

1. Visibilidad:

- * Altura X (Jury, 2002)
- * Blancos internos (Jury, 2002)
- * Astas (Jury, 2002)
- * Color y contraste (Gerstner, 2003)
- * Problemas de visión (Jury, 2002)

2. Legibilidad:

- * Palabras por línea (Jury, 2002)
- * Justificación (Jury, 2002 y Gill, 2004) la cual incluye un atributo gramatical

en su funcionamiento, la guionación

- * Utilización de mayúsculas y minúsculas (Jury, 2002 y Baines y Haslam, 2002)
- * Estilos o variaciones (itálicas, cursivas, negritas, entre otros) (Jury, 2002, Frutiger, 2002 y Frutiger, 2007a)
- * Números (Jury, 2002 y Baines y Haslam, 2002)
- * Puntuación (Jury, 2002);
- * Tamaño (Jury, 2002);
- * *Kerning*, *Tracking* y ligaduras (Jury, 2002, Jury, 2007, Frutiger, 2007b, Baines y Haslam, 2003 y Cheng, 2006).
- * Tipos de carácter y clasificación (Cheng, 2006, Baines y Haslam, 2003, Perfect, 1994, Blanchard, 1989, Heller y Illic, 2004, Cerezo, 1999).
- * Tipografía Transnacional (Blackwell, 2004 y Ruder, 1983).
- * Jerarquía, que incluye los aspectos de Tonalidades de gris y ritmo (Ruder, 1983, Kunz, 2003, Perfect, 1994, Kane, 2002, Jury, 2002).
- * Formato de la pieza (Gill, 2004 y Gerstner, 2003)

3. Lecturabilidad

- * Aspectos semióticos del mensaje tipográfico (Peninou, 1976)
 - Mensaje lingüístico (configuración, lengua y materia de contenido)
 - Mensaje icónico (Peninou, 1976)
 - Mensaje inferencial (figuras retóricas y recursos expresivos)
- * Aspectos prácticos de la expresión tipográfica (Gerstner, 2003)
 - coordinación
 - Articulación
 - Destacar
 - Ordenar
 - Subrayar
 - Derivar
 - Visualizar
 - Jugar

Los aspectos de la lecturabilidad no constituyen atributos formales, sino variables conceptuales guiadas al análisis y construcción de mensajes tipográficos expresivos; sin embargo, usan aspectos de la legibilidad y la visibilidad como herramientas de composición. Queda claro, tanto en el apartado anterior como el actual, que la práctica tipográfica en la era digital se distinguen dos universos de creación:

uno tradicional, donde las propuestas tipográficas son fieles al acuerdo empírico y se guían por el principio de invisibilidad establecido por S. Morrison en la década de 1930; Un segundo universo lo constituyen propuestas contrarias, donde la función lectora se define por la persuasión más que (pero sin ignorar) la información; Gerstner (2003) ofrece una perspectiva de aquello que puede ser convencional y *experimental* en la práctica tipográfica, y es el concepto de *normal*:

“Normal”: que permite leer sin esfuerzo a una persona con vista normal; el acento recae aquí en el leer: en el tamaño de las letras hay un umbral a partir del cual el proceso perceptivo de “leer” se cambia en “ver”. Leer es un proceso, ver es un conocer instantáneo que significa: ser asaltado, dominado incluso, por una información transmitida por medio de la escritura. (Gerstner 2003, p. 79).

Lo *experimental* es toda aquella propuesta que, partiendo de los atributos formales de la visibilidad y la legibilidad, se aleja dramáticamente de la normalidad. Además de los aspectos sintácticos de la composición tipográfica deben tenerse en cuenta aspectos *más allá* de la forma. Es en las variables semióticas (postulado de la palabra-imagen de Blanchard, 1989) y emotivas (Pérez, 2011) donde la experimentación encuentra su sustentación teórica desde el análisis de la práctica. Si en la tipografía convencional la intención comunicativa es la transmisión transparente del mensaje escritural, en la “tipografía anormal” el propósito es la transmisión de un mensaje persuasivo.

Gombrich (1993) hace una exploración conceptual de la *experiencia y el experimento* en la teoría de las artes visuales. El autor expone, en un primer nivel, que el experimento en las artes puede considerarse como tal si sigue el método de comprobación de hipótesis desarrollado por las ciencias, es decir, aquel que por ensayo-error conduce un resultado (denominado “retroalimentación negativa”). La gran diferencia es que el objetivo perseguido por el experimento artístico es un efecto psicológico, mientras que en las ciencias es una proposición verdadera. Un segundo nivel se asocia más con la intención que con el método; el autor analiza la

producción de algunos artistas del impresionismo concluyendo que, al representar en sus obras motivos no convencionales de una forma no convencional, se estaba estableciendo una metáfora de anticonformismo social y político, una postura desafiante. Además, Gombrich sostiene que es la *autoridad de la ciencia* quien sostiene el estatus de experimento a una obra de arte, situación que desaparece en la modernidad, pues la mimesis deja de ser un punto de comparación y la crítica es un asunto escabroso.

Ducker (1997) estudia las obras tipográficas de artistas vanguardistas de principios del siglo XX; la autora sostiene que, antes del desarrollo de estas propuestas, el lenguaje escrito y, por consiguiente la tipografía, eran solo un vehículo para la transmisión de las ideas (lenguaje oral); las incursiones de F.T. Marinetti, G. Apollinaire, I. Zdanevich y E. Lissitzky reevaluaron este papel pasivo del lenguaje escrito y dieron un carácter expresivo a la forma verbal y visual. Tanto Ducker (1997) como Spencer (1995) argumentan que los estos artistas (entre muchos otros) sentaron la perspectiva moderna del lenguaje, la cual había estado anquilosada por la lingüística estructural (en el caso de la forma verbal) y por la tradición de las artes gráficas (en el caso de la tipografía), re-evaluando las estructuras convencionales que habían regido la cultura escrita por más de tres siglos.

En síntesis tanto las tipografías decorativas como las convencionales tienen un aspecto expresivo-persuasivo, solo que en el caso de las segundas éste no debe ser impedimento para una lectura mecánica; además, ambos universos tipográficos se basan en el acuerdo empírico para realizar sus propuestas, con la diferencia que el *experimentalismo* se distancia del mismo, mientras que el *convencionalismo* se centra en su aplicación. Gerstner (2003) sostiene respecto la dualidad de regla y expresión que::

... cada letra existe en una forma básica que, ciertamente, no está codificada nunca, siendo una convención común en todos los alfabetos. La vaguedad de esta convención es el terreno por donde se mueve el tipógrafo, que en todos los tiempos ha rediseñado la forma básica ofreciendo versiones siempre nuevas de

ella a partir, por este orden, de estilo vigente, la moda y el capricho (p. 68)

Así pues, la forma de la letra varía según la intención comunicativa del diseñador-tipógrafo, quien explora las posibilidades de expresión sin obliterar la convención.

3. Historia de la tipografía decorativa

3.1. Introducción

El siguiente recorrido histórico tiene la intención de describir cómo se ha construido la función persuasiva en la tipografía; como se verá en las páginas posteriores, la visualización del texto ha sido un proceso de avances y retrocesos, muchas veces facilitados por los eventos técnicos y las perspectivas innovadoras de algunos personajes. Al final de este subcapítulo, se hace una descripción detallada de la herramienta digital y la tipografía latinoamericana.

3.2. Albores

Este recorrido histórico parte de la noción construida en el capítulo anterior de tipografía decorativa, es decir, aquella de intención principalmente persuasiva. Así pues, Satué (1994) comenta que durante sus primeros 50 años la imprenta se dedicó a la imitación del manuscrito medieval; un fenómeno natural, sustenta el autor, dado que era el único referente que tenían los impresores a la hora de componer un texto escrito. La experiencia y la práctica permitieron a los tipógrafos crear su propio lenguaje formal, que sintetizó en un objeto: el libro. De la misma forma, las letras floridas de los manuscritos medievales se transformaron en letras capitales; la descripción hecha por Satúa (1994) sitúa a estos especímenes como decorativos.

Sin embargo, Fawcett-Tang y Jury (2007) plantean que las letras floridas de los

primeros libros eran icónicas, pues se subyugaba el mensaje escritural. Por lo tanto, si bien eran elementos decorativos, la negación de esta dimensión del mensaje visual las inscribe como un *signo icónico* más que una letra. Los autores señalan que la primera manifestación de tipografía decorativa como tal fue la propuesta por Giambattista Bodoni a finales del siglo XVIII respecto a lo cual anotan que:

Los tipos de Bodoni y la forma en la que diseñaba sus libros con ellos cuestionaron la naturaleza y propósito de la tipografía y la función del impresor/tipógrafo. Esa fue la primera vez en la que el aspecto de la fuente se había diseñado de manera consciente para que reflejara esa moda y, al hacerlo, puso la estética por delante de la legibilidad. Es interesante destacar que, en vida, Bodoni fue considerado no sólo un gran tipógrafo e impresor, sino también un gran artista. (Fawcett-Tang y Jury 2007, p. 6)

Es claro que aquello que marca el inicio de la tipografía decorativa es la preocupación de Bodoni por dar una intención persuasiva a una letra para texto. Debe mencionarse que la invención de estos tipos parte de una reflexión respecto al aspecto de la letra, la cual estaba habiendo seguido durante casi tres siglos el modelo de la minúscula; este hecho que obedeció a dos eventos, uno técnico y otro contextual: el primero se refiere al auge de nuevas técnicas de impresión que buscaban una mayor calidad en los productos gráficos⁵ y la segunda es la influencia del romanticismo sobre la concepción del tipo. Estas influencias permitieron a Bodoni hacer una mayor esquematización de la letra, al geometrizar las formas caligráficas y destacar una expresión contrastada de emociones por la fuerte modulación de la letra.

Las propuestas de Bodoni despertaron el interés de los tipógrafos y los lectores en los aspectos expresivos del tipo. Fawcett-Tang y Jury (2007) sustentan que esto permitiría el desarrollo de la tipografía decorativa en épocas posteriores. Se refieren al auge de fuentes de rotulación

5. Situación impulsada por el tipógrafo y artesano inglés Jhon Baskerville, la cual encontró adeptos en Francia, Noruega, Italia y Países Bajos en la apropiación de técnicas y métodos de impresión inventados por él. El aporte de Baskerville en la consolidación de los tipos modernos es de gran importancia, aunque haya permanecido en el anonimato durante más de 200 años (Penela, 2010).

producidas entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX. Se sienta que la propuesta de Bodoni es el antecedente de la tipografía decorativa y las fuentes de rotulación del siglo XIX el nacimiento. De esta primera cadena de hechos se destaca:

*La revolución industrial y la masificación de productos hizo necesaria la identificación por marcas (*branding*). Estas nuevas necesidades de comunicación fueron asimiladas por impresores *amateurs* quienes transformaron el tipo romano convencional al antojo del empresario, en la búsqueda de una mayor vistosidad. Las nuevas fuentes de rotulación en carteles de promoción y empaques fusionaron en un solo medio expresivo (la tipografía) el mensaje escritural y el mensaje de inferencia (Peniu, 1979), es decir, el significado convencional de la letra con un nuevo significado connotado, el cual se interpretaba a partir de las excentricidades hechas al modelo romano (Satue, 1994). La demanda comercial motivó a impresores inexpertos, a explorar con la forma del tipo. Fawcett-Tang y Jury (2007) mencionan que:

... las raíces (y el espíritu real del diseño gráfico) se encuentra en el innovador y menospreciado trabajo del impresor de material efímero del siglo XIX, que se enfrentó a la temida noción de lo impredecible y a la siempre cambiante naturaleza de la demanda comercial. (p. 8)

Esta actividad inventiva sirvió de “caldo primigenio” para la crítica establecida por la vanguardia artística de principios del siglo XX al lenguaje. Por otro lado, la demanda comercial obligó a los impresores tipos de tamaños mayores, lo que causó la reaparición de un antiguo oficio medieval: la xilografía. El manejo de tipos de madera nunca dejó de existir, pero se reservaba para trabajos limitados o muy específicos; sin embargo, los tamaños excesivos de los tipos para carteles y anuncios eran inmanejables en plomo, por lo que la utilización de madera se popularizó rápidamente.

* Fawcett-Tang y Jury (2007) mencionan que el desarrollo tipográfico de estos primeros años es autoría de impresores anónimos, pues los maestros-tipógrafos rara vez se atrevían a experimentar con estas nuevas formas. Sin embargo, se resalta el aporte de Rober Thorne, William

Thorowgood y Vicent Figgins en Inglaterra, quienes “... fueron parte de los primeros innovadores de tipos y crearon, mucho antes que el resto, tipos gruesos y egipcios en negrita, ‘únicos en su atrevimiento y deformidad’” (Fawcett-Tang y Jury 2007, p. 6).

* También se debe resaltar que las nuevas características visuales de la letra permitieron la influencia de movimientos estilísticos en la composición de caracteres. Por ejemplo, el movimiento de *Arts and Crafts* en Inglaterra, influyó sobre las tipografías de inspiración caligráficas (Heller y Illic, 2004). Además, las nuevas posibilidades de las técnicas (en especial de la litografía) permitieron a artistas-cartelistas hacer exploraciones con el tipo y el color. Un buen ejemplo se encuentra en los carteles ilustrados realizados por Henri de Toulouse-Lautrec en Francia (Frutiger, 2007), entre otros.

3.3. Tipografía moderna

Para principios del siglo XX, los tipos de rotulación se habían consolidado; a pesar de que su nacimiento fue una irrupción a la práctica, éstos aún se basaban en el al tipo romano, por lo que se consideraban versiones muy ornamentadas de letras para texto. Por ejemplo, la creación de *fuentes mecánicas* donde se exageraron las proporciones del *serif* para dar mayor vistosidad a las fuentes de lectura. Spencer (1995) señala respecto a los albores de la tipografía moderna que:

A lo largo del siglo XIX, a medida que aumentaban los superlativos, los tipos de impresión se habían agrandado, engordado y vuelto más exuberantes, pero la impresión todavía se aferraba a las composiciones basadas en los libros [...] A finales de siglo, la mayoría de los impresores estaban atrapados en una red de convenciones estériles o envueltos en una orgía de parafernalia técnica, y el diseño de la mayor parte de sus producciones era aburrido o irrelevante.” (p. 15)

Blackwell (2004) hace un recuento crítico de historia tipográfica en el siglo XX, donde establece aspectos conceptuales para principios del siglo XXI. Al igual que Spencer (1995) y Ducker (1997), Blackwell (2004) sostiene que fue durante el siglo XX que la tipografía se distanció de su concepción artesanal, dada por el oficio del cajista-impresor, gracias a la influencia del arte, la tecnología y “nuestra capacidad para la

lectura y la escritura.” (p. 7). La problemática de la tipografía para inicios del siglo XX tiene ciertas similitudes con la que sufre actualmente; Blackwell (2004) sostiene que:

En cierto modo, la situación del año 2003 es comparable con la de hace cien años. Hace algo más de un siglo nació una nueva tecnología, por la enorme demanda de impresiones, pero se carecía de la visión y de la destreza necesarias para desarrollar la mejor manera de llevar a cabo la comunicación. Los estetas de la tipografía se quejaban del nivel deplorable de la disciplina. Desde el artista y escritor William Morris hasta el impresor e historiador tipográfico Daniel Berkeley Updike, cualquier referencia a la tipografía sólo era un lamento (p. 9)

Lamentos atendidos por la curiosidad de poetas y artistas visuales en Europa, quienes transformaron radicalmente la concepción de la tipografía. La primera de las incursiones de la vanguardia artística en la disciplina fue hecha por F.T. Marinetti. Blackwell (2004), Spencer (1995), Satué (1994), entre otros, reconocen la importancia que tuvo el *Manifiesto Futurista* publicado en el periódico francés *Le Figaro*, el 20 de febrero de 1909; en síntesis, los autores sostienen que en este documento indica la creación de discursos visuales en la tipografía, distanciados de la parafernalia técnica en la industria de artes gráficas y de la concepción clásica de la tipografía *para ser leída*. Blackwell (2004) ilustra esta situación citando un fragmento de un segundo manifiesto de F.T. Marinetti *Destrucción de la sintaxis - Imaginación sin ataduras - Palabras - Libertad*, publicado en 1913:

Inicio una revolución tipográfica dirigida contra el bestial, nauseabundo concepto de libro de los nostálgicos del pasado y el verso d'annunziano, impreso en el papel del siglo XVII, fabricado a mano y ribeteado con yelmos, Minervas, Apolos, con elaboradas letras iniciales en rojo, adornos florales, motivos mitológicos, epígrafes y números romanos. El libro debe ser la expresión futurista de nuestro pensamiento futurista. Y no solo eso. Mi revolución apunta contra la llamada armonía de la página, que es contraria al flujo y reflujo, a los brincos y estallidos del estilo que atraviesan libremente la página. Por lo tanto, en una misma página usaremos tintas de tres y cuatro colores, e incluso, si es necesario, hasta veinte tipos de letra. Por ejemplo: la cursiva, para series de sensaciones

similares o velozmente cambiantes; la supernegra, para la onomatopeya violenta, y así sucesivamente. Lo que pretendo con esta revolución tipográfica y esta variedad multicromática de letras, es redoblar la fuerza expresiva de las palabras (Blackwell 2004, p. 31)

Ducker (1997) analiza, desde la crítica literaria y las artes visuales, la trascendencia de los experimentos tipográficos de principios del siglo XX sobre la concepción del lenguaje en la cultura occidental. A diferencia de los autores citados, la autora establece el nacimiento de la tipografía moderna como un evento sin precedentes en la historia del lenguaje, no solo de la tipografía; se sintetizó el divorcio definitivo entre la representación y el arte. El estudio inicia con la crítica de Ducker (1997) al modernismo, el cual ella define como la crítica artística hecha en las décadas de 1940 y 1950 a las manifestaciones visuales de principios del siglo XX. Sostiene que el modernismo se ligó directamente con la lingüística estructural y negó sistemáticamente el valor de la materialidad en la construcción del significado en las obras artísticas del período señalado. Argumenta que los poetas vanguardistas se adelantaron 50 años a la crítica del deconstructivismo de Derrida al modernismo usando la investigación teórica y plástica. Ducker (1997) sustenta que::

La idea que la escritura, las formas escritas, poseían su propia materialidad, sin embargo, fue articulada solo por poetas, profesionales, y nunca por estos profesionales [refiriéndose a los lingüistas] con un empleo del mantenimiento del rol subordinado y pasivo del lenguaje. Para los lingüistas, la escritura, y su sub-materia, la tipografía no tenía una distinta función. La autoridad del lenguaje residía en su capacidad de significar, no en su mutabilidad [...] El desapercibido texto, la siempre página gris de prosa y poesía convencional, apareció, estaba ahí, para “hablar por sí mismo”. Sus códigos de producción dieron al texto un carácter trascendente [...] Así, aunque los lingüistas no reconocieron el material visual del significante lingüístico suficientemente para teorizar su papel activo, los poetas tanto teorizaron como practicaron la manipulación tipográfica del lenguaje. (p. 57).

Ducker (1997) comenta que los experimentos artísticos de estos poetas fueron una revisión meta-crítica de la literatura y las

artes visuales como prácticas de significación. Debido a las diversas manifestaciones, el arte moderno solo puede estudiarse a partir de la expresión individual de los autores. Así, define tres vertientes diferenciadas según la práctica artística: (1) El conocimiento sistemático de la materialidad permite vislumbrar verdades absolutas que rigen aspectos espirituales de la vida del hombre y de la práctica artística. (2) El carácter subjetivo, rechaza el planteamiento de una verdad universal y de la verdad pues se la representación viene dada por el conocimiento, percepción o experiencia personales y (3) Oposición al orden social establecido contrariando las convenciones dominantes en las reglas de representación. Dichas corrientes del arte moderno se relacionan con el concepto de materialidad y con la manipulación del mismo por parte de los artistas vanguardistas. Ligando su discusión a la tipografía, la autora anota que la palabra impresa sirvió a los artistas, tanto para plantear las innovaciones plásticas así como para promocionar su agenda activista. En síntesis, la obra Ducker (1997) sostiene que la tipografía experimental de principios del siglo XX causó los siguientes cambios:

* Establecimiento de la forma impresa como punto intersticial entre los medios masivos de comunicación y el “así llamado arte” (Ducker 1997, p. 68).

* El nacimiento del “artista comercial”, un rol producto del intersticio mencionado; personajes como Theo Van Doesburg, Herbert Bayer, Nazlo Moholy-Nagy y Jan Tschichold, entre otros, fueron los encargados de aterrizar los conceptos tipográficos de la vanguardia artística a piezas de comunicación visual específicas. Fueron el germen para la concreción del “diseñador-tipógrafo” en décadas posteriores (Blackwell,

2004).

* Presencia de la tipografía en ambientes urbanos, que corresponde al concepto de *palabra-imagen* de (1989). Además, el proponer aplicaciones tipográficas *por fuera* del libro fue el inicio para el establecimiento de una tipografía más allá del medio impreso⁶.

En síntesis, la vanguardia artística de principios del siglo XX establece, la existencia de dos universos tipográficos a partir de la crítica literaria y la visualidad. La tipografía *para ser vista* ya no está anclada a los postulados clásicos⁷ del oficio ni tampoco a la reproducción del lenguaje oral; ésta cuenta con una materialidad que influye en el proceso de significación e interpretación del mensaje escrito.

Spencer (1995) complementa la propuesta de Ducker (1997), pues expone eventos posteriores a la revolución artística de los primeros 20 años del siglo XX. El autor muestra como los personajes adelantaron acciones que permitieron la asimilación de la tipografía moderna por parte del espectador y de la industria; A continuación, se exponen los siguientes hitos en el desarrollo de la tipografía moderna según Spencer (1995):

1. Bauhaus: el autor sostiene que fue aquí donde se consolidaron las características de la tipografía moderna; dice que recibió la influencia de los movimientos artísticos por “el este y por el oeste”, refiriéndose al constructivismo ruso y al movimiento de *Arts and Crafts*, respectivamente. Anota respecto a la vanguardia artística que:

El futurismo, el dadaísmo, De Stijl, el suprematismo y el constructivismo fueron movimientos que surgieron en distintos países y cuyos objetivos fueron diferentes y a veces contrapuestos; aunque todos ellos, de una forma o de otra, contribuye-

6. situación que fue posible gracias de los avances técnicos de la herramienta durante el siglo XX. La visualidad de la tipografía se exagera actualmente gracias a una variante de la práctica: el tipo animado. Un ejemplo representativo de esta hipérbole es el corto “Le petite mort” (Seisgrados, 2007).

7. Es importante anotar que el correlato de esta situación (es decir, la re-evaluación de los postulados clásicos en la industria de la imprenta) en la Literatura es una crítica al simbolismo del siglo XIX, el cual aún se encargaba de reproducir los modelos literarios del neoclasicismo y el romanticismo (Ducker, 1997). Es por ello que F.T. Marinetti en su manifiesto sobre la Palabra-libertad plantea una revolución contra la nostalgia del pasado, “...fabricado a mano y ribeteado con yelmos, Minervas, Apolos, con elaboradas letras iniciales en rojo, adornos florales, motivos mitológicos, epígrafes y números romanos” (Blackwell, 2004).

ron significativamente a dar forma a la tipografía moderna y a la integración de la palabra y la imagen. (Spencer 1995, p. 27)

Tanto Spencer (1995) como Blackwell (2004) dicen que las incursiones de autores vanguardistas como F.T. Marinetti y G. Apollinaire fueron hitos individuales en la historia del arte que usaron la tipografía como sustancia de expresión, pero no pueden considerarse como tipógrafos como tal. Dicha tarea fue emprendida por los “artistas comerciales”, quienes asimilaron estos planteamientos e hicieron dichos conceptos accesibles para estudiantes, impresores y lectores. En la Bauhaus, las continuas disertaciones teóricas entre los representantes de movimientos contrarios⁸ afectaron el avance de la tipografía moderna en esta escuela; el esfuerzo de Gropius, como el de Van Doesburg hicieron posibles las bases la nueva tipografía; Spencer (1995), comenta que “la diferencia fundamental entre tipografía tradicional y la moderna es que una es pasiva y la otra activa, aunque no necesariamente agresiva. La asimetría y el contraste proporcionan la base de la tipografía moderna” (p. 60) este diferencia entre lo moderno y lo clásico en la tipografía se debió a los desarrollos de tres maestros en Bauhaus: Laszlo Moholy-Nagy, Vasili Kandinski y Paul Klee; se resalta el aporte de Moholy-Nagy, pues dio continuidad al programa de Gropius e incursionó en los aspectos visuales de la tipografía aplicados a medios cinéticos⁹. Se destaca preocupación de muchos tipógrafos de la Bauhaus en la creación de un alfabeto fundamental; ellos plantearon alfabetos en donde solo existían minúsculas, sustentando que la significación de la letra /a/ y /A/ eran equivalentes, por lo tanto, el alfabeto de mayúsculas era innecesario; también ex-

ploraron la estructura fundamental de las letras, geometrizando al extremo la forma caligráfica clásica¹⁰. Tras los aportes de Moholy-Nagy y Kandinski vino el trabajo de Herbert Bayer en 1925, quien impulsó el uso de los alfabetos *sans-serif* entre sus estudiantes y el gremio de impresores. Finalmente, Spencer (1995) anota respecto a la tipografía en la Bauhaus que:

El sello de De Stijl y las ideas constructivistas eran inconfundibles, pero es igualmente evidente en el diseño de este período que el estilo de la Bauhaus era el resultado no de una incuestionable aceptación de ideas preconcebidas –a las que Gropius se había opuesto tan fuertemente– sino a la sensibilidad y aplicación racional de ciertos principios claramente comprendidos a los que todos habían contribuido. Lo que surgía de la Bauhaus de Dessau no era una serie de clichés de moda, sino una clara afirmación hecha con tranquila autoridad, utilizando un vocabulario nuevo y rico. (Spencer 1995, p. 44).

2. Además de los personajes anteriores, se debe destacar el aporte de *Jan Tschichold*. Spencer (1995) comenta que este tipógrafo fue un ferviente defensor de la tipografía moderna durante la década de 1920; así publicó en 1925 *Elementare Typographie*, un artículo donde exponía al gremio de impresores suizos y alemanes el trabajo de El Lissitzky. Blackwell (2004) y Spencer (1995) sostienen que la contribución de Tschichold a la tipografía del siglo XX fue poner en términos prácticos los nuevos conceptos tipográficos; Spencer (1995) dice “En numerosos artículos en alemán y en periódicos extranjeros de gremios de impresores codificó y demostró los principios de la tipografía asimétrica en unos términos que a los impresores y cajistas les eran comprensibles y fáciles de aplicar de forma inmediata a su trabajo diario.” (p. 151)

8. Spencer (1995) se menciona la influencia de Johannes Itten sobre el primer director de la Bauhaus Walter Gropius y el establecimiento de una primera etapa expresionista en la escuela; la contraparte fue Theo Van Doesburg, quien convenció a Gropius de dimitir en el enfoque orgánico de las propuestas y regresar a uno geométrico e industrial.

9. Blackwell (2004) comenta sobre las ideas de Moholy-Nagy que fue un pionero al plantear la posibilidad de una tipografía en movimiento; sin embargo, los medios técnicos de la época imposibilitaron los experimentos del maestro de la Bauhaus y no sería sino hasta finales de la década de 1970 donde se plantearan propuestas eficientes de tipos para medios audiovisuales, alcanzado su mayor madurez conceptual y herramental en la actualidad con los tipos animados.

10. El exponente representativo de estas tipografías geométricas sea Paul Renner y su fuente “Futura”, la cual es considerada un hito en la historia de la tipografía como representante de este fundamentalismo propio de la década de 1920 y 1930 (Blackwell, 2004).

El acontecer tipográfico de Europa en la primera mitad del siglo XX estuvo muy relacionado con los movimientos artísticos y los eventos políticos y económicos; la vanguardia artística permeó todos los aspectos del lenguaje, siendo uno de ellos la tipografía y la naciente generación de artistas comerciales los tradujo en objetos industriales. Tschichold es representativo de como el contexto socio-político europeo influyó sobre la tipografía decorativa. En 1933, el maestro tipógrafo trabajaba con Paul Renner en la producción de nuevas fuentes sans-serif; su empatía y entusiasmo por la tipografía asimétrica hizo que el gobierno nazi le acusara de *Kulturbolchevismus*, por lo que se vio en la obligación de migrar a Basilea (Spencer, 1995). Este evento, traumático para la vida de Tschichold, cambió su perspectiva frente al oficio; dice el maestro-tipógrafo comparó su ferviente defensa de las tipografías sans-serif respecto a los tipos clásicos con las “despiadadas restricciones” del gobierno nazi (Blackwell, 2004). Por lo tanto, acogió para el lenguaje de la tipografía moderna algunos elementos de la tipografía clásica; producto de estas perspectiva integradora es la publicación de *Typographische Gestaltung* en 1935; este libro, y la labor de Tschichold durante la II Guerra Mundial son las bases de la *tipografía suiza* (Blackwell, 2004).

3. *Más allá de la Bauhaus y Jan Tschichold:* se destaca la labor de El Lissitzky y Aleksandr Ródchenko en Rusia, y de Eric Gill y Stanley Morrison en Inglaterra. Los primeros experimentaron con el mensaje visual de la tipografía durante la Revolución Bolchevique; tomaron los planteamientos del constructivismo y los transformaron en carteles, usando tan solo figuras geométricas y tipos. La exageración del tamaño y de ciertos rasgos tipográficos (por ejemplo, el contraste) definieron un “lenguaje de la revolución” en los medios impresos europeos; que se caracterizó por la economía de las formas en consonancia con una lectura ultra-rápida e influyó en los planteamientos de la Bauhaus y de Jan Tschichold. Los segundos son los representantes del otro universo tipográfico durante la época de la revolución artística europea; a diferencia de sus pares en Alemania, Italia, Países Bajos y Rusia (principalmente), Morrison estableció una posición reticente frente a los tipos modernos desarrollados en Europa Continental; en *The Fleuron*, (1935) mencionaba que:

Ningún impresor debería decir jamás: “En mi condición de artista no debo seguir los dictados de nadie, sino que debo crear mis propias formas de letras”, porque, en este modesto oficio, el individualismo sirve de muy poco. Ya no resulta factible, como lo fue en los primeros tiempos del oficio, persuadir a la sociedad de que acepte las fuentes de carácter muy marcado y fuertemente personalizadas, porque la sociedad literaria es mucho más amplia y, en consecuencia, ha desencadenado su evolución. El buen diseñador tipográfico es consciente este hecho, puesto que para que una nueva fuente tenga éxito, tiene que ser tan buena que muy pocos reconozcan su carácter novedoso (Blackwell 2005 citando a Morrison 1935).

La posición de este maestro-tipógrafo representa la concepción clásica de la tipografía, es decir, un vehículo de la información donde la materialidad del tipo poco tiene que ver con la intención comunicativa del texto. Por otro lado, Gill (2004) mostraba una perspectiva distinta frente a la tipografía moderna y la tradición caligráfica inglesa. En *Un ensayo sobre tipografía* E. Gill expone una radiografía de la producción del libro impreso en la Inglaterra de 1930. C. Burke, en la introducción, dice que E. Gill “... afronta esta labor de reflexión con sus propios recursos -es decir, sin ninguna base teórica y sin experiencia en el terreno de la tipografía, aunque dotado de sensibilidad para distinguir las letras bien formadas y de una envidiable agudeza visual” (Gill 2004, p. XL). Si bien el trabajo de Gill (2004) carece de rigurosidad temática, expone la ideología de una *buena tipografía*, pues aspectos de legibilidad y lecturabilidad que aún son vigentes.

La revisión de Gill (2004) permite adentrarse tanto en la mente de este maestro-tipógrafo como en la posición antagónica de Inglaterra frente a los cambios experimentados en Rusia y Alemania. Simpatizante del movimiento *Arts and Crafts*, E. Gill hace una crítica a la producción industrial, resaltando el papel del ser humano como artista:

El rasgo principal y más monstruoso de nuestro tiempo es que los métodos de fabricación que empleamos y nos llenan de orgullo hacen imposible que el trabajador común sea un artista, esto es, un traba-

jador responsable, un hombre consciente no solo de hacer lo que se le ordena, sino responsable también de la calidad intelectual de aquello que generan sus actos conscientes [...] las múltiples injusticias y amarguras de las que parece va acompañado [el sistema industrial] pueden ser o no inevitables pero, a fin de cuentas, se trata de unas disquisiciones que aquí no nos atañen. Las condiciones en las que se elaboran los productos, las condiciones materiales, las condiciones técnicas, si que importan (Gill 2004, pp. 14-17)

Así, E. Gill mantenía una posición conciliadora entre la tradición tipográfica y los nuevos medios de producción; C. Burke dice que sobre E. Gill, que su visión de artesano lo obligaba a pensar la mejor forma de concebir el objeto según los medios de producción, que para la época era la producción industrial de tipos. Si bien este maestro-tipógrafo dedicó gran parte de su obra a la producción de fuentes para lectura de textos, su creación más conocida, la *Gill Sans*, se postula como una síntesis de los postulados clásicos de la tipografía con los modernos, a través de la manifestación de características caligráficas en una estructura palo seco. La *Gill Sans* es uno de los primeros ejemplos de tipografía para textos que se interesa por los aspectos expresivos y persuasivos del tipo (Gill, 2004).

Finalizando esta sección de tipografía moderna se encuentra “La época dorada de los magazines Estadounidenses” (Blackwell, 2004) en donde Mehemed Fehmy Agha y Alexei Brodovich, directores de arte de las revistas *Vogue* y *Harper's Bazaar* respectivamente, aplicaron los postulados de la Bauhaus a Estados Unidos y, junto con Hebert Bayer y otros inmigrantes europeos, difundieron en racionalismo suizo durante la posguerra en este país. La nueva concepción de la tipografía permitió un desarrollo destacable en los aspectos persuasivos del tipo. Esta corriente sería seguida años después por el diseñador Herb Lubain y sus logotipos (Blackwell, 2004).

3.4. Estilo tipográfico internacional

El estilo tipográfico internacional o “tipografía suiza” hace parte de la crítica estructuralista de mediados de siglo XX hacia la vanguardia artística de principios

de siglo que menciona Ducker (1997). Las propuestas de este período consideraron secundarios los aspectos expresivos del tipo (materialidad de la palabra) y las fuentes tipográficas desarrolladas se centraron en la optimización de la función lectora.

Esta optimización vino por posición adoptada por Tschichold en 1935, y los maestros-tipógrafos volvieron su mirada hacia la tipografía clásica; la nueva perspectiva permitió a los tipógrafos suizos plantear que las formas caligráficas del estilo romano tenían una serie de características que optimizaban la lectura en cuerpos de texto y otros formatos. Por lo tanto, asimilaron algunos de estos rasgos y los implementaron en estructuras palo seco; el resultado fueron fuentes acordes con espíritu moderno y que, al mismo tiempo, facilitaban la lectura parte del usuario (Jury, 2007). Situación que se dio gracias a la invención de la rejilla de composición. (Blackwell, 2004) anota sobre el racionalismo del estilo internacional que:

Lo más destacado de este periodo [década de 1950s] fue la consolidación del dominio del estilo internacional suizo en el mundo de la composición. La obra de los diseñadores de este grupo tuvo un impacto general; de hecho, sus teorías sobre la forma tipográfica siguen constituyendo el fundamento de buena parte de lo que se enseña y practica actualmente [...] el estilo internacional de la escuela suiza se basa en la creación de una retícula para todos sus diseños, en el uso preferente de los tipos *sans serif*, y en las composiciones asimétricas [...] Hubo un maestro en particular que, sin haber sido profesor de la Bauhaus, posteriormente se vería que debió tener una influencia decisiva: Ernts Keller [...] Keller predicaba claridad y simplicidad, contención de estilo y precisión del tipo. Con estos principios, buscaba conseguir una claridad en la comunicación divergente del bagaje de la tradición y de toda una barahúnda de asociaciones innecesarias (p. 89).

Claridad, lógica y simplicidad son los postulados del estilo suizo internacional; si bien la fuente tipográfica *Helvética* es considerada como el hito de este período, Blackwell (2004) anota que la creación y éxito de esta fuente fueron resultado más de una estrategia de mercado que de una optimización de la función lectora. Es la

Univers y su creador, A. Frutiger, quienes representan este período. El trabajo de este diseñador-tipógrafo trasciende la creación de fuentes; en sus publicaciones no solo se encarga de la exposición de sus obras tipográficas, también muestra el proceso. El aporte más valioso de A. Frutiger es la metodología de creación; en Frutiger (2002, 2007a y 2007b) se muestra como, a través de un proceso de indagación, el diseñador puede llegar a la creación de una fuente tipográfica coherente con el contexto que quiere afectar. La intención pedagógica de los textos de A. Frutiger es evidente, ofreciendo metáforas comprensibles para los más inexpertos; por ejemplo en Frutiger (2007a), se menciona sobre la convención que existe en la forma de las letras:

El lector ha visto y entendido millones de veces la forma clásica de las letras, esa forma de la matriz que guarda el subconsciente [...] Esta forma esquelética es como el ojo de una cerradura instalada en la memoria del lector. Y la letra leída es como una llave que busca y encuentra su cerradura. (Cuando la fantasía del diseñador tipográfico se aleja de esa forma central, se produce una fricción, una frustración o una sensación de ilegibilidad). Las letras de nuestro alfabeto están construidas de acuerdo con dos principios fundamentales. Los trazos oscuros delimitan el espacio interno y extremo de cada letra. La luz penetra las letras y las palabras a través de las superficies claras. Sólo así se puede reconocer una letra. (p. 260)

Así, A. Frutiger educa a partir de una enseñanza de fácil asimilación, un mensaje *comprendido universalmente*¹¹; es por ello que su trabajo como diseñador-tipógrafo y como docente en distintas partes del mundo es trascendental para la historia de la tipografía, pues sus postulados son el *corpus* teórico e ideológico en los que se basa el panorama contemporáneo de la tipografía digital.

3.5. Posmodernismo

En este período de la historia de la tipografía hay un aumento sustancial de propuestas en tipografía decorativa. La tipografía suiza corresponde a los plan-

teamientos del modernismo, que alienta la claridad, la lógica y la simplicidad lo cual, en términos tipográficos, corresponde al ejercicio de una “buena práctica”, es decir, la legibilidad óptima del carácter. Poynor (2003), hace análisis el concepto de posmodernismo y lo vincula a la práctica del diseño gráfico desde la década de 1960 principios del siglo XXI; señala respecto a la diferencia entre modernismo y posmodernismo que:

La principal diferencia del posmodernismo es su pérdida de confianza en los ideales progresista que defendía el movimiento moderno, herencia de la fe ilustrada del siglo XVIII que creía en el progreso humano a través de la razón y de la ciencia [...] En el posmodernismo, se suprimen las distinciones jerárquicas entre alta cultura, digna de consideración, y baja cultura sin valor. Ambas se sitúan en igualdad de condiciones. La supresión de las antiguas fronteras posibilita la aparición de nuevas formas híbridas, y el gran cambio experimentado por el diseño en los últimos años, al adoptar algunas de las características expresivas del arte, sólo tiene sentido en estos términos. (Poynor 2003, p. 11)

En tipografía, la “pérdida de confianza” significa la obliteración de las normas suizas y la “legibilidad óptima”, encaminándose hacia expresiones autónomas del carácter, donde la persuasión prima sobre la eficiencia lectora. Sin embargo, entender la tipografía posmoderna es más que la negación de las normas; Poynor (2003), dice que el “diseño posmoderno” es un término esquivo a la definición. El autor realiza una comparación de estos conceptos teóricos con la práctica del diseño gráfico después de 1960. Uno de los primeros inconvenientes detectados es que el enfrentamiento del posmodernismo al modernismo es una situación exclusiva de Estados Unidos; las acaloradas discusiones respecto al “fracaso del modelo moderno” se hace entre los representantes de cada postura en este país, mientras que en otros lugares del mundo no existe una sensación de fracaso. Poynor (2003) anota respecto al desarrollo de posmodernismo en Inglaterra:

En Gran Bretaña, las tendencias posmodernas de diseño gráfico adoptaron otra

11. Se en Frutiger (2007a) como la metodología de la escuela suiza es útil, incluso, para desarrollo de un alfabeto tipográfico de la escritura devanagari en la India (pp. 125 - 131).

forma. Mientras que, desde los inicios del movimiento los críticos americanos se interesaron por establecer una categoría que pudiera definirse como nueva ola o posmoderna, en Gran Bretaña no hubo ningún empeño por definir la existencia de una nueva tendencia como reacción a la modernidad. Quizá la razón es que el movimiento moderno nunca fue un estilo tan dominante en el diseño gráfico británico como en el resto del continente, como, en un sentido más corporativo, en Estados Unidos. En Gran Bretaña, la nueva ola se identificó, mucho más que en Estados Unidos, con la cultura de la juventud y la música pop, y esos diseñadores tendieron a situarse fuera de la corriente dominante del diseño profesional, una búsqueda de identidad que, en sí misma, podría interpretarse como un gesto posmoderno (p. 32)

Así mismo, Cerezo (1999) estudia la variedad de estilos manifestados durante el auge de la tipografía digital a mediados de los años 90s; reflexiona sobre las corrientes estilísticas que han influido en la práctica del diseño gráfico en los “tiempos modernos” y concluye que siempre han versado en dos ejes principalmente: la expresividad y la racionalidad. Sostiene que, para la situación caótica que vive la tipografía en el período señalado, tal dupla es insuficiente para caracterizar un mapa del estilo; en este orden de ideas llega a la discusión de modernidad vs. Posmodernidad, de la cual comenta:

Asuntos básicos de la posmodernidad son, evidentemente, algo más que el contexto cultural donde se desenvuelve nuestro trabajo: afectan directamente a cuestiones medulares del diseño gráfico [...] Por desgracia la defensa del postmodernismo adopta muchas veces el tono del más acalorado ataque, por lo que a veces es difícil saber hasta qué punto es profunda la teoría que pretende sostenerlo, o se no se trata tan sólo del simple rechazo a un estilo en declive [...] El posmodernismo no hace referencia a los factores de pertinencia a los que supuestamente debe atender cualquier diseño sino a la subjetividad del gusto. El postmodernismo se ha convertido en una etiqueta, un cajón de sastre donde tienen cabida cosas que conceptualmente son bastante disímiles (Cerezo 1999, pp. 74-77)

La discusión tendría cierta validez en el contexto estadounidense, más en otros lugares la situación es muy distinta. El proyecto moderno está aún muy vivo en muchos países de Europa y que algunas de las afirmaciones “innovadoras” de diseñadores posmodernos se habían hecho 70 años atrás (Cerezo, 1999). Finalmente, dice que “Afirmaciones, en fin, como la de que ‘muchos diseñadores están hoy molestos por la política marxista e izquierdista de los teóricos postmodernos’, provocan, por lo menos, una sonrisa cuando se leen desde el viejo continente.” (Cerezo 1999, p. 78).

Poynor (2003) se aleja de los juicios de valor y establece cinco aspectos principales con el fin de describir las manifestaciones contrarias al estilo tipográfico internacional¹²:

3.5.1. Deconstrucción

Los planteamientos de Derrida sobre la función de la materialidad del texto y la re-escritura a partir de la lectura, coincidieron con las propuestas del movimiento Punk de los años 70s en Inglaterra; éste realizaba una fuerte crítica a las estructuras sociales y económicas de la época, a través de su “música estridente” y del “anti-diseño”. En términos tipográficos, el movimiento Punk consistió en la obliteración intencional de las reglas de composición establecidas por el diseño profesional, recurriendo a herramientas artesanales y a la intuición; el cuestionamiento a las normas no solo era producto de una expresión individual, las piezas de comunicación visual del movimiento punk persuadían a un pensamiento crítico en una época de enajenación. Jamie Ried, anotaba en 1989 sobre la intención de sus piezas de comunicación “Queríamos que el público pensara por sí mismo, siempre con la voluntad de cuestionar el estatus quo y lo que se consideraba normal” (Poynor 2003 citando a Ried 1989, p. 40).

El impulso creado por el movimiento punk afectó la concepción de norma en distintas personas de Estados Unidos e Inglaterra, principalmente; Poynor (2003) destaca el trabajo de Katherine y Michael McCoy en la *Cranbrook Academy of Art* en California.

12. Se debe aclarar que Poynor (2003) no habla exclusivamente de tipografía; el estilo internacional es el correlato tipográfico de las normas cuestionadas durante la posguerra.

Ambos impulsaron la experimentación con los recursos del nuevo discurso, los cuales

exploraban la relación del texto y la imagen con los procesos de lectura y percepción, mediante textos e imágenes que pretendían ser leídos detalladamente, descodificando sus mensajes. Los estudiantes empezaron a deconstruir la dinámica del lenguaje visual y a entenderlo como un filtro que manipulaba inevitablemente la respuesta del público (Poynor 2003, p. 51)

Así pues los aspectos comunicativos de la dimensión visual en la tipografía ya habían sido extensamente explorados por la vanguardia artística de principios del siglo XX, al igual que la “complicidad” que existía entre la significación del mensaje escritural y del mensaje visual en las composiciones tipográficas (por ejemplo, los caligramas de G. Apollinaire, Blackwell 2004)

Así pues, cabría preguntarse ¿Qué es lo innovador de la posición deconstructiva en estos diseñadores de la posguerra? Ducker (1997) señala que el *modernismo* de mediados de siglo XX realizó una crítica desde la lingüística estructural y el constructivismo, por lo que las propuestas de la vanguardia fueron puestas en un segundo plano por la claridad, la lógica y la simplicidad de la tipografía suiza. Lo acontecido en la *Cranbrook Academy of Art* constituye una segunda mirada a esa situación; contrario a lo sucedido a principios del siglo XX, primero se hizo un acercamiento teórico para después ejecutar una investigación formal similar a las de F.T. Marinetti, G. Apollinaire y E. lissitzky, entre otros. Se considera que, si bien hay algunas reiteraciones evidentes en el discurso de tipógrafos posmodernos en relación con estas propuestas de principios del siglo XX (Cerezo, 1999), la situación disciplinar no era la misma en 1920 que en 1960. La diferencia fundamental entre ambos “levantamientos” es que la vanguardia de principios del siglo XX criticó las normas de la industria de las artes gráficas y el pasado colonial, en pro de una tipografía industrial; por otro lado, los diseñadores-tipógrafos posmodernos critican la necesidad de seguir la estructura unívoca de la tipografía suiza. En síntesis, los primeros se revelaron en contra de la tradición y los segundos por la diversificación.

Finalmente Poynor (2003) resalta el trabajo de los siguientes diseñadores en la deconstrucción:

* Jeffery Keedy: también de la *Cranbrook Academy of Art*, explora el diseño gráfico como “una práctica cultural vinculada a los temas de la cultura popular [...] y no como una mera herramienta profesional para resolver problemas.” (p. 53). “insistía en el valor humano de la ambigüedad ante un público perfectamente capaz de entender la complejidad.” (p. 54). Teniendo como referente el trabajo de Frutiger (2007a), Keedy abogaba por la capacidad intelectual de usuario para comprender propuestas gráficas complejas, contraria a la concepción de A. Frutiger apoya una estructura simple y de comprensión universal.

* Edward Fella: Poynor (2003) señala que el trabajo de Fella se destaca por su ataque sistemático y teóricamente fundamentado al grafismo convencional.

* Barry Deck: el trabajo de este tipógrafo se resume en la frase, análoga a la pronunciada por Moholy-Nagy en los años 20s, “un lenguaje imperfecto para un mundo imperfecto”. (p. 57)

* Rick Valicenti: de la empresa *Thirst*, “su objetivo era ofrecer ‘un arte como función’ que reconociera plenamente el proceso de diseño y pusiera en primer plano su propia expresión” (Poynor 2003, p. 60).

* David Carson: de la obra de este diseñador hay que resaltar que la obliteración de las normas tipográficas no vino de una crítica a la disciplina sino por un simple desconocimiento de las mismas. Su planteamiento era que, en una época donde los jóvenes no leían textos por la espectacularidad de los medios audiovisuales, la creación de piezas ilegibles o codificadas motivaba al lector a hacer un esfuerzo por interpretar el mensaje. (Poynor, 2003).

3.5.2. Apropiación

Poynor (2003) inicia la discusión de este concepto exponiendo las ideas del crítico literario Fredric Jameson, quien argumenta que:

En un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, lo único que queda es imitar los estilos muertos, hablar a través

de las máscaras y con las voces y los estilos de un museo imaginario. De este modo, el arte contemporáneo o posmoderno será abordado de forma innovadora; e incluso uno de sus mensajes principales conllevará al fracaso necesario del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el enclaustramiento en el pasado (Poynor 2003 citando a Foster 2003, p. 71).

La apropiación es la reinterpretación contemporánea de estilos artísticos del pasado; Jamenson sostiene que el fenómeno de la apropiación se presenta en dos niveles: la parodia y el pastiche; el primero es una interpretación burlesca de estructuras del pasado, mientras que el segundo es la apropiación vacía, dado que el modelo de normalidad no existe en el posmodernismo, no existe punto de comparación del cual burlarse. Poynor (2003) sostiene que el diseño gráfico siempre se ha apropiado de recursos estilísticos provenientes de las artes mayores y la cultura popular. En el posmodernismo, el fenómeno de apropiación de da en tres niveles:

* *Apropiación de recursos estilísticos de las artes mayores*: es una manifestación muy común y es fuertemente criticada; T. Kalman, J. Abbott Miller y K. Jacobs, mencionan frente a esta situación que “Los diseñadores abusan de la historia cuando la utilizan como vía rápida, como una manera de dar legitimidad instantánea a su obra y lograr el éxito comercial [...] La alusión histórica y la copia directa han sido sustitutos baratos de la falta de ideas” (Poynor 2003 citando a Hall y Bierut 1998, pp. 79-80). La apropiación de estilos de las artes mayores, tal y como se anota en la cita, está directamente relacionada con la exploración del pasado y el sentimiento de nostalgia.

* *Apropiación de recursos estilísticos vernáculos*: en un segundo nivel, está la reinterpretación de manifestaciones gráficas propias de la cultura popular; al igual que en el caso anterior, este caso se relaciona con un sentimiento de nostalgia, no con el pasado sino con la cotidianidad, con aquello que es familiar. Poynor (2003) anota que:

El interés por el diseño vernáculo residía en su autenticidad en el sentido de que es una expresión natural, sin filtros, de lo que siente la gente, de sus preocupaciones, no contaminadas por la estrate-

gia o los imperativos del marketing ni por la pulcritud y la cautela características de la élite profesional (p. 81).

* *Uso de infografías como recurso de representación*: Poynor (2003) anota que el tercer caso pertenece a la categoría de parodia más que de pastiche. La razón por la cual el autor clasifica este aspecto como sarcástico, es la forma en que se ha manifestado; la infografía pertenece al lenguaje codificado del diseño profesional, la forma inusual que se ha usado en el posmodernismo es para denunciar aspectos sociales. Por lo tanto, constituye tanto una crítica al uso corporativo de este recurso, tanto así para los temas que trata en sus discursos.

El problema de la apropiación en el posmodernismo puede ser entendido de una mejor forma a través del análisis que hace Cerezo (1999) sobre el concepto de *estilo digital*. El autor hace una revisión del concepto de estilo según distintos teóricos del arte (Gombrich y Wölfflin, principalmente) y lo compara con las manifestaciones tipográficas en la era digital. Concluye que, en términos de Gombrich, las características heterogéneas de las propuestas son tan mestizas que no obedecen al concepto de estilo sino de modo; finalmente, concluye que

...nuestro intento clasificador que toma las características visuales como base para realizar la disección de la gráfica de la última década, dejando a un lado otros aspectos de la comunicación gráfica, no tenemos otro asidero que la forma [...] ningún estilo propiamente dicho es puramente formal sino que nace de la destreza intelectual del creador.” (p. 84)

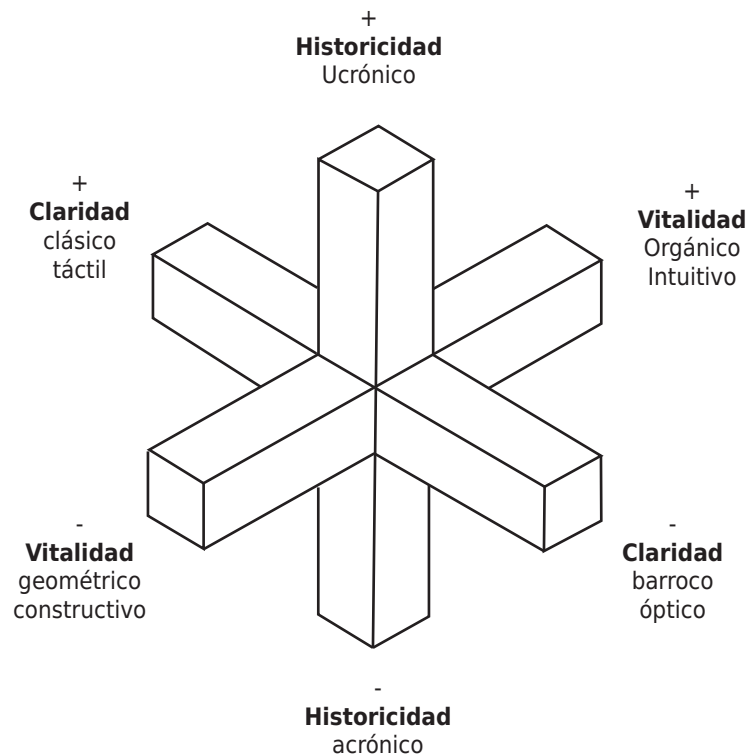
Resultado de la anterior reflexión es el planteamiento del *espacio heterotópico del estilo*, en donde las propuestas tipográficas se ubican según su intensidad (Figura 1).

Cerezo (1999) anota que en el *eje de la vitalidad*, la propuesta se define por geométrica u orgánica según el grado de intuición; respecto al *eje de la claridad*, la variable es la expresividad y la relación de pasión vs. razón; en cuanto al *eje de la historicidad*, es la referencia a estructuras del pasado lo que define lo ucrónico o lo

acrónico; respecto a este último aspecto, menciona que es propio de las propuestas digitales el no hacer referencia al pasado explorar terrenos visuales de la “imaginaria informática” (Cerezo 1999, p. 100). La explicación del autor permite una visión más descriptiva que clasificatoria de las manifestaciones tipográficas en la era

digital; es útil debido a las características híbridas de las tipografías en el posmodernismo (situación que se radicaliza a principios de la década de 1990); por ejemplo, una fuente de inspiración caligráfica puede sintetizar en una sola propuesta variantes del estilo gótico, así como aspectos digitales.

Figura 1. Espacio heterotópico del estilo



Fuente: Cerezo 1999, p. 83.

3.5.3. Autoría

Al igual que el concepto de *posmodernismo*, la autoría en el diseño gráfico es un asunto controversial sobre el cual se ha llegado a un consenso. Poynor (2003) inicia su discusión sosteniendo que, contrario al planteamiento de anonimato del estilo internacional, algunos diseñadores destacados han ganado protagonismo entre representantes de su gremio y la sociedad en general por la exposición de su trabajo en los medios de comunicación; sin embargo, esta situación está lejos de establecer la autoría en el diseño. Cita los casos de Bruce Mau, Ellen Lupton y J. Abbot Miller, en donde el diseñador emprende un trabajo investigativo que es sustancial en la edición de un trabajo editorial, y no se limita a realizar una labor cosmética

donde su única función sea darle forma a un contenido establecido. La obra de Anne Burdick establece una relación clara entre la autoría en el diseño, la producción escrita y la tipografía; Poynor (2003) menciona de Burdick que:

...las palabras se materializan en forma de tipografía, los significados de “escritura” y “diseño” no pueden separarse. El diseñador, como iniciador o colaborador de un trabajo, comparte la responsabilidad con el escritor en la producción de significado, aunque se siga cuestionando si se trata de la misma responsabilidad. (p. 127)

El concepto de autoría se relaciona con discusión sobre deconstrucción; se asocia la producción del mensaje escrito con su materialidad, de modo que la tipografía es

un aspecto clave en la expresión de discursos tanto visuales como lingüísticos. Lo que plantean los ejemplos es que la visualidad del texto tiene tanta importancia como su contenido y que el diseñador gráfico, al ser el profesional capacitado para el manejo de estas variables visuales, puede aportar sustancialmente en la construcción de mensajes verbo-icónicos; estas piezas trascienden los aspectos comerciales de la profesión, estableciendo que en la práctica el diseñador gráfico también produce resultados intelectuales. La exploración formal también hace parte de la discusión de autoría; Poynor (2003) comenta que el fenómeno del *libro arte* reta las convenciones de lectura convencionales, por lo cual el lector está obligado a explorar la pieza hasta decifrar su sentido. El cuestionamiento de los códigos de lectura hacen parte de la obliteración de las normas; y también clasificarse como un fenómeno de autoría, pues la búsqueda formal responde a motivos intelectuales.

Poynor (2003) concluye que un aspecto importante de la discusión sobre autoría en el diseño es que el diseñador está en la capacidad de sentar su punto de vista a través de discursos complejos; tanto el diseño gráfico como la tipografía como disciplinas son perspectivas válidas para exponer un punto de vista complejo, y no únicamente un compendio de herramientas para solucionar problemas de comunicación visual. El autor menciona que en un mundo donde el modelo del capitalismo comercial es el más preponderante, la autoridad se ha vuelto intangible y el control es ejercido por las fuerzas invisibles corporativas; por lo tanto, resalta el hecho de que, al igual que hizo el movimiento punk, algunos diseñadores propongan perspectivas críticas respecto a las realidades sociales:

Vivimos en un mundo en que la autoridad está cada vez más dispersa dentro de enormes entidades corporativas que ocultan sus actividades internas a la mirada pública. Al comprometerse en formas complejas de invención gráfica y literaria, los autores individuales (los puntos de origen singular supuestamente problemáticos) animan a los lectores a explorar, experimentar y cuestionarse el mundo de un modo intenso, abierto y, en definitiva, participativo. (Poynor 2003, p. 147)

3.5.4. Oposición

Aquí se expone la mayor contradicción que tiene el discurso del diseño posmoderno; la oposición es la capacidad que tuvieron los comunicadores visuales (para cuestionar las normas establecidas por el estilo tipográfico internacional; asimismo, se hizo una crítica a estructuras sociales y al modelo económico. Sin embargo, el seno del diseño gráfico está en la producción y promoción de bienes y servicios de consumo, los cuales alimentan el sistema que se cuestiona; de esta forma, Poynor (2003) sustenta que el posmodernismo plantea una *crítica cómplice*, pues se ejecuta a través de los mismos medios que reprueba.

3.6. Tecnología y tipografía digital

Los conceptos discutidos son la antesala de la situación actual, la tipografía digital. La herramienta digital permitió que el tipo se expandiera al extremo en sus cualidades materiales, permitiendo una experimentación prolífica que causó la crisis estructural disciplinar. La “actitud de rebeldía” propia de los años 60s y 70s vio en los entornos digitales de los años 80s y 90s un terreno de exploración sin precedentes. Poynor (2003) anota respecto a la herramienta digital que “... [es] un espacio sin límites, estático, sin normas, en el que las tendencias culturales ya identificadas por los pensadores posmodernos encontrarían un estilo de expresión más complejo y elástico” (p. 95).

3.6.1. La emancipación del tipo

Los desarrollos en las técnicas de impresión y otras innovaciones tecnológicas han afectado sustancialmente el desarrollo de la tipografía a lo largo de su historia; tal y como lo expone Jury (2002), la historia de la impresión ha sido un constante esfuerzo de “suavizar” la marca del tipo en el papel. El afán por mejorar la calidad de los resultados ha causado que la forma del tipo varíe según las nuevas condiciones técnicas; para el caso del siglo XX, las transformaciones constantes en la herramienta se han traducido en una lenta emancipación del tipo de su soporte material. Se refiere entonces a la transición de los tipos tradicionales de plomo a los digitales, los primeros estáticos y físicos, los segundos flexibles y virtuales.

La liberación del tipo ha permitido a los diseñadores-tipógrafos en el siglo XX explorar nuevas posibilidades discursivas, sin embargo, tanto Ducker (1997), como Cerezo (1999) y Gill (2004), han demostrado que la herramienta no juega un papel determinante en esta situación, solo ha generado un escenario de nuevas oportunidades. Gill (2004), al hacer su crítica respecto a la producción industrial de tipos en la Inglaterra de 1930, concluye respecto a la relación entre la forma del carácter y la herramienta "...la única idea que ha querido transmitirse es que, al reflexionar sobre cuáles son las formas que definen tal o tal letra, es la mente y no la herramienta, la que actúa como árbitro." (Gill 2004, p. 23) De la misma forma, Ducker (1997) señala que las innovaciones estilísticas propuestas por los artistas vanguardistas de principios del siglo XX no se debieron a un evento técnico en específico, sino a su mirada crítica; sostiene que tales transformaciones hacía mucho tiempo se pudieron haber hecho, pero que fue necesaria una perspectiva renovada del lenguaje para poder ser posibles. Finalmente, Cerezo (1999) hace un análisis general de la relación herramienta-posibilidades:

La idea de los creadores dejándose arrastrar por los fabricantes de nuevas tecnologías tiene siempre adeptos a pesar de que la historia nos enseñe lo contrario [...] La historia del diseño está llena de gentes que aprendieron otras técnicas ajenas a las necesidades estrictas de su profesión para poder desarrollarse más y mejor. (pp. 33-4).

Si bien la herramienta digital ha sido la causa principal de cambios trascendentales en la disciplina tipográfica, estas transformaciones no serían posibles sin la reflexión crítica de los diseñadores-tipógrafos sobre la técnica y el lenguaje. Así, la emancipación del tipo de su soporte material se inicia a finales de la década de 1950 al optimizarse el proceso de impresión fotomecánica; W. Wolfgang¹³ señala acerca de esta técnica que "La fotocomposición tipográfica, con sus posibilidades

técnicas, convierte a la tipografía en un juego sin normas" (Poynor 2003 citando a Wolfgang 2000, p. 22) lo anterior resume el impacto de la fotocomposición sobre la práctica tipográfica: la obliteración de las normas fue facilitada por las posibilidades que ofrecía la nueva técnica, pues permitía una edición directa sobre la composición, cuestión que en antaño se veía entorpecida por el tipo de plomo. Poynor (2003) anota más adelante sobre la obra de W. Wolfgang:

Su expresionismo fotomecánico, descubierto mientras trabajaba en el cuarto oscuro y la caja de luz, actuaba sobre los sentidos y las emociones del espectador para demostrar que, en buenas manos, el diseño gráfico podría ser a veces un medio de expresión artística autónoma (p. 22)

Este "expresionismo fotomecánico" precedió la explosión digital, pues los diseñadores-tipógrafos contaban con experiencia en la manipulación directa del tipo; Cerezo (1999) comenta que el desarrollo de la herramienta digital no fue recibido con buenos ojos por el sector tradicional de las artes gráficas. En primer lugar, los resultados de trabajos hechos con tipos digitales eran toscos y de mala calidad, pues para sus inicios no se habían optimizado los problemas de resolución; en segundo lugar, los detractores de la tipografía digital vieron en ella el ocaso de su monopolio sobre la producción del mensaje escrito, pues permitía la manipulación del tipo por parte de "cualquier persona sin experiencia" (Cerezo, 1999). Años después por el interés de muchos diseñadores en el uso de los nuevos recursos la naciente industria informática mejoró la calidad de los tipos digitales; para principios de la década de 1990 la nueva tecnología había superado la calidad en los resultados de la composición fotomecánica. La expresión más desarrollada de la emancipación del tipo corresponde al concepto del *Desktop Publishing*, formulado por Paul Brainerd de Aldus Corporation (Cerezo, 1999). Se refiere a la posibilidad que ofrecía la herramienta digital de tener un "taller de

13. W. Wolfgang es considerado por Poynor (2003), Blackwell (2003) y Kunz (2003) como el gestor de la nueva ola, el movimiento que cuestionaría las normas tipográficas de la escuela suiza; este diseñador-tipógrafo criticaría, desde el seno de la disciplina, la rigidez del estilo internacional y promovería entre sus estudiantes y colegas la exploración de nuevas posibilidades expresivas del tipo.

diseño” en el escritorio, pues el *personal computer (PC)* sintetizaba muchas de las funciones desempeñadas por las herramientas de composición del taller de artes gráficas y la impresora personal permitía una publicación inmediata. En síntesis, la herramienta digital permitió una manipulación TOTAL de tipo por parte del diseñador y parcial por parte de usuarios no especializados.

3.6.2. La artesanía digital

Cerezo (1999) parte de la reflexión acerca de las posibilidades de manipulación del tipo para plantear que la producción digital puede ser comparada con la artesanal. La única diferencia entre la pieza digital y la impresa es el cambio de un soporte, pues el objeto se desarrolla únicamente en dos dimensiones; por lo tanto, el trabajo realizado en el PC es el producto en sí mismo. Así Cerezo (1999) dice que la realización de piezas de diseño gráfico en la era digital es ejecutada por una sola persona, la cual tiene un control total sobre su objeto, editándolo a voluntad; así plantea que el producto digital es una artesanía:

Antes eran precisos ordenadores dedicados, generalmente muy caros, para cada una de las fases del proceso, mientras que con los métodos digitales actuales un sólo sistema abierto, basado en uno o varios ordenadores personales, puede ocuparse de todas las tareas del proceso. Este hecho, evidentemente en sus consecuencias formales, ha tenido también una consecuencia muy profunda y original que ha pasado totalmente inadvertida incluso para mucha gente implicada en el proceso y habitual usuaria del sistema: el surgimiento de lo que podríamos llamar la *nueva artesanía* [...] Las nuevas herramientas digitales de diseño han permitido la solución del conflicto¹⁴, capacitando técnicamente al diseñador y convirtiéndolo así en trabajador; pero un trabajador que, por trabajar en algo de lo que es intelectualmente propietario, es también intelectualmente responsable [...] Lo que nos permite calificar a esta situación de artesanía es que una sola persona vuelve a ser capaz de hacer la

totalidad de algo (al menos teóricamente) y lo que nos permite calificarla de nueva es que está inserta -y mejor que nunca- en un proceso industrial gobernado por las mismas leyes que gobiernan cualquier proceso similar.” (Cerezo 1999, pp. 41-3)

Cerezo (1999) y Poynor (2003) señalan una serie de características que hacen posible el planteamiento de la *artesanía digital*:

3.6.2.1. Simulación

La herramienta digital permite una edición en tiempo real sobre el objeto gracias al papel de la interface, medio a través del cual el diseñador afecta el objeto digital. Cerezo (1999) expone que dicha interacción es posible por la metáfora de herramientas de composición del taller de diseño, es decir, el *software* ofrece al usuario representaciones de reglas, tijeras, pinceles, lápices, etc., en sus aspectos funcionales. Poynor (2003) complementa esta simulación de trabajo artesanal al resaltar el carácter provisional del objeto digital, pues los objetos de este soporte siempre pueden ser editados. Dice que “La función de ‘deshacer’ del ordenador, permite eliminar algo al instante, sin dejar ninguna huella. La facilidad de eliminación otorga a cualquier aspecto del diseño una calidad de provisional [...] En el universo Mac, la pintura nunca se seca” (Poynor, 2003p. 96).

3.6.2.2. Manipulación

Cerezo (1999) anota que el concepto de artesanía es posible por las posibilidades de manipulación que ofrece la herramienta digital; el control que permite la interface sobre el tipo (y otros aspectos de la composición) permite que el diseñador sea responsable intelectualmente, como lo anotaría Gill (2004), del resultado final. Cerezo (1999) apunta que

Ese control [sobre el proceso de diseño], que sin lugar a dudas es uno de los factores más afortunados del diseño digital, nos sitúa en el epicentro de la nueva artesanía que hemos mencionado, cuya

14. El autor se refiere aquí al conflicto planteado por Gill (2004) en donde plantea que el sistema de producción industrial, en su división de labores, ha creado trabajadores comprometidos con sus labores, pero no intelectualmente responsables con la obra producida. Sostiene que esta última situación únicamente se da en el trabajo del artesano, quien afecta el material directamente en pro de un resultado imaginado.

contrapartida es la asunción de nuevas responsabilidades por parte de los diseñadores. (p. 48)

3.6.2.3. Democratización

La relativa facilidad con que se puede manejar la herramienta digital aumentó la cantidad de personas que estaban a cargo de la producción y reproducción del mensaje escrito. Este “efecto democratizador” se ha desenvuelto en tres aspectos diferenciados:

- * La posibilidad que tuvieron los diseñadores *amateurs* y expertos no solo de manipular las variables formales de composición de, sino también los atributos formales del carácter y, aún más, la creación de nuevas fuentes tipográficas.

- * La posibilidad que tuvieron los usuarios de editar y reproducir textos escritos a través de procesadores de texto; este ha sido uno de los descriptores más importantes de la llamada “sociedad de la información”, pues la el mensaje escrito circula en medios virtuales con rapidez, inmediatez y alta accesibilidad.

(3) La herramienta digital causó que la tipografía fuera accesible para una gran cantidad de personas; por lo tanto se convirtió en objeto de uso cotidiano (tanto en la lectura del mensaje escrito como en su manipulación), haciéndola susceptible a estudios multidisciplinarios, los cuales tenían la intención de entender el fenómeno tipográfico como un evento complejo de la cultura material más que como un asunto técnico (Jury, 2002).

3.6.3. Responsabilidades del artesano digital

Cerezo (1999) anota que la concepción de artesanía digital obliga al diseñador-tipógrafo a adquirir nuevas responsabilidades:

- * *Hacerse cargo de la composición tipográfica*, labor que en el pasado era desempeñada por una serie de expertos, ahora recae es ejecutada por un solo individuo.

- * *El color*, es uno de los aspectos más difíciles de determinar en el paso del soporte digital al impreso; Cerezo (1999) anota que es responsabilidad del

diseñador la coherencia entre lo visto en pantalla y lo impreso en el papel.

- * *El control*, que refiere a la capacidad del diseñador de manejar las infinitas posibilidades del tipo digital y evitar la “mutación extemporánea” (Cerezo, 1999); respecto al exceso de libertad, Kunz (2003) señala que el diseñador-tipógrafo debe delimitar sus opciones con las determinantes del contexto o las propias; de lo contrario, su tarea creativa se verá influenciada por la proliferación de efectos ofrecidos por el *software CAD* (*Computer Asisted Design*).

- * *El tiempo*: dado que la herramienta digital ejecuta funciones en tiempo real y con relativa facilidad, tanto el cliente como el diseñador gráfico se han acostumbrado a la celeridad del proceso; Cerezo (1999) anota que es pertinente revalorar el tiempo de ejecución, como se haría con una artesanía tradicional, pues “las ideas toman tiempo” (Cerezo 1999, p. 55).

- * *La educación del cliente*: por la democratización de la herramienta, Cerezo (1999) sostiene que muchos clientes tienden a ejercer el mismo tipo de control sobre el proceso que el diseñador; dice que es menester de los profesionales aclarar a los usuarios que el manejo del *software CAD* no los capacita como diseñadores. La educación tipográfica en la era digital ha sido la principal preocupación del gremio; la mayoría de los escritos de principios del siglo XXI abogan por una revisión de los “principios básicos de tipografía”, es decir, el estudio de las normas tipográficas sentadas por la escuela suiza. La reflexión es producto de la gran cantidad de propuestas hechas por diseñadores jóvenes que ignoraron estos principios durante la década de 1990.

Más allá de la educación profesional, se encuentra la educación del usuario, no como el cliente, sino como un sujeto que en sus labores cotidianas manipula la tipografía. (Por ejemplo, un oficinista promedio usando un procesador de textos). Barbero y Alonso-Seco (2006), expone el concepto de “cultura tipográfica” como el las normas relacionadas con la composición de textos; su propuesta es la educa-

ción tipográfica, donde estos conceptos se transmitan con facilidad a los usuarios.

3.6.4. *Electrósfera*

Poynor (2003) menciona que la tecnología ha causado que las personas se encuentren en un mundo mediatizado por los canales de comunicación, donde se experimenta a través de interfaces digitales y audiovisuales: publicidad, cine, televisión y ciberespacio. El campo de acción del diseñador se ha convertido en un espacio inmaterial “flotante y sin límites” (Poynor, 2003). Cerezo (1999) dice que “...vivimos en un mundo de segunda mano. Hemos perdido el palpito de la realidad, que ya apenas es real” (p. 31); ambos anotan los riesgos de este mundo simulado, pues el usuario tiende a perderse en los efectos de las herramientas digitales y en la espectacularidad de los entornos virtuales.

3.6.5. *La crisis de la disciplina*

3.6.5.1. *Una nueva mirada*

El acercamiento diacrónico a la tipografía decorativa no tenía la intención de ser exponer especímenes tipográficos, sino en describir su inicio y desarrollo como “segundo universo tipográfico” aparte de los tipos *para ser leídos*. La crisis estructural se refiere a la etapa de experimentación y posterior reflexión durante los años 90s y principios del siglo XXI; la herramienta digital, aumentó la obliteración de las normas, lo que causó preocupación entre los teóricos y profesionales veteranos del diseño gráfico (Poynor, 2003). A pesar de que la experimentación con la forma del tipo ya se había iniciado hacía tiempo (y que la función tipografía expresiva ya tenía un espacio reconocido, la práctica dio importancia al planteamiento de “tipos invisibles” de S. Morrison; la gran cantidad de propuestas poco ortodoxas, muchas de ellas híbridas e incoherentes con la estructura romana, afectó el *corpus* teórico de la tipografía e invitó, no solo a la producción, también a la reflexión. Blackwell (2003) menciona sobre este nuevo escenario profesional:

El objeto de la tipografía es hacerse invisible al portar información, crear un momento de inmersión, una experiencia

que vaya más allá de la mera apariencia de un artefacto, un documento o un signo, y que, en lugar de ello, sea el mensaje. A través de esta ilusión, la tipografía pretende conectar al espectador con el objetivo del mensaje [...] Pero aunque esta búsqueda de realidad virtual y de transparencia en la transmisión del mensaje es el principal objetivo de la tipografía y del diseño de tipos, de vez en cuando, el diseño tipográfico atraviesa periodos de reflexión, de investigación e introspección. La década de 1990 fue un momento así. Las oportunidades, interrogantes y retos surgidos a raíz del paso a las tecnologías digitales inauguraron un periodo de intensa creatividad tipográfica, expresión e incluso auto indulgencia. No es de extrañar, habida cuenta del boom que tuvo lugar en la actividad tipográfica como resultado de las innovaciones tecnológicas: había mucho sobre lo introspectivo. Como resultado de ello, los tipos y la tipografía se hicieron más visibles. (p. 152)

Las características de flexibilidad, democratización y facilidad de manipulación posibilitadas por la herramienta digital, causaron que la tipografía se hiciera visible en otros escenarios distintos a los tradicionales; esta nueva perspectiva hizo al tipo visible, dejó de ser un objeto de cristal. Si bien este punto de vista ya había sido sentado 100 años atrás por la vanguardia artística, solo fue hasta los años 90s que este punto de vista se hizo evidente. En síntesis, **la historia de la tipografía decorativa es la historia de la visualización del texto, más que la historia de tendencias estilísticas, la cual alcanza su punto álgido a finales del siglo XX.**

3.6.5.2. *La crisis de la industria*

La industria ha influido el desarrollo de la tipografía la cual, como medio de generación de riqueza, responde a la necesidad de los seres humanos de comunicarse. El control sobre medios de comunicación, antes de la aparición de los medios audiovisuales y del ciberespacio, estaba en la palabra impresa; durante siglos, la industria de las artes gráficas manejó las formas y modos de comunicación escrita (Satué, 1994). El tipo (hasta la creación de la impresión de transferencia en seco *Letraset* a finales de los años 70s) estuvo

controlado por el gremio de los impresores; en cierta medida, este círculo mantenía un monopolio sobre la producción de tipos a nivel mundial. Se deben destacar tres compañías que manejaron durante los siglos XIX y XX la industria tipográfica: *Monotype*, *Linotype* y *American Type Founders* (Blackwell, 2004); estas incentivaron la producción de fuentes usando un modelo corporativo, que se complejizó durante los últimos 50 años (pues incluía estudios sociales y de mercado)

Cuando la tecnología para producción de fuentes digitales (Postscript y TrueType) se optimizó a finales de los años 80s, las grandes compañías tuvieron el fin de su monopolio; la producción, distribución y comercialización de fuentes ya no dependía de las fundidoras¹⁵, sino de las empresas productoras de software. Tanto Monotype como Linotype se asociaron con el principal proveedor de *software CAD* en el mundo, Adobe Corporation, facilitándole la experiencia en producción de fuentes (Cerezo, 1999).

Además de la pérdida del control de su producto, Monotype y Linotype se enfrentaron a la competencia de diseñadores-tipógrafos, quienes desarrollaron y comercializaron sus fuentes en los medios profesionales, gracias a las facilidades del *software CAD*. Estas iniciativas personales se transformaron en *fundidoras digitales*, pequeñas empresas que ofrecieron una competencia estructurada a las grandes compañías. Blackwell (2004) muestra manifiesta preocupación por la pérdida de reconocimiento en el trabajo intelectual del tipógrafo y vaticina que, sin reconocimiento económico, las futuras fuentes tiendan a la mediocridad. Anota que:

Parte del problema es la naturaleza misma de la propiedad intelectual. Es un concepto que muchos reconocen a duras penas, incluida una gran cantidad de diseñadores que comprenden intuitivamente su aplicación en la esfera del trabajo [...] La ignorancia que rodea la propiedad de tipos se ve también agravada por un problema cultural. La revolución tecnológica y la era puntocom de finales de los noventa ha fomentado a menudo la

falta de respeto hacia la propiedad intelectual.” (Blackwell 2004, p. 13)

El desarrollo industrial y comercial de la tipografía digital posee las mismas características del objeto de estudio; las fundidoras digitales tienen una estructura flexible que se centra en la creación de fuentes personalizadas para proyectos específicos, más que para una difusión masiva. La personalidad es uno de los aspectos más explotados en la nueva industria tipográfica, razón por la cual Blackwell (2004) compara a estas nuevas empresas con disqueras de música alternativa; el autor sustenta que las fuentes se promocionan de la misma forma que un *hit* musical de un artista revelación, el cual es olvidado inmediatamente después de la próxima novedad. En síntesis, el corporativismo característico de la tipografía tradicional se desvanece ante un escenario híbrido de propuestas y modelos de negocio; de esta forma, la creatividad y las estrategias de *marketing* son el principal activo de las fundidoras digitales, más que su capacidad de producir sistemas de impresión (Blackwell, 2004).

3.6.6. Tipógrafos rebeldes

Jury (2007) sustenta que, en la historia de la tipografía en especial esta última etapa, la apropiación de nuevos conceptos se da desde la práctica y posteriormente desde una perspectiva teórica multidisciplinar. Así, las propuestas de estos “pioneros de la tipografía digital” fueron la base para comprender la nueva realidad disciplinar.

* *Zuzana Licko, Rudy Vanderlans y la revista Emigre*: tanto Blackwell (2004) como Poyner (2003), reconocen que la edición y publicación de la revista *Emigre* constituyó un hito en la experimentación tipográfica durante la década de 1990; en esta revista se sentaron muchas posiciones sobre la visualidad del texto, re-interpretando propuestas de la vanguardia artística de principios del siglo XX al entorno digital. Además, fue escenario de presentación para tipografías “mutantes”; se destaca del trabajo de Z. Licko y R. Vanderlans al poner en discusión los conceptos de

15. Término que se refiere a la industria que produce y comercializa fuentes; el concepto, como muchos en tipografía, proviene del oficio, pues hace alusión a la “fundición de tipos” del *letter-press*.

legibilidad y visibilidad desde la práctica y la teoría del diseño gráfico. Blackwell (2004) anota sobre la obra de Z. Licko

Con Licko como diseñadora en jefe [de Emigre], pero con una presencia cada vez mayor de tipos de otros diseñadores en su distribución, sus primeras fuentes empezaron siendo toscas exploraciones de la estructura bitmap, para ir desplazándose hacia temas estéticos que respondían estrechamente al potencial de los sistemas y preocupaciones de la comunidad del diseño (p. 149)

* *Neville Brody* ya tenía un camino recorrido en la exploración de los aspectos expresivos y discursivos del tipo; su experiencia como diseñador durante la década de 1980 lo acercó a la “estética punk” y al concepto del *make-up-self*. La revista *The Face*, campo de experimentación de Brody y otros, se constituyó como una publicación donde el tipo dejaba de ser algo arcano, convirtiéndose en un objeto gráfico más, digno de exploración (Blackwell, 2004).

* *David Carson*, quien es sociólogo, se dedicó a la producción de tipografías experimentales durante la década de 1990 y principios del siglo XX; la obliteración de las normas en su caso no se debió a un cuestionamiento de las mismas, sino al desconocimiento. Carson usó la publicación *Raygun* como medio de expresión, la cual trataba temas de cultura contemporánea de la década de 1990; esta publicación expone otra de las influencias del entorno sobre la tipografía digital, el movimiento *grunge*; Poynor (2003) comenta que “El grunge, al igual que el punk, era enérgico, irrespetuoso, airado (o quizá solo airado en apariencia) y su medio era la subcultura, aunque no permaneciera allí por mucho tiempo.” (p. 63). El autor menciona que la diferencia fundamental entre ambos movimientos es la tecnología: el primero era artesanal, mientras que el segundo contaba con una herramienta altamente sofisticada y de fácil manejo; aunque según señala Tobías Frere-Jones “Para los diseñadores que desearan un repertorio no moderno e individualista, el grunge era el método atrayente de conseguir identidad propia” (Poynor 2003 citando a Bierut 1997, p. 65).

El *grunge*, tal y como lo señala Poynor (2003), tomó del Punk su carácter irreve-

rente, al mismo tiempo que fomentaba la autoedición; sin embargo, este movimiento muchas veces se quedó en una rebeldía ocasional y no presentó una crítica consistente como el punk. En términos tipográficos, la creación de fuentes mutantes recibió la influencia de esta rebeldía *per se* únicamente.

3.6.7. Síntesis

En conclusión la situación de la tipografía actualmente es un producto de las discusiones plásticas y lingüísticas planteadas hace 100 años; sin embargo, nos da en los mismos términos, pues la experiencia acumulada y los medios de comunicación actuales hacen de la visualización del tipo un fenómeno distinto a como fue planteado. La consideración de la tipografía como disciplina es gracias a una serie de avances y retrocesos en el reconocimiento de una doble función del tipo, o en palabras de Pérez (2011), como un sistema pluricódigo. Si bien el convencional de la tipografía es la transmisión transparente del mensaje, gracias al desarrollo de la tipografía decorativa se tiene una perspectiva amplia del mensaje escrito y el lenguaje (Ducker, 1997). La herramienta digital aumentó las posibilidades donde los planteamientos sobre la expresividad de la palabra pudieron tener lugar; sin embargo, la experimentación sin reflexión histórica muy probablemente lleve al caos. Así, Blackwell (2004) menciona sobre los retos de la disciplina en el siglo XXI:

Los diseñadores se hallan hoy [2003] en una fase de redescubrir algunas de estas lecciones del pasado y de reelaborar conscientemente sus elementos dotándolos de un “sentido actual” [...] Ahora, menos estimulados por un entusiasmo ingenuo hacia el potencial de las herramientas o los medios, creamos con más cuidado, con un mayor sentido de nuestro lugar en la historia (p. 179).

3.7. Tipografía latinoamericana

El desarrollo de la tipografía en occidente ha versado casi exclusivamente en Estados Unidos, Reino Unido, Alemania, Suiza y, en menor medida, Italia, Francia y Rusia. Esta situación causa una posición ventajosa a los profesionales y académicos de la comunicación gráfica situados allí, pues permite la construcción de una disciplina tipográfica en los términos explicados por

el marco histórico Blackwell (2004) critica esta “hegemonía del discurso” cuando propone el concepto de *tipografía transnacional*; dice que gracias a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, el mensaje escrito no siempre se reproducirá en la lengua inglesa. Por lo tanto, la creación de alfabetos distintos al romano será una situación cada vez más común; la tipografía transnacional es aquella que tiene en cuenta todas esas variables de lengua, modo y codificación a la hora de concebirse, siendo el alfabeto *Unicode* el ejemplo más completo (Blackwell, 2003)¹⁶

Este concepto significó para la tipografía latinoamericana la posibilidad de adquirir competencias en la manipulación y composición del mensaje escrito, tal y como ocurrió en Europa y Estados Unidos. Lo anterior es señalado como el principal problema de la tipografía según Lamónaca (2013), pues la formación tipográfica en Latinoamérica es un asunto aún en construcción. El título de su obra “*Tipografía latinoamericana. Un panorama actual y futuro*” manifiesta su intención: exponer la situación actual de la tipografía en Latinoamérica de forma general, con la intención de indicar los nuevos caminos que debe correr la disciplina. Se destaca de la obra su “multiautoría”¹⁷, mostrando diversas perspectivas del objeto de estudio; sin embargo su carácter referencial es eminente, dejando muchos detalles sin resolver¹⁸. Así, se exponen las principales características que definen la tipografía latinoamericana según la colectividad de autores en Lamónaca (2013)

3.7.1. Impacto de la herramienta digital

La accesibilidad a los medios de producción tipográfica que permitió la herramienta digital es una característica clave en el desarrollo de la tipografía en Lati-

noamérica. Fernández (2013) menciona respecto al caso uruguayo:

El desarrollo tecnológico y las facilidades en la adquisición de computadoras personales favorecieron el desarrollo tipográfico. Diseñar una tipografía se convirtió en un sueño posible. A pesar de ello, las primeras tipografías demoraron años en aparecer. Fue a partir del cambio de siglo que la tipografía uruguaya, representada desde Montevideo, tuvo su gran desarrollo. Desde Argentina llegaban propuestas y cada vez más diseñadores uruguayos se mostraban interesados en la temática. Eran los primeros intentos del desarrollo de una tipografía latinoamericana. (p. 97)

En síntesis se puede hablar de tipografía latinoamericana únicamente en la era digital, pues antes de esta el gremio de impresores y diseñadores gráficos importaba los tipos y su quehacer profesional versaba solo en la composición, pero no en creación (Lamónaca, 2013). Así, la tipografía latinoamericana es consecuencia de la herramienta digital.

3.7.2. Importancia de Rubén Fontana y de la revista tipográfica

Se considera a este diseñador argentino como el pionero en plantear un pensamiento tipográfico latinoamericano; a finales de los años 80s, R. Fontana creó la revista *tipoGráfica* en 1987, publicación que tenía como objetivo analizar la enseñanza del diseño gráfico en argentina (Cosgaya, s.f.) consolidándose como un espacio de disertación académica y profesional hasta su cierre en el 2007. Garone-Gravier (2013) señala respecto a las revistas *tipoGráfica* y *tiipo*:

Las publicaciones periódicas se convirtieron así en nodos de comunicación,

16. A pesar de que la herramienta digital y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación hagan más evidente el problema de la relación lengua-carácter, Frutiger (2007) ya había contemplado estas variables a la hora de crear la Univers en 1957; el autor cuidó que las proporciones de las letras, las relaciones de tamaño entre mayúsculas y minúsculas y las relaciones de forma entre letras “redondas” y “cuadradas”, no presentaran un protagonismo preponderante, pues sería un inconveniente a la hora de usar la fuente en distintos idiomas. Por ejemplo, señala que la estructura alemán usa más mayúsculas en comparación a las lenguas romances; diseñar fuentes con altas muy vistosas causaría composiciones de textos en alemán llenas de manchas, aunque el mismo texto en francés no presentase ningún inconveniente.
17. Y no podría ser de otra forma, pues el desarrollo tipográfico en Latinoamérica necesita una perspectiva plurívoca de quienes lo han gestado en las distintas naciones y ciudades.
18. Situación que es comprensible, dado que el estudio de la tipografía en Latinoamérica es un asunto muy reciente.

en espacios de enlace de tendencias y personas, de ideas creativas y construcción de imaginarios y profesionales gremiales. Es el espíritu de aquellas revistas el que se fue transfigurando en el tiempo con diversos matices y sabores locales para dar un vasto follaje de proyectos editoriales (p. 220)

Así, *tipoGráfica* facilitó la consolidación de un gremio interesado en la enseñanza y práctica del diseño gráfico, especialmente en la tipografía; gracias a la convocatoria de esta publicación se creó la primera *Bienal de Letras Latinas*, en el 2004. Evento realizado en los años 2004, 2005, 2008, 2010, 2012 y 2014, donde se expone la producción tipográfica de más alta calidad en el continente. Darías (2013) comenta que “uno de los grandes aportes de Tipos Latinos en los últimos años es, precisamente, propiciar el encuentro dentro diferentes actores vinculados al diseño y a la formación para el diseño...” (p. 208) Así, el aporte de R. Fontana ha sido su aporte pedagógico a la tipografía en Latinoamérica, impulsando distintos proyectos en pro la profesionalización del oficio; es probable comparar la labor R. Fontana con A. Frutiger, pues para ambos la formación viene antes que la creación. Jalluf (2013) resume la ideología de enseñanza de R. Fontana así:

Tardé un tiempo más en comprender y comprobar que Rubén Fontana no habla de tipografía. Estrictamente, podríamos decir que narra ciertas cosas a través de ella, porque desde esa naturaleza habita y cultiva el oficio del maestro y del diseño. Que lo que cuenta es cómo hacer más amplia una idea, cómo promoverla y proyectarla fuera de mundos personales y pasiones del gremio, cómo hacerla útil sembrándola en la realidad. En definitiva, cómo convertir una cátedra en un área de estudio de muchas otras carreras, y esa misma área de estudio en un oficio a la calle”. (p. 30)

3.7.3. Falencias en la formación

Lamónaca (2013) señala que las oportunidades de edición brindadas por la herramienta digital no corresponden a la formación de los diseñadores. El desarrollo de la tipografía en Latinoamérica

tiene ante el reto de la educación en los niveles de pregrado y posgrado (Romero, Calles, 2013), formación que hecha en los niveles formal e informal; el primero se refiere a los cursos de tipografía dictados en las carreras de diseño de las universidades del continente, pero también a los últimos logros en formación posgraduada de tipografía: la Carrera de Diseño de Tipografía en la Universidad de Buenos Aires y la Maestría en Diseño Tipográfico del Centro de Estudios Gestalt para el Diseño, en Veracruz – México. De ambos planes de posgrado se dice que congregan la experiencia en producción de tipografías y su manipulación adquirida en los últimos 15 años; sin embargo, estos planes son relativamente nuevos, siendo la formación informal una vía de educación que accesible a los interesados en tipografía. Así, se han agremiado profesores y estudiantes con el objetivo de suplir las falencias en la formación tipográfica de los diseñadores. Por ejemplo, el taller *Doblette* de Gustavo “Maca” Wojciechowski, (Wojciechowski, 2013) se constituye común espacio de exploración formal del tipo, experimentación y estructuración horizontal de la enseñanza de la tipografía.

La falencia en la formación tiene distintas intensidades según la nación e incluso la ciudad. Por ejemplo, para caso Paraguay la falta de formación es grande consecuencia del control que ejerció el gobierno dictatorial hasta 1989 sobre los medios de comunicación, pues no se cuenta con una experiencia en las artes gráficas y el manejo del texto escrito. Además, está el hecho de que la nueva constitución política de este país determinó como oficiales los idiomas español y guaraní; así, los diseñadores-tipógrafos Paraguayos se enfrentan a un gran desafío, pues deben solucionar la complejidad de la representación de una lengua sin escritura con pocas herramientas conceptuales y técnicas (Valdez y Heilborn, 2013). Un Caso distinto es el de México en donde, por su cercanía cultural con Estados Unidos, ha estado permeado por el desarrollo tipográfico de este país. Calles y Henestrosa (2013) mencionan que:

Antes de que fuese digital, en México ya había algunas personas interesadas

en la tipografía. Desde entonces había un representante nacional ante la Asociación Tipográfica Internacional (ATYPI), Félix Beltrán, que formaba parte de los profesionales académicos que evangelizarían acerca de su importancia: admirarla, modificarla respetuosamente, conocer los principios caligráficos que subyacen en ella, dibujar con compás y escuadra los poquísimos caracteres de un logotipo. Si bien hay registro de al menos una notable excepción, para la mayoría diseñar una fuente de cero era inimaginable, y se pensaba, un tanto inútil, pues ya existían suficientes". (p. 133)

En este orden de ideas, se expone la perspectiva de la Carrera de Diseño Tipográfico respecto a la pertinencia de una tipografía latinoamericana

En los últimos siglos los latinoamericanos usamos tipografías diseñadas en otras regiones. En las últimas décadas, desarrollamos estudios sobre temática a nivel académico en los ciclos de grado. En los últimos años diseñamos fuentes tipográficas que responden satisfactoriamente a los más altos niveles internacionales.

Latinoamérica está construyendo una nueva relación con la tipografía. Los avances tecnológicos vehiculizaron cambios en los patrones de pensamiento, modificando el estatuto de algunos usuarios, devenidos en productores. La Carrera de Especialización en Diseño de Tipografía de la Universidad de Buenos Aires tiene como propósito institucionalizar y sistematizar el diseño de fuentes y la investigación en la materia. Con el foco en las complejidades específicas de nuestras lenguas y culturas. (Carrera de Diseño de Tipografía, s.f.)

Así, el objetivo de la tipografía latinoamericana según la CDT - UBA es la comprensión de los fenómenos particulares de comunicación y producción del mensaje escrito como, por ejemplo, el caso de Paraguay. Actualmente se cuenta con un escenario para la investigación y la producción tipográfica, pues la herramienta digital permite muchas posibilidades y la reflexión teórica hecha en otros países marca una experiencia ya recorrida en el diseño de fuentes. Además, el diseñador-tipógrafo latinoamericano debe ser sensible a su contexto histórico y cultural para poder afectarlo.

4. Comunicación visual y tipografía decorativa

4.1. El diseño gráfico como disciplina de comunicación

Baines y Haslam (2002) apuntan que, debido a la crisis estructural en la década de 1990, la tipografía del siglo XXI dista mucho del oficio que da su nombre, relacionándose con la comunicación, las nuevas tecnologías y los estudios del lenguaje, ubicándose en el seno del diseño gráfico. Así, la tipografía es "intrínsecamente lenguaje visual" (Baines y Haslam, 2002), por lo tanto, los estudios sobre la materialidad los han hecho diseñadores gráficos; el tratamiento tipográfico es una cuestión fundamental del quehacer del diseñador gráfico. A continuación se exponen nociones de teóricos clásicos del diseño gráfico en lo que respecta a la comunicación visual.

Llovet (1981), dice que solo a través del lenguaje el hombre se relaciona con su ambiente y puede afectarlo; concluye que el diseño es una manifestación del lenguaje, pero que debido a la gran complejidad que significa esta actividad, no es posible codificarlo a través de la teoría lingüística de Sussure (Llovet, 1981). Sin embargo, autor usa la lingüística estructural para plantear un modelo general de *metodología del diseño*. Así, Dado que solo a través del lenguaje el hombre puede entender su entorno, Llovet (1981) plantea que una forma adecuada de abordar la complejidad del problema de diseño es la textualización de los objetos; esto quiere decir que un artefacto cualquiera puede ser reducido a una descripción verbal de su apariencia y funciones.

Lo anterior permite aplicar la teoría de la doble articulación del lenguaje, donde los sintagmas se relacionan en dos ejes, el de combinación y el de posibilidad, para formar los paradigmas; en este sentido, y dado que el objeto se ha reducido a un texto, es posible dividir sus características distintivas y combinarlas a voluntad (pues lo que define al lenguaje es tener unos pocos elementos constitutivos con una gama infinita de posibilidades de combinación) Sin embargo, el problema no termina en la textualización y re-organización del

objeto, pues existen elementos externos que le influyentes decir, o los sintagmas con-textuales (Llovet, 1981). Muchas de las características del objeto están determinadas por aspectos externos y se definen como ideológicas (Llovet, 1981); las teorías económicas, sociales y filosóficas se entrelazan en estructura del objeto, afectando su composición; sin embargo, la existencia del mismo ya inicia un proceso de co-existencia con el entorno (Llovet, 1981). En síntesis, el objeto establece una relación dialéctica con el entorno; finalmente, Llovet (1981) señala la importancia del sujeto en el problema de diseño, pues incluye una serie de paradigmas que facilitan la relación objeto-contexto; es el individuo quien piensa, usa e interactúa con el artefacto.

El análisis de la aplicación de la teoría del lenguaje al problema del diseño le lleva a establecer lo siguiente:

* Llovet (1981) sostiene que hay que hay una serie de sintagmas in-textuales y otros con-textuales; los primeros son los aspectos básicos del objeto, a su función “pura”; los segundos, son sintagmas exteriores a estas relaciones. Esta idea corresponde, en general, a la función de la tipografía, siendo los sintagmas “in-textuales” las normas tipográficas sentadas en el acuerdo empírico (Satué, 1994); los “con-textuales” corresponderían a la “moda y el capricho” (Gerstner, 2003) del diseñador-tipógrafo, quien modela la forma básica de las letras según la intención comunicativa.

* Llovet (1981) sostiene que es imposible establecer una sola metodología de diseño; sin embargo, es posible realizar un sub-código para una familia objetual definiendo los sintagmas y paradigmas de la misma. Esta idea tiene correspondencia con la “gramática de la tipografía”, es decir, a las normas que hacen posible la lectura del mensaje verbal; la infinita posibilidad de combinación en este objeto se refiere a los múltiples estilos que un carácter puede adoptar. Si bien, el eje de los sintagmas en la tipografía es finito y “controlable”, los paradigmas resultan ser un reto para el estudio de la configuración del mensaje visual. Siguiendo las ideas de Llovet (1981), se podría definir como “sub-código” todos aquellos atributos formales que caracterizan, por ejemplo, las fuentes de inspiración holandesa..

* El autor hace una reflexión acerca de las etapas que ha tenido el diseño en la historia; *una primera fase naturalista*, en donde el objeto tiene un alto valor de uso y la distinción entre función y esteticidad no existe; la segunda *fase inventiva*, en donde se ha creado un universo de objetos distinguible del mundo natural, hay una memoria inventiva (es decir, el sujeto puede acceder a los modelos y métodos para crear objetos, sin necesidad de memorizarlos como parte de un ritual) y se está en la capacidad de crear ilusiones; finalmente, está la fase consumista, en donde el contacto con el mundo natural es mediatizado por el universo objetual, se ha roto el vínculo hombre-uso-objeto (pues son las máquinas las que facturan los artefactos), hay un constante bombardeo mediático y los objetos pasan de ser cosas a ser símbolos, con un alto valor de signo y de cambio. Así la pertinencia del concepto “memoria inventiva” es importante para la tipografía, pues indica la posibilidad de revisar las formas posibles por las cuales se puede construir un objeto; Llovet (1981) vincula esta situación con la función “meta-semiológica del diseño” que se define como la capacidad actual que tiene esta disciplina para reflexionar sobre ella misma y sobre su historia. Así, es posible que la tipografía (y a los diseñadores) reflexione sobre sí misma, es decir, sobre la producción del mensaje escrito.

De la misma forma que Llovet (1981), Alexander (1971) sostiene que el problema de la síntesis formal es de alta complejidad, por lo que debe abordarse desde una perspectiva analítica y objetiva; el autor critica la forma en la cual los diseñadores abordan la producción de objetos, quienes usan un método intuitivo y personal. Dice que previo a la revolución industrial, la simpleza del mundo permitía acercarse a este problema desde una perspectiva poco estructurada; sin embargo, en la modernidad el individuo tiene que enfrentarse a un mundo complejo. Así, plantea como objetivo de su análisis “En este ensayo se describe un modo para representar los problemas de diseño que facilita su solución. Se trata de un modo para reducir el vacío entre la pequeña capacidad del diseñador y la gran magnitud de su tarea” (Alexander 1971, p. 13).

Alexander (1971) plantea un método de análisis más exhaustivo que el hecho por Llovet (1981) y otros (Aicher 1993, Munari 1986, Frascara 2004), pues parte de la teoría de los conjuntos de la matemática y la lógica para construir su concepto de *síntesis formal*. La clave para solucionar de manera analítica y crítica un problema de diseño es el ajuste; Alexander (1971) sustenta que la forma es causa de un desequilibrio en la relación hombre-entorno y que el ajuste sería la búsqueda de la homeóstasis. Sin embargo, sustenta que la mejor forma de definir el *buen ajuste* es a través de la suma de los desajustes posibles; esto es pertinente para el caso del diseñador, pues

Estamos tratando de hallar una especie de armonía entre dos elementos intangibles: una forma que aún no hemos diseñado y un contexto que no podemos describir debidamente. El único motivo que tenemos para pensar que debe haber algún género de ajuste que lograr entre ellos, es que podemos detectar incongruencias o casos negativos [...] La tarea de diseñar no consiste en crear una forma que cumpla determinadas condiciones sino la de crear un orden tal en el conjunto que todas las variables asuman el valor de 0 (Alexander 1971, p. 31-2)

La perspectiva de Alexander (1971) busca una solución matemática a un problema cualitativo. Así, su punto de vista puede ser un inconveniente a la hora de analizar la tipografía decorativa, de características orgánicas; es posible que se encaje el objeto de estudio en la estructura, plantear una solución mucho más compleja que el problema en sí mismo u obviar aspectos pertinentes que la estructura no contemple (Llovet, 1981). Sin embargo, Alexander (1971) hace los siguientes aportes a la metodología del diseño y al problema de la tipografía:

* Debilita la concepción de “diseñador-genio”, donde el proceso no se hace visible y una buena solución es causa de la “genialidad” del creador; así, en el trabajo tipográfico son necesarias una gran cantidad de herramientas metodológicas visibles y la intuición es parte del proceso de creación.

* Plantea una estructura árbol la cual es útil para abordar la complejidad del

proceso de diseño; la propuesta Alexander (1971) hace posible solucionar “por partes” aspectos pertinentes del objeto, para así llegar a una solución sistémica, total y eficiente.

* El término de ajuste se relaciona con el problema de la tipografía; Gerstner (2003) plantea que el problema fundamental de la tipografía es el manejo del espacio. La creación de una fuente es un ajuste constante, donde las contrarformas deben equilibradas para permitir la lectura del mensaje.

Frascara (2004) ofrece una perspectiva más pragmática respecto al problema de diseño; en *Diseño gráfico para la gente. Comunicaciones de masa y cambio social*, se propone una mirada interdisciplinar, donde el diseño es un integrante importante (más no determinante) de la intervención social y la solución de problemas sociales. Frascara (2004) propone que la solución de problemas formales se hace desde la perspectiva de la acción social.

Frascara (2004) no hace un análisis exhaustivo de los elementos del problema de diseño, y algunos de sus puntos de vista parten de un análisis apriorístico de la situación; sin embargo, el autor establece vínculos entre la teoría del diseño y la intervención social. Así, el autor apunta que el papel de la semiótica en el diseño es exclusivamente teórico en el corpus disciplinar, diciendo que “...las estructuras categóricas desarrolladas por la semiótica, sin embargo, pueden ser útiles, pero solo como puntos de partida generales.” (Frascara 2004, p. 94) En síntesis, la obra de Frascara (2004) permite establecer este estudio como un aporte al corpus teórico y a “las estructuras categóricas” de la tipografía, pero no como un estudio contextual.

4.2. Teorías generales de la comunicación visual

Lenguaje y estructura son conceptos regulares en las discusiones sobre el problema de diseño; a excepción de Alexander (1971) Llovet (1981), Munari (1983, 1985 y 1986), Aicher (1993) y Frascara (2004), reconocen el estudio del lenguaje y la semiótica como herramientas para analizar teóricamente la práctica en el diseño. La tipografía, como un fenómeno intrínsecamente visual,

es susceptible al estudio desde la comunicación visual; así De la Torre y Rizo (1992) y Silva (1978) plantean una indagación del papel de la semiótica en el corpus teórico de las “disciplinas visuales” (Silva, 1978); De la Torre y Rizo (1992) ofrece explica de forma básica las áreas que componen la semiótica, y aplicaciones para la disciplinas visuales. Así pues, su obra es pedagógica más que analítica; se destaca el aporte de De la Torre y Rizo (1992) al establecer campos de acción de la semiótica y aterrizarlos en las “disciplinas visuales”:

* *El campo de la sintáctica*: define como el estudio de los significantes entre sí y la relación que guardan con su propia estructura (De la Torre y Rizo 1992 citando a Morris 1971), estableciendo dos variantes de análisis: estudio de la estructura forma y estudio de la estructura relacional.

* *El campo de la semántica*: estableciéndolo como el estudio de los significados, el cual se construye según los códigos sociales y la estructura del lenguaje.

* *El campo de la pragmática*: estudio de la lectura del mensaje por parte de un auditorio o, en términos de C. Morris, el estudio de la relación entre significantes e intérpretes (De la Torre y Rizo 1992 citando a Morris 1971) Éste análisis se hace desde tres dimensiones: (1) La Pertinencia y potencialidad de expresión, (2) La actitud del intérprete y (3) El significado como consecuencia.

Silva (1978) hace una discusión teórica más amplia que De la Torre y Rizo (1992), aunque su intención es también pedagógica; su objetivo es ofrecer herramientas metodológicas a los comunicadores visuales latinoamericanos, con el fin de dar credibilidad a la práctica artística y afines; pasa de una concepción de “artista-genio”, en donde los discursos son de difícil decodificación, a una abierta y transparente, donde el creador muestra el proceso y se establecen relaciones entre el mensaje y la obra. Silva (1978) hace una exposición de la semiótica y los elementos del mensaje visual; Silva (1978) anota un aspecto importante en la justificación de este estudio, y es que el análisis semiótico no es un impedimento para la creación; es una forma de leer los mensajes visuales; así manifiesta que:

El recorrido del semiólogo es paralelo, idealmente, al del espectador... Es el recorrido de una ‘lectura’ y no de una ‘escritura’, pero el semiólogo (o comunicador) se esfuerza por explorar el recorrido en todas sus partes (sistematiza), mientras que el espectador lo franquea de un tirón y dentro de lo implícito, queriendo ante todo “comprender” (la obra o discurso); el semiólogo, por su parte, querría además comprender como se comprende (Silva 1978, p. 113)

Tanto Silva (1978), como De la Torre y Rizo (1992), reconocen el aporte de U. Eco en la semiótica y relación con las “disciplinas visuales”. Eco (1986) inicia su análisis con una crítica al estructuralismo de R. Barthes y C. Morris; sostiene que si el objetivo es la construcción del campo semiótico, la estructura para hacerlo debe ser de carácter provisional; para Eco (1986) no tiene sentido establecer por deducción una configuración verdadera, objetiva y definitiva. Así, la naturaleza provisional de este planteamiento implica una crítica constante a la estructura, con el fin de evidenciar sus falencias.

Un segundo punto que señala Eco (1986) es que “queda establecida una investigación semiótica cuando se supone que todas las formas de comunicación funcionan como emisión de mensajes basados en códigos subyacentes” (p. 16) Lo cual significa que todo mensaje emitido es solamente interpretado a través de un código aprendido. Así, Eco (1986) plantea que la semiótica estudia la cultura como fenómeno esencialmente comunicativo, manifestando que:

Las leyes de la comunicación son las leyes de la cultura. La cultura puede ser enteramente estudiada bajo un punto de vista semiótico. La semiótica es una disciplina que puede y debe ocuparse de toda cultura [...] Resumiendo, la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación; tiende a demostrar que bajo los procesos culturales hay unos sistemas; la dialéctica entre el sistema y el proceso nos lleva a afirmar la dialéctica entre código y mensaje. (p. 40)

El diseño gráfico y, específicamente, la tipografía son disciplinas encargadas de la comunicación en un entorno complejo de medios masivos y producción industrial; siguiendo la tesis de Eco (1986), el “lenguaje

del diseño gráfico” debe tener una gramática para ser comprendido. En el campo de la visualidad, el autor se interesa por la definición de los códigos visuales, respecto a los cuales se anota que:

(1) En su crítica a la lingüística estructural, Eco (1986) evalúa la pertinencia que tiene estudiar los códigos visuales de la misma forma que se ha analizado el lenguaje; expone las ideas de Levi-Strauss y Barthes, quienes se afirman que una condición de los fenómenos comunicativos estudiados por esta ciencia es el tener códigos de doble articulación. Eco (1986) dice que algunos códigos visuales no cumplen con esta característica y, sin embargo, también son sensibles a un análisis semiótico:

Es un error creer que: a) todo acto de comunicación se funda en una ‘lengua’ afín a los códigos del lenguaje verbal; b) que toda lengua debe tener dos articulaciones fijas. Es mucho más productivo suscribir a) que todo acto de comunicación se funda en un código; b) que todo código no tienen necesariamente dos articulaciones fijas (que no sean dos y que no sean fijas) (p. 259)

Esta perspectiva abre los horizontes del análisis semiótico a fenómenos como la tipografía decorativa la cual es de carácter orgánico; Eco (1986) clasifica los códigos visuales a partir Prieto así:

A. Códigos sin articulación: comprenden semas que no pueden ser descompuestos. Por ejemplo, un código se significante único es el bastón de ciego, en el cual la presencia indica invidencia, pero su ausencia no posee un significado alternativo.

B. Códigos con segunda articulación únicamente: los semas no se pueden descomponer en signos, sino en figuras que no representan fracciones de significado. Por ejemplo, las líneas del autobús, “Línea 63” indica el recorrido de “X a Y”, el sema se descompone en “6” y “3” que no significan nada.

C. Códigos con primera articulación solamente: los semas pueden ser analizados por signos, pero no por figuras. Por ejemplo, las señales de tránsito que pueden ser descompuestas en signos comunes de otras señales; es decir, un círculo blanco rodeado de rojo que contiene el esque-

ma de una bicicleta en el campo blanco significa “prohibido el paso de ciclistas”, donde el círculo blanco con rojo es prohibido y el esquema de la bicicleta es ciclista.

D. Códigos de dos articulaciones: con semas analizables en signos y figuras. Por ejemplo, las lenguas, los fonemas se articulan en monemas y éstos en sintagmas.

E. Códigos de articulaciones móviles: en cada código pueden haber signos y figuras, que no siempre tendrán la misma función; los signos pueden convertirse en figuras y viceversa, las figuras en semas, otros fenómenos pueden adquirir el valor de figura, etc. Por ejemplo, las cartas de juego, donde los colores, los enunciados icónicos y otros aspectos toman distintas funciones según la configuración del juego.” (Eco 1986, pp. 262-3)

(2) En cuanto al signo icónico, Eco (1986) desarrolla el concepto de mimesis y la relación objeto-representación; parte de un análisis crítico de las definiciones de signo icónico, y concluye que establecer una relación de parecido entre el signo icónico y el referente es un error, pues el análisis semiótico se debe guiar hacia una definición más precisa que la semejanza. La asociación que hace el lector entre la representación y el referente tiene se basa en la construcción conceptual que hace el sujeto al percibir el objeto en el mundo real; por lo tanto “*el signo icónico construye un modelo de relaciones (entre los fenómenos gráficos) homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer el objeto*” (Eco 1986, p. 234) Este modelo de relaciones es inteligible solo a partir del reconocimiento de un código, siendo la lectura del signo icónico un fenómeno sujeto a convenciones culturales.

Eco (1986) estudia la codificación de signo icónico, con el ánimo de establecer la existencia de elementos pertinentes de forma similar a las que existen en el lenguaje oral; concluye que, de existir un código visual general, este es débil y los códigos en los enunciados icónicos suelen transformarse con facilidad. Para el caso del signo icónico, la codificación se relaciona más con el “estilo del artista” que con elementos pertinentes discernibles. Eco (1986) analiza esto con los elementos conceptuales de la lingüística; el estudio

de la oratoria incluye una serie de características *más allá* del significado convencional de las palabras. Eco (1986) se refiere a todas las variaciones de intensidad, tono, énfasis, entre otras, y las cuales también tienen una carga significativa; estos son definidos como *rasgos suprasegmentales* y *variables facultativas*. Acercándose a las ideas de Fonagy, sustenta que estos modos de hablar pueden constituirse como un segundo mensaje, los cuales también son susceptibles a decodificarse por mecanismos distintos a la doble articulación del lenguaje. Concluye que:

...en los signos icónicos, prevalece lo que en el lenguaje verbal llamamos variantes facultativas y rasgos suprasegmentales; y lo hacen quizás en una medida excesiva. Pero este reconocimiento no implica que se pueda afirmar que los signos icónicos escapan a toda clasificación y por tanto a toda codificación (Eco 1986 citando a Metz 1964, p. 241)

En síntesis, Eco (1986) hace una analogía entre el enunciado verbal y el icónico; en ambos, existen una serie de elementos discretos discernibles y otros elementos facultativos propios del mensaje. Sin embargo, debido a la “mutabilidad” del signo icónico, establecer una gramática general para el código icónico es imposible; sin embargo, este carácter variable no impide sea susceptible al estudio de la semiótica, pues los rasgos facultativos también obedecen a una convención cultural.

(3) Finalmente, se toma de Eco (1986) la discusión que hace sobre el mensaje estético; en la obra de arte existe un código interno que no corresponde en todos los factores a la mayoría de convenciones culturales. Así, el artista “reinventa” el mundo a partir su obra. Eco (1986) parte del concepto del *cosmicidad del arte* planteado por la *Estética de Croce*:

Cada representación artística es, en sí misma, el universo, el universo en su forma individual, aquella forma individual como el universo. En cada centro del poeta, en cada creación de su fantasía, está todo el destino humano, todas las esperanzas, todas las ilusiones, todos los dolores, las alegrías, las grandezas y las miserias humanas; todo el drama de lo real es perpetuo devenir, sufriendo y gozando.” (Eco 1986 citando a Breviario di estética, p. 159)

Así, se profundiza en la concepción de la obra artística; Eco (1986) sostiene que la configuración inusual de los elementos que componen la obra de arte tienen una característica que pueden ser susceptibles al análisis semiótico, a pesar de no corresponder a los códigos convencionales. El enunciado icónico tiene aspectos que son inherentes al mensaje propios al estilo del “dibujante”.. Así, Eco (1986) plantea los siguientes conceptos:

(1) *El idiolecto*: es “código privado e individual del hablante” (Eco 1986, p. 166); el artista propone relaciones inusuales entre los elementos que componen la obra de arte, donde el contenido y la forma están unidos. Así, Eco (1986) define dos características del idiolecto en la obra: (1) “...una expresión no puede ser reducida ni a una medida cuantitativa ni a una sistematización estructural” y (2) “La experiencia es posible gracias a algo que *ha de tener una estructura*, ya que en otro caso no existiría comunicación sino pura estimulación casual de relaciones aleatorias” (Eco 1986, p. 169). En síntesis, el idiolecto de la obra es un código propio propuesto por el artista quien, en su proceso de reinención del mundo, se aleja de las convenciones de representación y propone una nueva forma de interpretación; esta libertad no impide que la obra de arte sea susceptible a un análisis semiótico pues, igual que cualquier otro fenómeno de comunicación visual, debe contar con una estructura interna que permita su interpretación. Finalmente, Eco (1986) propone la forma en que este análisis puede realizarse:

Una investigación semiótica sobre el mensaje estético deberá dirigirse, por un parte, a identificar los *sistemas de convenciones* que regulan el tratamiento de los distintos niveles; y por otra, analizar las descargas informativas, los tratamientos originales de las convenciones iniciales que se actualizan en cada nivel del mensaje, instituyendo el valor estético a través de la actuación del isoformismo global que es el idiolecto estético (p. 176)

Lo anterior quiere decir que el idiolecto parte del reconocimiento de los códigos cognitivos, los cuales se han construido de una forma más rigurosa, para pasar a la identificación de los códigos emotivos

propios de la obra de arte, con el ánimo de establecer el aporte de la misma a la “gramática de los signos visuales”. Este análisis permitirá discernir cuáles son los tratamientos estéticos particulares y cuáles son los aportes informativos de la misma.

(2) El efecto de distanciamiento: Eco (1986) sostiene que la configuración inusual de la obra de arte causa que el lector se detenga a analizarla, para descubrir la forma en que esta se configura (idiolecto); a esta reflexión sobre la ambigüedad del código le llama efecto de distanciamiento. Dice que:

[el efecto de distanciamiento] se verifica al desautomatizar el lenguaje y nuestra primera reacción es de *espaciamento*, apenas somos capaces de reconocerla [...] El arte aumenta “la dificultad y la duración de la percepción”, describe el objeto como si “lo viera por vez primera” y ‘la finalidad de la imagen no es acercar a nuestra comprensión la significación de que es vehículo, sino crear una percepción particular del objeto (Eco 1986 citando a Sklovski 1917, p. 179)

En síntesis, la obra de Eco (1986) permite mirar los fenómenos de comunicación visual desde una perspectiva analítica y crítica, pues invita a un estudio riguroso de los mensajes visuales a partir del planteamiento de una estructura sin la necesidad que esta se convierta en el fin del estudio en sí mismo. La autocrítica en el análisis semiótico es indispensable para poder teorizar de una forma objetiva y evitar generalizaciones; Limitar los fenómenos de comunicación visual en una estructura única constituye un error ante el panorama de diversidad que plantea Eco (1986). La discusión complementa la crítica hecha por Ducker (1997) al modernismo, donde la vanguardia artística de principios del siglo XX se estudió desde el estructuralismo, obliterando el valor de la materialidad del texto en los procesos de significación; para el caso de la tipografía decorativa, forma y contenido son un solo aspecto del mensaje, tal y como en la obra de arte, aunque en su análisis se separen para fines metodológicos.

4.3. Antecedentes

Causa de la estructural de la tipografía, es posible plantear estudios que traten sobre

los fenómenos de significación en la tipografía. Pérez (2011) y Ducker (1997) hacen aportes a la discusión sobre la significación del mensaje visual en la tipografía; ambas reconocen en la materialidad el soporte del estudio semiótico del mensaje visual, siendo la forma un aspecto fundamental en la tipografía; así, establecen que existen dos variantes en el mensaje tipográfico, uno lingüístico y otro expresivo-emotivo,. Además de estos aportes, se exponen otros estudios prácticos y pedagógicos que analizan el fenómeno de significación y configuración del mensaje visual en la tipografía:

A. Gerstner (2003) concluye su obra con la exposición de los aspectos expresivos de la tipografía; hace un paralelo entre la composición del mensaje verbal (oratoria) y del mensaje tipográfico. Tomando en cuenta la discusión de Eco (1986) sobre la codificación del signo icónico, Gerstner (2003) compara los aspectos expresivos del tipo con los *rasgos suprasegmentales*; esta analogía se sustenta el análisis de Pérez (2011) al establecer la tipografía como un sistema pluricódigo, en donde hay características visuales que el lector interpreta como código lingüístico hay también rasgos emotivos *paralingüísticos*. Así, Gerstner (2003) plantea las siguientes categorías según los aspectos suprasegmentales de la oratoria, en donde el primer concepto refiere a la expresión tipográfica y el segundo al rasgo de la oratoria equivalente:

- * Articular, que corresponde a destacar.
- * Destacar, que corresponde a reforzar.
- * Ordenar, que corresponde al *tempo*.
- * Subrayar, que corresponde al uso de gestos en la oratoria.
- * Derivar, que corresponde a coordinar.
- * Visualizar, no tiene una equivalencia en la oratoria y el autor lo define como “...dar expresión a lo que, trascendiendo la lectura, permite una comprensión directa” (Gerstner (2003), p. 166).
- * Jugar, tampoco tiene equivalencia en la oratoria; el autor sustenta que significa usar la tipografía como material lúdico, por ejemplo los anagramas.

B. Zabala y Mendoza (2005) elaboran un estudio descriptivo de la función lectora y la función persuasiva de la tipografía en relación con la manipulación de sus atributos formales en los periódicos virtuales venezolanos. Dicen que “El presente artículo tiene como objetivo estudiar la significación tipográfica presente en las páginas de inicio de periódicos electrónicos venezolanos de actualización diaria” (p. 104) El marco teórico se presenta así: (1) Descripción (general) del soporte digital; (2) Antecedentes del problema, en donde se exponen estudios previos sobre los periódicos virtuales venezolanos y algunos trabajos sobre la significación tipográfica y (3) Corpus teórico (general) de las funciones de la letra según Blanchard (1989) y su relación con las funciones-signo de Barthes, exponiendo que:

Para Barthes (1974) la función-signo se deriva de la doble acción que poseen algunos signos: por un lado desarrollan un papel de carácter utilitario y por el otro, brindan posibilidades de significación de acuerdo al contexto donde se encuentren inmersos (p. 111).

Las autoras usan el concepto de Barthes para explicar cómo en la tipografía se presenta una doble función de significación: por un lado, está la función lectora (carácter utilitario), por otro, la función persuasiva (“significación de acuerdo al contexto”). Aunque esta perspectiva explica desde la semiótica visual el problema de la doble función de la tipografía, las autoras no tienen en cuenta otros puntos de vista que enriquecieran la discusión teórica. Por otro lado, el trabajo empírico realizado al analizar las portadas de los periódicos virtuales venezolanos expone hallazgos precisos de la significación de tipográfica en medios virtuales.

La metodología permite establecer como los atributos formales de la tipografía afectan el significado más allá de su función lectora. Por ejemplo, se anota respecto al uso de las funciones-signo mayúscula y minúscula que:

En el Gráfico 2 referente a las funciones-signo, la tendencia recae sobre el uso de la letra en sus formas mayúscula y minúscula, siendo esta última la de mayor preponderancia en un 81%, dada la comodidad visual que su uso confiere

a los ojos del lector o cibernauta. El uso de la mayúscula es mucho más discreto (19%) y se suscribe a letras capitales, inicio de párrafo o de oración, nombres propios y en algunas palabras completas o textos muy cortos, lo que transmite en cierta medida importancia o jerarquía en los contenidos donde hace su aparición. La combinación mayúscula-minúscula ofrece ritmos visuales interesantes que dinamizan el recorrido visual. (Zabala y Mendoza 2005, p. 116).

Así, se expone un primer nivel cuantitativo del uso de función signo, y se establece una relación de proporción entre las dos “formas”; de allí se pasa a la explicación dada la *función lectora* en tipografía, que está convencionalizada; finalmente, se hace una predicción acerca de la *función persuasiva*, basándose en los aspectos estructurales de la composición tipográfica (es decir, las variables formales que afectan la composición de cuerpos de texto). Se puede ver que el análisis formal de las portadas de periódicos virtuales diarios venezolanos apunta hacia la descripción de la relación entre las variables formales de la letra y su valor de uso; este último se divide en un uso convencional y otro expresivo. Se destaca la propuesta metodológica para describir los códigos internos de una “familia” de piezas de diseño tipográfico partiendo de los fundamentos básicos de tipografía (Kunz, 2003). Algunas conclusiones respecto al significado emotivo de las variables formales no son bien sustentadas.

C. Heller y Illic (2004) realizan un análisis de las letras manuscritas en la era digital; debido al uso excesivo de la herramienta digital como medio de expresión durante la década de 1990, los diseñadores buscaron nuevas formas de visualizar el mensaje tipográfico. Esta búsqueda no los llevo a nuevas propuestas, sino a la re-interpretación de los estilos caligráficos de antaño (apropiación según Poynor, 2003); Heller y Illic (2004) definen esta etapa del diseño gráfico como *el nuevo garabato*, pues es el desarrollo de la letra manuscrita en un momento donde la herramienta digital está bien desarrollada. Este fenómeno es identificado por Poynor (2003) y Cerezo (1999), señalando las propuestas propias de la herramienta digital como “el estilo Mac”; Heller y Illic (2004) se inscriben den-

tro del fenómeno denominado “la estética del error”, es decir, la búsqueda de la expresividad a partir de la utilización de herramientas tipográficas inexactas. Dicen que:

Aun teniendo en cuenta algunos defectos técnicos y carencias, la mano permitió crear algunas de las letras más hermosas jamás ideadas, lo que pone de relieve la paradoja de que, tras siglos de progreso, con las nuevas tecnologías, hemos ganado pero también perdido algo. El ordenador nos ahorra las tareas más costosas y hace posible una precisión cada vez mayor, pero también ha atrofiado el instinto necesario para crear una escritura a mano hermosa y maravillosamente incorrecta. (Heller y Illic 2004, p. 6)

La obra destaca el valor del trabajo manual sobre la producción digital, de la misma forma que Gill (2004) resalta el trabajo artesanal sobre la producción industrial; sin embrago, y a diferencia del tipógrafo inglés, la naturaleza del *nuevo garabato* es producto más de una búsqueda de innovación (curiosamente, con elementos de pasado) que a una reflexión sobre los medios de producción del mensaje escrito. Los autores mencionan que “Puesto que una de las consecuencias del diseño asistido por ordenador ha sido la estandarización de formatos usados hasta la saciedad por cualquier usuario, el regreso al trabajo manual ha permitido a los diseñadores impregnar sus trabajos de una mayor distinción” (Heller y Illic 2004, p. 9).

Los autores estudian las distintas manifestaciones de la letra manuscrita en el siglo XXI; parten de una clasificación formal, después hacen una indagación histórica para, finalmente, proponer posibles significaciones de los estilos; se identifican las siguientes categorías:

- * Letra garabateada
- * Letra rayada
- * Letra inglesa
- * Letra punteada
- * Letra simulada
- * Letra sombreada
- * Letra sugerente
- * Letra sarcástica

La obra de Heller e Illic (2004) expone de forma general la letra manuscrita en la era digital, donde el análisis de la motivación histórica da indicios sobre la forma y la función. Si bien el estudio de los autores no es muy riguroso, su aporte es importante en el sentido que sintetizan una gran cantidad de manifestaciones y las clasifican de acuerdo a características formales generales, útiles para estudios posteriores.

D. Kunz (2003), reflexiona sobre los efectos de la herramienta digital sobre la teoría y la práctica de la tipografía; su obra expone los principios básicos de tipografía en un lenguaje que accesible; señala que:

En un movimiento circular, los estudiantes imitan a las estrellas, los diseñadores siguen tendencias, los clientes sondean los mercados y el público se ahoga en un enorme “océano” gráfico sin lograr nunca aprender cómo detectar y observar la buena tipografía. Este libro proporciona los instrumentos de navegación para trazar nuevos derroteros e través de la inundación de información que nos rodea hoy en día (Kunz 2003, prefacio)

El autor inicia su exposición de los principios básicos de tipografía enumerando los elementos que la componen; son, en síntesis, los atributos formales que refieren a la visibilidad y a la lecturabilidad. Estos componentes pueden considerarse como la “gramática de la tipografía”, siendo aspectos discretos y limitados del lenguaje visual; el autor dice que:

La tipografía comprende un conjunto limitado de elementos básicos: letras, números y signos de puntuación. A pesar de los continuos cambios en las preferencias estéticas, la teoría del diseño y los métodos de reproducción, las formas básicas de estos elementos se han mantenido durante los últimos dos mil años (Kunz 2003, p. 11).

El síntesis, en la primera parte de esta obra se hace una revisión del acuerdo empírico (Satué, 1994). Más adelante desarrolla una propuesta metodológica para el análisis de la tipografía. Kunz (2003) también menciona que la tipografía cuenta con dos dimensiones, una lingüística y otra visual; divide esta última en dos

aspectos necesarios para la evaluación del proyecto tipográfico:

- (1) La macroestética: es el estudio de la estructura; el autor menciona que una sola mirada basta para extraer su configuración.
 - (2) la microestética: constituye el análisis de los detalles tanto de la composición de texto como de la morfología de la letra; para definirla es necesaria una mirada analítica, pues “[la microestética] no sólo resuelve un problema concreto de comunicación: además, desvela las sensibilidades estéticas y la inteligencia creativa del diseñador.” (Kunz 2003, p. 97).
- Kunz (2003) sintetiza la discusión sobre significación en la tipografía, pues identifica de forma práctica dos aspectos en la comunicación visual de la tipografía: estructura de composición y estructura de la letra. Algunos estudios hacen un análisis detallado de la primera en términos de significación; salvo por Pérez (2011), las propuestas de Ducker (1997), Gerstner (2003), Zabala y Mendoza (2005) y Heller y Illic (2004), entre otros, estudian los fenómenos semióticos de la tipografía a partir de la significación del mensaje lingüístico en relación con la expresión del mensaje visual.

5. Síntesis

De la misma forma que Álvarez-Junco (2011), se ha llegado a una definición entre el objeto de estudio y su relación con el corpus teórico del diseño gráfico; esta revisión permite concluir que el estudio de la tipografía decorativa debe guiarse hacia las relaciones de significación que existen entre imagen y texto, donde la materialidad de la palabra evalúa los códigos convencionales del lenguaje. Por lo tanto el título del proyecto “mucho más que ornamento” es porque se considera que el desarrollo histórico de la tipografía decorativa ha sido protagonista en las transformaciones del lenguaje durante el siglo XX, perspectiva que solo es posible sentar desde la actualidad, gracias a la crisis estructural causada por la herramienta digital. Los planteamientos de la comunicación visual son una buena herramienta para el estudio del mensaje visual en la tipografía decorativa, pues establece modelos teóricos *más allá* del oficio, lo que permite teorizar el objeto de estudio desde una perspectiva interdisciplinaria. Este estudio se centrará en el análisis de la fuente tipográfica, más que en las aplicaciones “piezas de comunicación visual”; así, se remite al asunto más fundamental, pero a la vez más complejo, de la práctica: la creación y ejecución de un alfabeto.

III. OBJETIVOS

Objetivo general

Caracterizar los elementos del mensaje visual de la tipografía decorativa en fuentes tipográficas latinoamericanas desarrolladas entre los años 2008 y 2012 dentro de los programas académicos de Especialización en Diseño Tipográfico de la Universidad de Buenos Aires y la Maestría en Diseño Tipográfico del Centro de Estudios Gestalt para el Diseño (Veracruz – México)

Objetivos específicos

Describir las características visuales de las fuentes tipográficas escogidas a través del estudio morfológico de la letra.

Describir las relaciones sintácticas de los componentes visuales de la tipografía a través del análisis del mensaje.

Aportar a la discusión disciplinar sobre los procesos de significación en la tipografía en un contexto específico de desarrollo.

IV. METODOLOGÍA

1. Hipótesis: la “iconización” de la letra

El problema de la legibilidad reside tanto en las capacidades del diseñador para sintetizar la forma tipográfica, así como las costumbres del lector; Jury (2002), Gerstner (2003) y Frutiger (2002, 2007a y 2007b) establecen que la letra tiene una estructura elemental indispensable para el reconocimiento por parte del usuario. Frutiger (2002) sustenta que esto se debe a los cientos de años de “acostumbramiento” que ha tenido el ser humano con texto escrito; el diseñador-tipógrafo goza de gran libertad a la hora de “re-inventar” la forma básica de las letras (Gertsner, 2003). Tomando las ideas de Eco (1986), cada uno de los grafemas del alfabeto latino occidental (es decir, cada letra) debe considerarse como un símbolo, pues es un signo gráfico al cual se le atribuye un significado arbitrario por convención cultural.

La metodología de este estudio establece un paralelo entre la definición de ícono en Eco (1986) y la eficiencia lectora; el autor sustenta que el ícono no responde a relaciones de parecido entre la representación y el referente, sino que es una simulación de la estructura perceptual creada por el lector al experimentar el objeto real. La representación del referente viene dada, de este modo, como una simulación de esa construcción, la cual debe estar codificada para lograr la interpretación. Así, “el acto mecánico de lectura” (Jury, 2002) recorre el mismo camino; el continuo contacto del individuo con las formas de las letras ha hecho que se construya un modelo perceptivo de, por ejemplo, la letra /a/; el tipógrafo, a través de su labor inventiva, presenta su propuesta de letra /a/ la cual es comparada con el modelo formado en la mente del lector. El hecho de que tanto usuario como diseñador compartan el mismo código formal de letra /a/ permite el reconocimiento del carácter por parte del primero. La forma tipográfica puede considerarse, para efectos metodológicos de este estudio, como un ícono de la estructura perceptiva que se tiene de los caracteres latinos; dicha construcción esta mediada por la experiencia del lector con su entorno y los problemas de legibilidad vienen cuando no se comparte el

mismo código de reconocimiento. **En síntesis, el carácter tipográfico es a la letra lo que el signo icónico es al referente.**

Esta metáfora permite entender con detalle los aspectos constitutivos del mensaje visual en la tipografía y, específicamente, de la tipografía decorativa latinoamericana; los antecedentes no presentan detalles respecto a los procesos de significación en la tipografía y proponen estructuras generales. La presente propuesta plantea una forma de analizar los detalles microestéticos (Kunz, 2003) del carácter tipográfico, con el ánimo de revisar cómo se relacionan entre sí los códigos convencionales, correspondientes al acuerdo empírico (Satué, 1994), y los códigos personales, pertenecientes a la “moda y el capricho” del contexto y el diseñador (Gerstner, 2003).

Siguiendo las ideas de Eco (1986), se postula que todo acto comunicativo, para ser interpretado y estudiado desde la perspectiva de la semiótica, debe contar con un código; ya se han identificado los atributos formales que permiten la eficiencia lectora, es decir, la interpretación del mensaje escrito. De nuevo, se refiere al acuerdo empírico de Satué (1994), representado en los elementos constitutivos de la visibilidad y la lecturabilidad; sin embargo, la tipografía es un sistema pluricódigo (Pérez, 2011), que cuenta con un reconocimiento lingüístico y otro visual-emotivo. Así, el mensaje visual de la tipografía se compone de dos códigos: uno que corresponde al reconocimiento de la forma básica de las letras y otro que responde al “sistema de expectativas” (Eco, 1986) del diseñador y del usuario; este segundo código es el que brinda una interpretación primero emotiva y luego cognitiva, en términos de Pérez (2011).

En síntesis la tipografía es un código visual con una articulación solamente, pues el carácter puede ser descompuesto en dos elementos distinguibles: (1) la letra y su significado convencional y (2) la estilización de la letra y su significado construido por convenciones sociales.

Los recursos teóricos que explican la significación del mensaje lingüístico en la tipografía han sido bien desarrollados; es el segundo punto el que causa inconvenientes. Siguiendo

los conceptos de la metáfora construida, se recurre al desarrollo hecho por Eco (1986) sobre el mensaje estético; la tipografía decorativa se caracteriza por crear “código propio” de representación de las letras. De la misma forma que la obra de arte, el diseñador-tipógrafo plantea un

idiolecto con el ánimo de “re-inventar” la realidad de la letra con fines expresivos; se logra especificar el planteamiento de Pérez (2011) al afirmar que la tipografía es un sistema pluricódigo, integrado por la convención lingüística por un lado y por el idiolecto por el otro. Así se tiene:

Código lingüístico convencional + idiolecto del diseñador-tipógrafo= expresión tipográfica

Ahora el problema radica en la forma de estudiar el idiolecto en las propuestas tipográficas, a lo cual Eco (1986) tiene un método para resolver este inconveniente:

Los elementos extra-gramaticales o afectivos pueden, en efecto, obedecer a las reglas gramaticales y en parte quizá a otras reglas gramaticales que no hemos conseguido individualizar [...] Es necesario descubrir la manera de organizar los subcódigos emotivos, siguiendo los modos rigurosos que han permitido organizar los códigos cognitivos. [...] de manera que la libertad creadora del artista resulta más relativa de lo que se cree y la mayor parte de las soluciones ‘expresivas’ pueden ser consideradas como un producto de transacciones complicadas entre los miembros de un cuerpo social, que indican matrices combinatorias convenidas, aptas para producir variaciones individuales e inesperadas de un código reconocido (pp. 174-6)

En términos tipográficos, lo anterior significa detallar en los aspectos expresivos del tipo a partir de los elementos del acuerdo empírico (Ver Tabla 1. Matriz de análisis atípico).

La tabla 1 muestra como el análisis se divide en dos ejes principales: sintáctica y semántica (De la Torre y Rizo, 1992). La primera se refiere a los elementos físicos de la tipografía, mientras que la segunda hace referencia a los significados convencionales y atribuidos. Dado este análisis gira en torno a la fuente tipográfica y no piezas específicas de comunicación visual, el nivel de sintáctica se centra en la morfología de la letra y la visibilidad (Jury, 2002). Baines y Haslam (2002) mencionan que las clasificaciones clásicas del tipo parten de un análisis formal e histórico de las fuentes tipográficas; sustentan que, sin embargo, la mayoría de estas propuestas no es aplicable para el contexto actual, pues están

basadas en las fuentes para *ser leídas*, quedando fuera de consideración los aspectos expresivos de las nuevas tipografías. Los autores exponen el sistema de caracterización de fuentes planteado por K. Dixon, quien propone un sistema de caracterización sin juicios de valor.

En un primer nivel, se establece la categoría de fuentes, resultado de una indagación previa sobre otros sistemas de descripción y clasificación; Dixon distingue 5 variantes: decorativa/pictográfica, caligráfica, romana, vernácula del siglo XIX y otras.

En un segundo nivel, se establecen los atributos formales que describen la morfología de la letra; Dixon considera ocho variables:

1. Construcción: “En un tipo, cada carácter comprende varias partes componentes. Suelen llamarse ‘trazos’, cuando la configuración formal del carácter deriva de las formas manuscritas, o ‘elementos’. Esas partes componentes pueden ser reunidas o ‘construidas’ de varias maneras.”
2. Forma: “Las formas básicas de alfabeto latino, en su evolución desde las inscripciones monumentales de la antigua civilización de Roma, son las líneas curvas y las rectas. Para describir las formas componentes de todos los diseños de tipo se puede analizar el tratamiento y las variaciones posibles de cada una de esas componentes, curvas y rectas.
3. Proporción: “La proporción se emplea para describir las dimensiones básicas de la letra y el uso del espacio.”
4. Modulación: “El carácter visual de una letra viene determinado parcialmente por el espesor y variedad de línea usados en la forma.”

Tabla 1. Matriz de análisis atípico¹⁹

Sintáctica	Semántica			
Atributos formales de la fuente	Significación de la forma tipográfica			
I Visibilidad Atributos formales (Dixon)	I. Eficiencia lectora "Normalidad" (Frutiger)	II. Aspectos expresivos del tipo o el "idiolecto" de la letra		III. Efecto de distanciamiento
		1. Rasgos pertinentes	2. Rasgos suprasegmentales /Apropiación	Elementos formales atípicos que causan extrañeza.
			Modelos (Dixon / Otros)	
			2.1. Descripción	2.2. Significación
1. Construcción 1.1. Continua 1.2. Discontinua 1.3. Referencia a la herramienta				
2. Forma 2.1. Variantes de las formas tradicionales 2.2. Tratamiento de las curvas 2.3. Aspecto de las curvas 2.4. Detalles de las curvas 2.5. Hastas verticales 2.6. Otros detalles				
3. Proporciones 3.1. Proporciones relativas: mayúsculas 3.2. Proporciones internas relativas				
4. Modulación 4.1. Contraste 4.2. Eje constructivo 4.3. Transición				
5. Espesor o grosor 5.1. Color 5.2. Variantes				
6. Remates 6.1. Pies o líneas base 6.2. Remates ascendentes 6.3. Caracteres específicos				
7. Caracteres clave				
8. Decoración				

Fuente: elaboración propia basado en Baines y Haslam (2002) y Eco (1986).

5. Espesor o grosor: "Atributo que describe el grosor de las formas a través de una fuente de caracteres completa, imponiendo su 'color' o impacto global. La diferencia relativa entre grosor y per-

fil dentro de los caracteres individuales se incluye en los atributos de modulación."

6. Remates o trazos terminales: "Este apartado describe la variedad de remates y como se aplican."

19. Ver los resultados del análisis en "Anexo 3. Matriz de análisis".

7. Caracteres clave: “Existen ciertos caracteres cuyo tratamiento resulta particularmente significativo para distinguir un tipo de otro.”

8. Decoración: “La decoración entendida como atributo describe algunos de los motivos y recursos ornamentales corrientes que se utilizan para realzar tipos de letra ya existentes.” (Baines y Haslam 2002, pp. 50-2).

Un tercer nivel incluye el concepto de modelos: “Cuando una Fuente (o fuentes) y un grupo particular de atributos formales establecen una relación fija, el resultado adquiere la categoría de modelo” (Baines y Haslam 2002, p. 42). Dixon propone los siguientes modelos según su análisis: escritura gótica, Copperplate, sencillez y anonimato, romano-humanístico, romano aldino, de inspiración holandesa, de transición y moderno, modernos de inspiración europea continental, modernos de inspiración británica, toscano, egipcio, Clarendón/jónico, ítalo-francés antiguo, griego 1 y 2, latino y rúnico, sans serif o grotesque, letra florida, letra historiada²⁰.

Este estudio toma, para el eje de sintaxis, el segundo nivel de descripción de Dixon (Baines y Haslam, 2002), con el ánimo de describir en forma detallada la morfología de la letra en las fuentes tipográficas escogidas. El eje de la semántica, es aquel que se refiere a la significación de la forma tipográfica, descomponiéndose en:

I. *Eficiencia lectora*: se refiere al significado convencional de la escritura y es definido por el código lingüístico. Corresponde al concepto de “normal” de Gerstner (2003). Este aspecto es el punto comparativo para el siguiente:

II. *Idiolecto*: comprende una serie de dimensiones que pretenden descomponer el “código privado” de cada una de las fuentes tipográficas a analizar. Se divide en:

1. Rasgos pertinentes: diferencias entre el modelo de letra convencional (representado por la Univers de Frutiger, 2002) y el espécimen tipográfico analizado; se describe un “nivel de anormalidad” según el modelo convencional.

2. Rasgos suprasegmentales: que se refieren a las significaciones de los rasgos “anormales” encontrados en el punto anterior. En este campo el concepto de apropiación de Poyner (2003) cobra gran importancia, pues estos rasgos característicos de la letra en la tipografía decorativa suelen tener una motivación histórica o vernácula.

III. Efecto de distanciamiento: este último ítem complementa el análisis del mensaje tipográfico, en el sentido de que, resultado de la descomposición anterior, resultan una serie de rasgos formales que causan extrañeza.

2. Herramientas de análisis

El primer aspecto del análisis es el formal, el cual descompone los aspectos sintácticos de cada espécimen tipográfico según las variables de K. Dixon (Baines y Haslam, 2002); para cada fuente se realiza una “Ficha de análisis formal” (ver Anexo 1. Fichas de análisis formal) en donde se usan técnicas de descripción que explican los aspectos formales. Este trabajo descriptivo es consignado de forma sintética en la primera columna de la matriz, es decir, “eficiencia lectora”; en “rasgos pertinentes”, se hace una descripción detallada de los elementos formales disímiles al concepto de normalidad de Gerstner (2003). Finalmente, en “Rasgos suprasegmentales – descripción” se hace una síntesis de los rasgos pertinentes al describir los aspectos preponderantes de la fuente. La segunda fase del análisis corresponde a una indagación respecto a la significación de los modelos y al efecto de distanciamiento; dado que en la tipografía decorativa el significado connotado corresponde a la intención comunicativa, el contacto con los autores es un buen método de acercamiento. Así, se realiza un contacto con los autores de las fuentes tipográficas indagando sobre su formación profesional y sobre los aspectos de connotación propios de cada fuente tipográfica; esto se hace en dos niveles: (1) A través de una entrevista semi-estructurada (ver Anexo 2. Entrevistas) y (2) A través de documentos sobre el diseño de las fuentes que los mismos autores han facilitado (ver referencias).

20. Se detallará en la descripción de algunos de estos modelos si es necesario durante el análisis.

En síntesis, el análisis formal permite una descripción detallada de los aspectos morfológicos de las fuentes tipográficas a analizar y la indagación con los autores permite triangular esta información con su intención comunicativa.

3. Criterio de selección

Escoger los casos de estudio en la producción de tipografías decorativas desarrollados en la Carrera de Diseño de Tipografía de la Universidad de Buenos Aires y de la Maestría de tipografía del Centro de Estudios Gestalt para el Diseño (Veracruz-México) obedece, principalmente, a un criterio de accesibilidad. Dado que la matriz de análisis estudia el idiolecto del autor, es indispensable tener acceso a los mismos. En segundo lugar, según lo expuesto por Lamónaca (2013), es en estos dos programas académicos donde se concentra la mayor parte de la experiencia tipográfica en Latinoamérica, por lo que la producción en estos lugares es representativa del

continente. Sus egresados y estudiantes tienen una concepción horizontal de la tipografía, por lo que el análisis de sus propuestas y opiniones son un gran aporte a la construcción disciplinar de esta área del diseño gráfico en la región.

Después de la convocatoria realizada en el mes de marzo de 2014, aceptaron participar 3 tipógrafos, dos egresados de la Carrera de Diseño de Tipografía de la Universidad de Buenos Aires y uno de la Maestría de Diseño Tipográfico del Centro de Estudios Gestalt para el Diseño (Veracruz - México), así:

Carrera de Diseño de Tipografía

1. Ana Sanfelippo: fuente Almendra
2. John Vargas Beltrán: fuentes Macondo, Kalimba y Salsa

Maestría de Diseño Tipográfico

1. Diego Negrete: fuentes Pásele y Picacho

V. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

1. Almendra, como la Gill Sans

1.1. Características formales²¹

a. Construcción: La descripción formal de las fuentes en este estudio parte del criterio de construcción de la caracterización Dixon (Baines y Haslam, 2002); existen 5 variantes posibles: continua, discontinua, referente a la herramienta, otros tipos de construcción y referente a grupos de caracteres (alfabetos de solo mayúsculas, por ejemplo) La construcción es un resumen de todos los aspectos formales que se desglosan en las 8 categorías del sistema de caracterización; este criterio se relaciona con la intención comunicativa, tanto en los aspectos convencionales como los persuasivos. Almendra, en palabras de su autora:

Es un programa tipográfico diseñado para componer textos de literatura infantil juvenil. Para tal motivación hubo de contemplarse dos ejes centrales que estimularon el resultado formal del diseño: la legibilidad que permita un uso adecuado en 10 pts, y la expresividad formal denotada a partir del estilo propuesto (Sanfelippo 2010, p. 3)

Esta doble función plantea a Almendra como un sistema abierto, pues sus formas favorecen tanto la lectura convencional como el uso decorativo. Siendo esta la intención principal, se expone una tipografía mestiza en donde confluyen distintos estilos caligráficos (variantes del gótico y el cancilleresco) en una estructura romana. Esto viene dado por la autora en el sentido que reconoce que la composición de cuerpos de texto para literatura se viene dando en tipos romanos, por lo que su uso es una convención y debe seguirla para poder alcanzar su objetivo de comunicación; así la obra de A. Sanfelippo confirma la afirmación de Gill (2004) “la legibilidad, hay que admitirlo, brota a fuerza de costumbre” (p.

62). A continuación, los aspectos formales de Almendra:

b. Proporciones: ancho de carácter ligeramente estrecho, pero lo suficientemente ancho para permitir una buena legibilidad en cuerpos de texto pequeños; la teoría del diseño tipográfico (Jury, 2002) comenta que un ancho de carácter generoso (u “ojo tipográfico”) permite un mejor reconocimiento de las letras y, asimismo, facilita el proceso mecánico de lectura. Si bien Almendra no tiene esta característica tal y como lo dicta la norma, su estrechez no es un impedimento para permitir una lectura adecuada, debido a la importancia que le ha brindado la autora a las contraformas. En esta misma línea, se encuentra con una altura X grande, junto con ascendentes y descendentes normales; las primeras son un poco más altas que las mayúsculas, siguiendo la convención de diseño tipográfico en donde se recomienda que las ascendentes deben ser un poco más extendidas que las altas, pues de ser igual su proporción se verían muy pequeñas en la composición del texto²². Finalmente, el espaciado de las letras (proporciones relativas: mayúsculas) es “óptico”, lo cual quiere decir que se ajusta según la forma particular de cada carácter.

c. Forma: Almendra hace un uso profuso de la forma en la composición de los caracteres; esta “fuerte personalidad” de sus letras no impide el proceso mecánico de lectura, pues sus blancos internos generosos y contraformas equilibradas en relación con los trazos permiten que estos aspectos formales no distraigan al lector. Se destaca el uso de las curvas, pues gracias a la influencia de la herramienta caligráfica, estas adoptan distintos rasgos según el carácter; el trazo quebrado, ligeramente inclinado y ovalado de las mismas es gracias a la influencia del

21. Para observar con detalle los aspectos formales descritos en este apartado, véase Anexo 1. Fichas de análisis formal.

22. Esto se explica por qué las mayúsculas son ligeramente más robustas que las minúsculas; dado que las ascendentes se relacionan sintácticamente en el campo de la longitud con las altas, se debe compensar esta falta de cuerpo con una exageración en la altura para evitar distracciones en el proceso de lectura (Cheng, 2006).

estilo gótico. Las variantes de las formas tradicionales son pocas, pero no la exime de una gran personalidad. Detalles como las estructuras de /A/, /E/, /W/ (ver ficha de análisis formal), al igual que las bifurcaciones de las astas verticales en /b/ y /h/ y, además, el mismo comportamiento en la descendente de /f/, hacen que Almendra exprese rasgos de la tipografía gótica sin la necesidad de sacrificar la legibilidad. De la misma forma que sucede en Macondo de John Vargas Beltrán, Almendra hace un uso profuso del detalle (además de su estructura) para transmitir el mensaje de connotación.

d. Modulación: este aspecto también se guía por la influencia de la herramienta caligráfica; sus aspectos son: contraste, eje constructivo y transiciones; el primero se define como alto, pues las proporciones entre trazos gruesos y varían en proporción de 1/3 y 1/2; el segundo tiene una inclinación constante con algunas variaciones según la forma del carácter; el tercero se describe como una transición abrupta, en algunos casos, y gradual en otros, lo cual significa que el paso de trazos gruesos a finos se hace de forma rápida en el primero y lenta en el segundo; las transiciones de este tipo son características de la escritura gótica.

e. Espesor o grosor: el color de Almendra es normal, pues establece un equilibrio entre los blancos internos, los espacios en blancos contiguos al carácter y los trazos; eso quiere decir que no hay prelación en favorecer el “blanco” (contraforma) o el “negro” (trazos o forma del carácter) La anterior descripción corresponde a la versión normal de Almendra; sin embargo, ha propuesto variaciones que enriquecen la función de la tipografía en donde los aspectos persuasivos de la misma son más notables y visibles (es decir, ya no solo con detalles como la bifurcación de las astas verticales en /b/ y /h/) La fuente cuenta con las siguientes variaciones:

- * Capitulares: variación basada en la construcción de las mayúsculas y que obedece a la tradición del manuscrito medieval donde las letras iniciales de cada párrafo se configuraban de una forma distinta al resto del cuerpo de

texto. A. Sanfelippo las ha planteado como un alfabeto para títulos y otras funciones de resalte en la composición de textos.

- * Escripta: versión manuscrita de la variable normal, en donde la influencia de la herramienta caligráfica se evidencia con fuerza; las particularidades de las ascendentes, un ancho de carácter ligeramente menor que la versión normal, el constante uso de bucles en las líneas bases o “pies”, entre otros aspectos, definen a *Almendra escripta* como un alfabeto cursivo que parte de la versión *book* de la fuente.

- * Black: versión super-gruesa de la variante normal; su uso es planteado según la convención, para la jerarquización de elementos importantes en la composición del texto. Sin embargo, sus formas robustas pueden ser utilizadas como formas en sí.

- * Slim: una de los aspectos más atípicos de esta fuente es su versión fina; tal y como lo menciona la autora, no existen motivaciones históricas en las caligrafías gótica y cancelleresca para una tipografía *slim*. La propuesta de A. Sanfelippo se centra en la construcción de caracteres con un trazo uniforme sin contraste, partiendo de la estructura básica de la versión normal, pero con terminaciones adornadas; la variante *Slim* recuerda a las letras iluminadas de los manuscritos medievales, por lo que su función es decorativa.

f. Remates: los remates siguen una estructura romana y varían según el *ductus* del trazo en el carácter. Al igual que las curvas, tiene amplias variaciones (ver Anexo 1 para más detalles).

g. Caracteres clave: tal y como lo menciona Dixon (Baines y Haslam, 2002), los caracteres claves son algunas letras que, por su composición formal específica, dicen mucho del lenguaje formal de una letra y son necesarios para distinguir una fuente de otras similares. Por ejemplo, la /a/ puede ser de inspiración romana y manejarse “de dos pisos” o ser de estructura gótica y usarse de “un piso”, entre otras características. Dixon destaca la importancia de los siguientes caracteres,

que para el caso de Almendra se describen así:

- La /Q/ se destaca por su cola amplia que “invade” los cuadratines de otros caracteres.
- La /A/ se caracteriza por tener una estructura trapezoidal, algo poco común en las letras romanas.
- La /E/ se resalta por hacer evidente una motivación caligráfica al no componerse como una letra cuadrada sino redonda, cosa que sucede sólo en algunos caracteres caligráficos.
- El tratamiento de la /a/ en Almendra es especial, pues maneja tanto una versión simple como una de dos pisos.
- La /g/ no tiene un tratamiento muy extrovertido, solo que sus trazos son todos cerrados y de alta complejidad.
- Los puntos de /i/ y /j/ evidencian la influencia de la herramienta caligráfica, pues su forma es romboide.
- La /k/ y la /W/ se destacan, al igual que la /g/ por tener trazos inusualmente cerrados para la estructura romana, pero que son comunes en las formas caligráficas.

h. Decoración: si bien Almendra no posee un planteamiento de decoración en los términos que enuncia Dixon (Baines y Haslam, 2002), si tiene un desarrollo importante de pictogramas que complementan el set tipográfico. Sanfelippo (2010) argumenta que estos caracteres se diseñaron con la intención de complementar la composición del textos con elementos ornamentales o “florituras” (Blanchard, 1989), muy comunes en las expresiones de caligrafía. Como se puede notar en la ficha de análisis formal de Almendra (Ver Anexo 1), estos pictogramas conservan los mismos rasgos de trazo, construcción y proporción que los caracteres, inclusive los íconos (ver, por ejemplo, el detalle en la cola de la ardilla).

1.2. Acerca de los modelos y los rasgos pertinentes

De los casos estudiados, Almendra es la que más se acerca a los modelos propuestos por Dixon (Baines y Haslam, 2002); como se verá más adelante, las otras fuentes estudiados se apropian de estilos propios de contextos específicos en Latinoamérica. El análisis de Dixon se centra en la evolución de los estilos tipográficos en Europa y Estados Unidos, lo cual es comprensible, pues la producción de fuentes latinoamericanas es un fenómeno relativamente reciente, el cual solo se hizo evidente hasta principios del siglo XXI (Lamónaca, 2013). En este orden de ideas, Sanfelippo (2010) sustenta que la estructura de Almendra es de base cancilleresca, con una proporción normal, un arco en punta²³ y una bifurcación media²⁴; todas estas características basadas en la forma de las letras romanas. La apropiación de los rasgos caligráficos góticos se da en los detalles del trazo; Sanfelippo (2010) sustenta que “Trazo y ductus (cantidad de trazos, orden, dirección y velocidad en que se construye cada signo), son los elementos tomados del gótico en el diseño tipográfico de Almendra.”(p. 10) Así, la autora se apropia algunos rasgos de varios estilos de caligrafía gótica, así:

* En la *gótica de textura* no son muchos los rasgos que se toman de esta variante; se destaca el hecho de que el ductus relaciona las dos variables de /a/ que existen en el set tipográfico.

* En la *gótica de suma* hay muchas más relaciones, mencionándose: (1) Las astas verticales terminan paralelas sobre la línea de apoyo, (2) el trazo es “curvo en el interior y quebrado en el exterior como sucede en la curva base de la /e/” (Sanfelippo 2010, p. 10).

* En la *gótica de factura* las relaciones se establecen con la variación Almendra escrita, en los rasgos de la /d/, donde la ascendente es inclinada.

* En la *Gótica de Shawabacher* las relaciones formales con Almendra también se

23. Se refiere a la forma aguda o redondeada que pueden tener los bucles de una tipografía inspirada en la caligrafía, los cuales son evidentes en los caracteres /n/ y /m/ especialmente.

24. La bifurcación se refiere a la rotación de la pluma y, por lo tanto, está directamente relacionada con el contraste entre los trazos finos y gruesos.

dan fuertemente en la variable escripta, en los aspectos ritmo, textura y color del texto.

* Respecto a la *Gótica Bastarda*, Sanfelippo (2010) menciona que "...presenta ductus elaborados en muchos de sus signos, combinando curvas, contracurvas, y rectas. Es el caso de signos como la «v», «w», «x» y «z» diseñados para la variables Script de Almendra" (Sanfelippo 2010, p. 10).

Como se puede ver, la construcción de Almendra es compleja, pues mezcla varios modelos en una sola propuesta "mestiza", cumpliendo con su objetivo de comunicación: el ser una tipografía eficiente para texto con aspectos decorativos que permitan una segunda función ornamental; según lo anterior, se resaltan los siguientes *rasgos pertinentes*:

* El más evidente de estos aspectos es la creación de un alfabeto slim, pues significó toda una re-interpretación del estilo gótico al lenguaje de un set tipográfico propio de la era digital. Su trazo regular, sin ningún tipo de contraste "delinea" la estructura básica de la variante normal y explora el *ductus* en terminaciones muy ornamentadas.

* Otro aspecto que merece destacarse es la creación de pictogramas que complementan tanto la composición del texto escrito como las ilustraciones que acompañan las piezas de comunicación visual para las cuales ha sido diseñada Almendra. Si bien las fuentes pictográficas no son un evento inusual en la actualidad, si es poco común que un set tipográfico incluya dentro de sus caracteres pictogramas decorativos.

* En el aspecto microestético (Kunz, 2003), hay muchos rasgos en los caracteres que han sido destacados en líneas anteriores (ver caracteres clave)²⁵.

Para finalizar, la significación de Almendra versa sobre una adecuación de estilos cali-

gráficos en función de una alta legibilidad; esta situación no impide que la fuente tenga una alta expresividad formal, facilitada por las variables propuestas por la autora (*scrip*, *versales*, *super negra* y *slim*) Puede compararse su trabajo con el realizado por E. Gill en la década de 1930 en donde este maestro-tipógrafo sintetizaba en un solo color de texto los rasgos caligráficos de la escritura inglesa en la base estructural de una tipografía palo seco. Asimismo, Almendra alcanza un equilibrio inusual en las fuentes tipográficas, en donde el desarrollo complejo de un set tipográfico muy variado permite la expansión tanto de la función lectora como la expresiva; si bien es cierto que la variante normal ya de por si tiene una gran cantidad de rasgos expresivos, el efecto producido por Almendra se acentúa con el desarrollo de las otras variaciones (sobre todo la *slim*).

1.3. Efecto de distanciamiento

Dadas las características convencionales de la composición de Almendra en su versión normal, no existe un efecto de distanciamiento definido; sin embargo, si se analiza todo set tipográfico, la creación de un alfabeto *slim* a partir de una estructura cancelleresca y gótica es un reto para la mirada experta; si, haciendo un paralelo, se observara a Almendra como una obra de arte desde la perspectiva de Eco (1986), se encontraría que A. Sanfelippo ha creado una serie de formas tipográficas muy alejadas de su motivación histórica y, por lo tanto, de una convención caligráfica. Este comportamiento hace que la familia tipográfica necesite de una "segunda mirada" (Kunz, 2003) para poder comprender su construcción, aunque su función pueda intuirse de manera más inmediata.

2. Pásele, Picacho, Diego Negrete: transgresivos

De los casos estudiados, las fuentes de D. Negrete son las que más se acercan al concepto de experimentación. Siguiendo las ideas de Gombrich (1993), junto con las de Jury (2007), entre otros documentos²⁶, la experimentación en la tipografía se refiere

25. Para más detalles, véase "Anexo 1. Fichas de análisis formal".

26. Por ejemplo, las Memorias de las Bienales de Tipos Latinos (s.f.), en donde se menciona una sección sobre tipografía experimental; además, otros documentos de tipo reflexivos como Pérez-Lozano (2006), Pesce (2006), D'Angelo (2006), Berkoff (2009), Previgliano (2009), Pramparo (2010), La Ferla (2006) y Zavarce (2005).

a la obliteración de los conceptos básicos (Kunz, 2003), lo cual puede asociarse con una expresión ideológica (como es el caso de la definición de vanguardia hecha por Ducker, 1997) o con la simple negación de las reglas (como es el caso de D. Carson, Poynor 2003). Para las fuentes tipográficas, el concepto de experimentación se asocia con el alejamiento respecto a la estructura romana convencional; en síntesis, esta noción se relaciona con un distanciamiento dramático en cuanto a la normalidad (Gerstner, 2003). Las fuentes de D. Negrete aquí presentadas se caracterizan por ser transgresivas, pues se alejan de la estructura romana.

2.1. Sobre Pásele

2.1.1. Características formales

a. Construcción: la estructura de Pásele dista mucho de la romana convencional; Negrete (s.f.a) sustenta que “El concepto general para Pásele está en las formas orgánicas que encontramos en los globos a punto de reventar o en una gran nube llena de aire, agua y formas que le dan vida a nuevas ideas”. Como se puede ver en “Ficha de análisis formal de Pásele” (Anexo 1), el criterio de construcción de la fuente hace que su lectura sea difícil, y hace falta la aclaración de su identidad como artefacto (es decir, que esas formas corresponden a una fuente) para poder interpretar el significado lingüístico. En términos de Dixon (Baines y Haslam, 2002) Pásele se clasifica en “Otros planteamientos de construcción”, como una “mezcla de ojos, caprichosa, amorfa”, a la cual esta fuente le correspondería la opción tres.

b. Proporciones: una de los aspectos en los cuales Pásele no trasgrede es en las proporciones; dado que es un alfabeto únicamente de mayúsculas, sólo se tiene en cuenta este grupo de letras para hacer el análisis; su ancho de carácter, fijo inclusive en caracteres inusualmente estrechos como la /I/, hace posible una composición regular del texto, pues a diferencia de la convención en donde las letras tienen variadas contraformas y es necesario un trabajo de *Kerning* elaborado, en Pásele los caracteres se apilan como ladrillos.

c. Forma: la base para la composición

de esta fuente es la /O/; todas las letras parten de esta forma expandida y varían según la estructura de cada una (ver Anexo 1). Al hacer una segunda mirada a las formas “rechonchas” de Pásele, se puede notar que, además de la estructura básica de la /O/, lo que ha hecho el autor es exagerar a tal punto los trazos que los blancos internos han desaparecido. Por lo tanto, para indicar una contraforma abierta (como es el caso de la C), un brazo extendido (como es el caso de la /R/ y la /Q/) o un asta horizontal (como son los casos de /E/, /F/ y /T/), el autor recurre a dos recursos: el primero es la estrangulación de la curva externa de la letra (como se ve en los casos de /R/ y /Q/); el segundo, es un sutil cambio de dirección (como en el caso de /T/), lo cual puede interpretarse como un asta vertical, pero dada la falta de contraste en las formas, es más un cambio de sentido de la curva que una forma compuesta. Dadas estas características, Pásele es una constante invención de formas para cualquier carácter, transformando a todo el alfabeto en “variaciones de las formas tradicionales de las letras” (Baines y Haslam 2002, p. 50).

d. Modulación: este aspecto en Pásele es el que define la transgresión de la fuente, pues es donde se hace evidente que Pásele no posee trazos en la forma convencional; por lo tanto, los aspectos de “contraste” y “transición” no son objeto de estudio; sin embargo, se puede ver que D. Negrete ha conservado algunos rasgos de la estructura romana para posibilitar la lectura de esta fuente atípica, insinuando los trazos de la letra. Por ejemplo, las diferencias en las curvas entre /U/ y /V/ hacen posible la identificación; sin embargo, como es el caso de la /G/, a veces es necesario recorrer todo el alfabeto para descifrar el significado. En este orden de ideas, el aspecto de “espesor o color” se relaciona con la falta de trazos contundentes, haciendo de Pásele una fuente de color negro, pues la ausencia de blancos internos y otro tipo de contraformas abiertas hace que la composición de textos con esta fuente tenga un gris tipográfico oscuro.

e. Caracteres clave: dado que la construcción de Pásele no es de acuerdo a las convenciones de construcción romana, describir aquí las letras que Dixon (Baines y Haslam, 2002) define como “caracteres clave” no tiene

sentido; para este caso, se han destacado las formas que son claves en la construcción y reconocimiento de las letras:

* La /O/: de donde parten todas las estructuras de la fuente; la particular forma en que se construyen sus curvas es uno de los rasgos imprescindibles para la construcción de Pásele.

* La /X/: muestra las variaciones que puede tener la estrangulación para indicar astas verticales y otros blancos internos en Pásele.

* La /V/: es un ejemplo de cómo se componen las letras de composición oblicua en la fuente.

2.1.2. *Acerca de los modelos y de los aspectos pertinentes*

Para el caso de Pásele, el modelo no corresponde a ninguna clasificación hecha por Dixon (Baines y Haslam, 2002); sin embargo, Cerezo (1999) define mejor su comportamiento cuando hace su planteamiento del estilo digital; como se ve en el numeral 3.5. "Posmodernismo", numeral 2 "Apropiación", el autor plantea un mapa heterotípico del estilo en la era digital, con tres ejes definidos: historicidad, vitalidad y claridad. Cerezo (1999) sustenta que las propuestas netamente digitales y en algunas ocasiones experimentales se destacan por no tener un referente histórico evidente, pues sus formas no hacen alusión a herramientas caligráficas anteriores o a corrientes artísticas del pasado. En síntesis, estas propuestas son "forma pura", hasta el punto de alejarse históricamente de la estructura de la letra; el comportamiento de Pásele obedece a esta descripción. Más allá de esta relación con el discurso de Cerezo (1999), se sabe que la fuente se inspira en las formas orgánicas de globos y nubes, por lo que su modelo es de inspiración icónica, aunque el nivel de abstracción sea tan alto que sea difícil hallar el referente²⁷. En este orden de ideas, se resaltan los siguientes rasgos pertinentes:

* El alejamiento de la estructura romana en Pásele es debido a la expansión

dramática de sus trazos, a tal punto que estos dejan de existir y se insinúan a través de estrangulaciones y cambios de dirección en la curva. Este aspecto corresponde tanto a la intención de trasgresión, como al significado denotado planteado por el autor (es decir, su inspiración en los globos).

* La expansión del trazo hace evidente un segundo rasgo pertinente y es la alta geometrización y estandarización de esta fuente; si bien todas las tipografías (para ser clasificadas como tal, de lo contrario serían especímenes de escritura manual como los expuestos por Heller y Illic, 2004) deben componerse a partir de elementos similares, regulares y estandarizados, en Pásele se identifican una serie de figuras que se replican de forma modular al diseñar las letras. Un buen ejemplo de esto, es la /X/, la cual compuesta por 4 lóbulos modulares, que son los mismos que se repiten en /V/, /R/, /K/, /I/ y /H/ con muy pocas variaciones.

* Un tercer rasgo pertinente es el manejo de un ancho de carácter uniforme, lo cual es efecto directo de las características anteriores; es posible apilarlas como ladrillos sin muchos inconvenientes en el espaciado, pues las contras formas son muy similares en todos los caracteres.

En cuanto a los aspectos significativos, se debe mencionar que, en primer lugar, la significación lingüística es muy baja, debido a los rasgos formales descritos; por lo tanto, la comprensión de este set tipográfico solo es posible si se enuncia su función con antelación y si se tienen a la mano todos los caracteres (una letra aislada de Pásele podría interpretarse como una forma sin significado lingüístico, es decir, pierde sus características de letra); empero a ello, Pásele conserva un remanente de la estructura romana para poder hacer posible esta identificación. El significado connotado de Pásele es una metáfora, donde la forma tipográfica está "a reventar", pues se lleva al extremo la convención, expandiendo los trazos al extremo. Además,

27. En la presentación de Pásele como espécimen tipográfico, el autor simuló los brillos propios de los globos "a punto de reventar" en las letras que componen el nombre de la fuente (es decir, PÁSELE), por lo que en este caso, es más fácil el reconocimiento del referente (Negrete, s.f.a).

las formas orgánicas son también metáfora del “nacimiento de nuevas ideas”, donde lo orgánico se relaciona con el movimiento y la transformación. (Negrete, s.f.a) Finalmente, se debe señalar que el nombre “Pásele” es gracias al pseudónimo que usa D. Negrete como diseñador gráfico.

2.2. Acerca de Picacho

2.2.1. Características formales

a. Construcción: según la caracterización Dixon (Baines y Haslam, 2002), Picacho tiene un criterio constructivo “referente a la herramienta”; su inspiración en las letras grabadas sobre superficies metálicas a través de métodos industriales (conocido popularmente como “metal-mecánica”) hace de Picacho un caso particular entre las fuentes “inspiradas en la herramienta”, pues es relevante en su aspecto tanto las herramientas como el soporte; Gertsner (2003) llama a esta relación *de conformidad entre la herramienta y el soporte*, sosteniendo que la forma de las letras a través de la historia (habla del desarrollo de la escritura) tiene importantes relaciones tanto con los aspectos socio-culturales de las civilizaciones que las maduraron, así mismo con su ubicación geográfica y la accesibilidad a materiales y herramientas para plasmar el mensaje escrito. Así, la construcción de Picacho resalta por su imitación de un método de escritura sobre un material atípico, el metal, el cual le da sus características formales, asimismo su efecto tridimensional.

b. Proporciones: esta fuente presenta anomalías en este aspecto según la construcción de letras convencional; sin embargo, si se tiene en cuenta que se basa en un oficio de escritura sobre metal que es conocido en los contextos urbanos, sus proporciones atípicas ganan validez. La altura de mayúsculas (esta fuente solo tiene un alfabeto altas) es igual al ancho de carácter, haciendo que las letras se inscriban en un cuadrado perfecto (a excepción de la /I/); lo anterior significa que los caracteres tienen un espaciado regular y el problema del *kerning* no es un gran inconveniente, pues las letras se apilan como ladrillos.

c. Forma: Picacho tiene una serie de rasgos que la definen, los cuales son:

* Como ya se había mencionado antes, las estructuras de sus letras se inscriben en un cuadrado perfecto, con algunas variaciones. En el punto 6 “Remates”, de la ficha de análisis formal (ver Anexo 1), se pueden ver las tres figuras básicas en las cuales se basa la composición de toda la fuente (a excepción de los números, signos de puntuación, entre otros, que se basan más en un trazo cuadrado que en la estructura cuadrada) a la cual el autor le hace pequeñas extracciones o adiciones para, por ejemplo, insinuar la cola de la /R/.

* Las *variaciones de las formas tradicionales* se dan en toda la fuente; sin embargo, vale la pena destacar que muchas de las contraformas se insinúan con un juego de luces y sombra, pero no existen como vacíos. Además, la estructura de la /A/ no obedece a su construcción triangular convencional; el autor ha resuelto esto el extraer en un ángulo de 45° las esquinas del cuadrado básico (ver ficha de análisis formal en Anexo 1). Finalmente, también se destaca que las astas horizontales de la /E/ y la /F/ se han insinuado con una terminación triangular, al igual que con un juego de luces y sombra.

* Respecto al *tratamiento de las curvas* hay que decir que, según la caracterización Dixon (Baines y Haslam, 2002), son ligeramente cuadradas; como se puede ver en la ficha de análisis (Anexo 1), los caracteres redondos se inscriben dentro de círculos perfectos, como es el caso de la /B/; también es de resaltar que las curvas internas de esta tipografía presenten un alto contraste con las exteriores, pues las primeras son cuadradas y las segundas son cuadrados con puntas redondeadas. Finalmente, y como se había dicho antes, las contraformas curvas muchas veces se insinúan a través del juego de luces y sombra; por ejemplo, la forma de diferenciar /U/ de /V/ es la terminación triangular de la contraforma interna (ver ficha de análisis formal de Picacho, punto 3.3.).

* Respecto a las astas verticales hay que decir que su forma básica es la presentada por el carácter /I/ y que,

al igual que en las curvas y algunos blancos internos, las variaciones se insinúan a través de los juegos de luces y sombra.

d. Modulación: Picacho posee dos tipos de contrates, el primero es el contraste convencional entre trazos horizontales, el segundo es el contraste entre las zonas oscuras y las claras. Como se puede ver en la ficha de análisis formal, la diferencia entre trazos finos y gruesos es cero, no existe contraste en este punto (a excepción de algunas letras donde conservar esta proporción es imposible, debido a la estructura de la misma como es el caso de la /A/). Sin embargo, la diferencia en el grueso de zonas blancas y zonas oscuras se presentan en algunos casos, sobre todo en los caracteres curvos, siendo la relación de 3/4. Finalmente, cabe anotar que el *eje constructivo* es vertical.

e. Color: por su construcción cuadrada, su espaciado regular (monoespaciada), la reducción sustancial de sus blancos internos y la ausencia de contraste en los trazos, se clasifica como una fuente supernegra; sin embargo, los juegos de luces y sombra en el interior de la estructura hacen que la composición de textos sea menos pesada, dando como resultado un gris tipográfico menos denso que las supernegras convencionales.

f. Caracteres clave: Los caracteres clave de Picacho no están definidos por las instrucciones de Dixon (Baines y Haslam 2002, p. 52), sino por los aspectos característicos de la /A/, /E/, /Ñ/ y /X/, que expresan claramente las especificidades de esta fuente (ver ficha de análisis formal, Anexo 1).

g. Decoración: En cuanto a la decoración, según la caracterización de Dixon (Baines y Haslam 2002, p. 52) Picacho es del tipo “Sombra”, debido al efecto tridimensional que da el tratamiento de sus partes internas.

2.2.2. Acerca del modelo y de los aspectos pertinentes

El modelo de esta fuente es de inspiración en la herramienta metalmecánica. Siguiendo el concepto de paropiación en

Poynor (2003), Picacho es una interpretación de un sistema de escritura vernácula; D. Negrete sustenta que su fuente se basa en el nombre de la calle donde solía vivir él²⁸, por lo que hay una motivación personal se relaciona con experiencias cercanas al entorno y, por lo tanto, al manejo tipográfico no académico (es decir, en contextos vernáculos). En el aspecto formal, los rasgos pertinentes de Picacho son:

- * Aspecto tridimensional, dado por los juegos de luces y sombras al interior de tres formas básicas de composición: un cuadrado perfecto, un cuadrado de puntas redondeadas y un cuadrado truncado a 45.

- * También se destaca su ancho de carácter constante, salvando la excepción de la I y su composición a partir de formas geométricas exclusivamente.

- * Finalmente, se debe destacar el contraste de curvas internas y externas en los caracteres con blancos internos y contraformas abiertas.

En cuanto a la significación se debe decir que en el nivel lingüístico, Picacho cumple con los criterios de reconocimiento y visibilidad; a pesar de su composición alejada de la estructura romana convencional basada en trazos independientes, es posible entender su construcción sin mucho esfuerzo, situación que se ve alentada por el juego de luces y sombra. Esta última característica es vital tanto en el aumento de su vistosidad como en el incremento de su legibilidad en cuerpos de texto cortos. Pasando al plano connotativo, D. Negrete sustenta que esta fuente fue pensada para “ser utilizada en aplicaciones de textos grandes y mensajes fuertes, como letreros, anuncios, titulares y juegos tipográficos a manera de ilustración para revistas, periódicos etc.” (Negrete, s.f.b) Estos “mensajes fuertes” se refieren a la vistosidad de la letra, es decir, en su capacidad para llamar la atención (ver entrevista a Diego Negrete en el anexo 2 “Entrevistas”). Acercándose a análisis realizados respecto a los aspectos connotados de la decoración, Heller y Illic (2004) mencionan respecto al efecto de

28. Calle Picacho #1893 esquina con Nubes. El Dorado, Playas de Tijuana.

sombra que "...confiere dimensión y permite que las palabras de alcen de forma monumental y voluminosa en una superficie plana [...] las sombras otorgan misterio y espectacularidad a unas palabras y unos números que de otro modo, serían vulgares." (p. 136) En este orden de ideas, Picacho es una fuente de rasgos fuertes, la cual, en términos de Gerstner (2003), grita el mensaje lingüístico. Respecto al *efecto de distanciamiento* se debe decir que la estructura de la letra en sí se aleja bastante del modelo romano; sin embargo, en contextos populares este tipo de manejos no causan un efecto de distanciamiento como el planteado por Eco (1986), pues son comunes a ellos. El grabado de letras en metal en aplicaciones industriales es muy común en la ciudad, por lo tanto el usuario está acostumbrado a este tipo de manejos tipográficos. Se destaca la angulosidad de las letras, su efecto tridimensional y el manejo de un monoespaciado similar al de las *Capitalis Cuadratas*.

3. John Vargas Beltrán: música e identidad

El trabajo de este tipógrafo resalta por ser de amplia trayectoria académica y profesional, pues su interés por el diseño de tipos se remonta a los albores de la tipografía latinoamericana en 1998 (ver anexo 2. Entrevistas: John Vargas Beltrán; dentro de su quehacer tipográfico (como se verá más adelante), plasma en los rasgos de sus fuentes elementos propios de la cultura latinoamericana y el mestizaje. Siguiendo el concepto de "moda y capricho" de Gerstner (2003), dos de los tres especímenes analizados son producto de la afición de su autor por la música, en especial los "ritmos tropicales"²⁹

3.1. Acerca de Macondo

3.1.1. Características formales

a. Construcción: como se puede ver en la ficha de análisis formal, la construcción de Macondo corresponde a la variante de Dixon (Baines y Haslam, 2002) "referente a la herramienta"; los rasgos caligráficos

de esta fuente evidencian el uso de un pincel redondo, debido a los contrastes no muy marcados (pero existentes) entre trazos finos y gruesos y, sobretodo, los remates redondos o en forma de gota, de acuerdo al *ductus* de las letras. Según lo dicho por J. Vargas-Beltrán, Macondo está inspirada en el trabajo de ilustración de su colega Andrés Marquínez (1997),

*"...quien creó un juego de cartas de tarot inspirado en la obra Cien Años de Soledad"*³⁰

Donde cada arcano se acopla a los personajes de la obra de Gabriel García Márquez. En este orden de ideas, el autor menciona que

"llama la atención la rudeza del trazo y como este se diluye, si vale bien decirlo de esta manera, con la técnica de ilustración en sí y su aspecto del manejo cromático. Esa misma rudeza hace consonancia con algunas apuestas geométricas en las ilustraciones."

Así, la construcción de Macondo obedece al criterio de Dixon (Baines y Haslam, 2002) en donde se puede identificar no una referencia a una herramienta general (como sería en el caso de Almendra de A. Sanfelippo), sino la de un trabajo de ilustración particular al cual el autor ha dado ciertas características especiales en el trazo y son estas (no necesariamente las de la herramienta) las que definen la construcción de la fuente.

b. Proporciones: las relaciones entre longitudes de Macondo son armónicas, en el sentido que siguen las convenciones de la construcción romana convencional; con esto se refiere a un ancho de carácter ligeramente más estrecho que la altura de mayúsculas, pero lo suficientemente generoso como para permitir un buen reconocimiento de las letras en el acto mecánico de lectura. La altura X es grande, lo cual también obedece a la convención de la construcción romana, en donde se recomienda que esta dimensión sea lo suficientemente grande como para permitir un reconocimiento apropiado de las minúsculas, sin que

29. J. Vargas-Beltrán se define como un asiduo melómano (ver Anexo 2. Entrevistas).

30. ver entrevista a John Vargas Beltrán en el anexo B.

estas lleguen a competir con las altas. En síntesis, Macondo maneja una serie de proporciones que benefician su visibilidad como fuente, al mismo tiempo que es posible usarla sin problemas en cuerpos de textos cortos.

c. Forma: como se puede ver en la ficha de análisis formal (Anexo 1), la descripción de la construcción en Macondo define en general sus aspectos formales; específicamente, se resalta el efecto de movimiento que dan los trazos fluidos, bucles en algunas letras y terminaciones redondeadas. Se presentan a continuación los detalles de estos aspectos:

* En cuanto a las variantes de las formas tradicionales, debe decirse que la fuente no es transgresiva (como es el caso de Picacho y Pásele), pero si tiene algunos rasgos que se destacan por su extrañeza:

- La /A/ tiene una inusual forma trapezoidal, con un vértice alargado gracias a una extensión exagerada del mismo.

- La /M/ posee un inusual bucle interno muy poco común en la construcción de letras romanas, pero con cierta aceptación en las fuentes de inspiración caligráfica, sobre todo aquellas que se basan en la escritura manual informal; es el mismo caso el de la /W/.

- La /a/ cuenta con arco superior abierto, pues se alarga sobre el eje horizontal un poco, rasgo poco común en este carácter, el cual tiende a cerrarse.

- La /e/ es quizá el elemento más extraño de esta fuente, pues asemeja la estructura de la /E/, al no cerrar su lóbulo superior.

* En cuanto a las curvas son muchos los rasgos que caracterizan a Macondo; siguiendo la metodología de K. Dixon (Baines y Haslam, 2002) se debe anotar que sus curvas son continuas y de forma ovalada, con algunas excepciones; por ejemplo, en la construcción de la /g/ y la /Q/ las curvas nunca llegan a cerrarse en los lugares que con-

vencionalmente lo hacen; por otro lado, se destaca el hecho de que las curvas internas de las minúsculas sean perfectamente redondas, creando un gran contraste con las curvas externas que son ovaladas; este fenómeno solo ocurre en las bajas, mientras que las altas siguen teniendo un comportamiento de curvas similar tanto en el exterior como en el interior. En cuanto al detalle de las curvas huelga decir que se resaltan la expresividad de algunos brazos y colas los cuales insinúan una gran movilidad (ver Anexo 1. Ficha de análisis formal Macondo).

* Las astas verticales se caracterizan por ser cóncavas y, al igual que los trazos curvos, se comportan de manera irregular y expresiva, pero con ciertos niveles de estandarización. La estructura básica que maneja Macondo para sus astas verticales se ve en /H/, para las mayúsculas, y en /l/ para las minúsculas. Se destacan las variaciones en las terminaciones de las descendentes, las cuales suelen ampliarse respecto al inicio del trazo (para más detalles, ver ficha de análisis formal). Finalmente, las astas horizontales presentan un comportamiento idéntico al de las verticales.

d. Modulación: en general, Macondo maneja una modulación acorde con la estructura romana y con la influencia del estilo caligráfico particular, haciéndose las siguientes precisiones:

* Las dinámicas del contraste en los trazos de Macondo son regulares, presentando tres alternativas: el contraste en las mayúsculas redondas, donde la relación es 2/3 entre; las mayúsculas cuadradas y oblicuas, donde la relación es casi la misma, variando solo en algunas centésimas; y las relaciones de contraste en las minúsculas, donde el contraste es mayor, con relación 1/2.

* El eje de construcción es de 45° con casi ninguna variación. Sin embargo, el trazo de las astas horizontales y verticales suele ser ortogonal.

* Las transiciones se caracterizan por ser graduales, pues los pasos de gruesos a finos y viceversa no se hacen de manera abrupta e inesperada.

e. *Espesor o grosor*: Macondo es una fuente de construcción convencional, con un ingrediente expresivo dado por los rasgos caligráficos que se evidencian en las curvas, en las terminaciones y en algunas anomalías en ciertos caracteres. En este orden de ideas, su grosor no destaca por ser un elemento anómalo y, siguiendo la categorización de Dixon (Baines y Haslam, 2002), su grosor es *normal*. En cuanto a las variantes, esta fuente destaca (junto con Almendra) por contar con un amplio diseño de alfabetos³¹, con seis variantes disponibles, situación que enriquece la función de Macondo en la composición de textos.

f. *Remates*: se caracterizan por tener puntas redondeadas y variaciones de orientación y modulación según la dirección de la curva.

g. *Caracteres clave*: Macondo sigue varias convenciones de construcción en las letras, por lo tanto se ha tomado al pie de la letra las instrucciones de Dixon respecto a la identificación de caracteres clave. Se destacan algunos rasgos, por ejemplo, de la /f/ hay que decir que su trazo vertical va desde la altura de mayúsculas hasta la línea de descendentes. De la /g/ solo basta decir que su composición es de un piso y de cola abierta (ver detalles en Anexo 1).

3.1.2. Respecto al modelo y a los rasgos pertinentes

Ya gran parte del modelo se ha expuesto en el apartado a. construcción, en donde se explica el origen del estilo de Macondo y el proceso de apropiación respecto al trabajo de ilustración de Andrés Marquínez; de esta manera, tanto el trabajo de ilustración en 1997 como el desarrollo tipográfico de Macondo en los últimos años responden a lo vernáculo y autóctono en Colombia. En este orden de ideas, se resaltan los siguientes rasgos pertinentes:

- * La influencia de la herramienta es el rasgo pertinente más destacable, pues, además de la sistematización, es la que le da el carácter o estilo a la fuente. La

sensación de movilidad y organicidad de las formas dista en muchos aspectos de la estructura romana.

- * El contraste entre las curvas internas y externas de las minúsculas es un rasgo no muy convencional en esta fuente; también lo es el efecto de movimiento dado por los bucles y variaciones de las curvas y astas en algunos caracteres.

- * Las terminaciones redondeadas y/o en forma de gota en las astas verticales y curvas.

- * Específicamente, las formas inusuales de la /M/ y la /e/, son un rasgo pertinente que llega a causar un *efecto de distanciamiento* en una mirada microestética.

Respecto a la significación, hay que hacer las siguientes precisiones:

- * En el denotativo, Macondo cumple ampliamente con las exigencias del modelo romano, pues es una fuente con una gran visibilidad (es decir, los caracteres se reconocen fácilmente, sin ruidos en el proceso de comunicación), además sus proporciones permiten una lectura cómoda en cuerpos de textos no muy largos; por otro lado, el desarrollo de seis variaciones o *estilos*, amplía las posibilidades de composición de textos, específicamente en los aspectos de jerarquía y organización. Una mirada a las obras de Gerstner (2003), Kunz (2003), Jury (2002, 2007) y Frutiger (2002, 2007a) muestra que una fuente con distintas variantes dinamiza la composición de textos, pues permite enfatizar, destacar y distribuir el mensaje escrito según las diferencias formales de los distintos estilos. Por ejemplo, mientras que la negrita resalta una idea o, en términos de Gerstner (2003) “la dice con fuerza”, la itálica lo enfatiza, a modo de aclaración; de la misma forma, un tipo supernegro es, definitivamente, un mensaje que se transmite con fuerza y vitalidad, “dicho a gritos” (como es el caso de Picacho). En síntesis, la ventaja de tener muchas variaciones en una sola fuente radica en la posibilidad de componer mensajes escritos en un solo lengua-

31. Además, se debe resaltar el esfuerzo del autor por diseñar una fuente tipográfica con amplias características del Open Type, es decir, se diseñaron y programaron letras capitulares, números de estilo antiguo (es decir, números que se integran al cuerpo de texto por manejar dos tipos de altura), ligaduras, y todo un set de caracteres latinos y no latinos (Vargas-Beltran, s.f.a).

je formal, sin la necesidad de acudir a muchos ojos tipográficos. Esta estrategia es común en muchos diseñadores tipográficos, los cuales diseñan familias para cubrir las funciones lectora y persuasiva con un solo ojo tipográfico³². Finalmente se debe resaltar, en cuanto a la función lingüística, que Macondo cuenta con un set de caracteres latinos y no latinos, correspondiendo a la discusión de Blackwell (2004) sobre la *tipografía transnacional*.

* En lo connotativo, Macondo tiene los aspectos a destacar:

- En un nivel básico, las formas fluidas connotan movimiento e inmediatez, en el sentido que refieren al uso de la herramienta caligráfica en contextos vernáculos en donde la estandarización de los trazos no es primordial (como es el caso de Almendra, donde se usa una tipografía cancilleresca). En este sentido, Macondo podría tener valores connotados como “grácil”, “fluidez”, “vitalidad”, entre otros.

- En un segundo nivel, se encuentran los argumentos presentados por el autor, quien muestra cómo fue la construcción de esta fuente; desde su nombre, Macondo refiere a la cultura colombiana y a una apropiación de los rasgos mestizos propios de la idiosincrasia nacional. Respecto a este aspecto, J. Vargas-Beltran menciona que:

“La colombianidad puede entenderse como un crisol o la suma de varias respuestas de carácter étnico, cultural y social. Esa misma diversidad se encargará de dar su propia identidad a pesar de la fusión y mezcla de estas tipologías socioculturales. Entonces, Colombia es la suma de las negritudes, lo indígena, las tradiciones españolas que se quedaron y evolucionaron. Esa misma fusión da como resultado un carácter vernacular y folclórico que se buscó traducirlo en la forma como se desarrolló la fuente, apostando a estos elementos. Macondo en su momento suplió una

necesidad [1997], luego al cabo de 12 años después de su edición génesis el proyecto evolucionó de tal manera que ya teniendo conocimiento [se refiere a su formación como tipógrafo] sobre producción, tecnología y otros criterios de calidad y estética, este fue replanteado para su comercialización.”

En síntesis, el nivel connotativo de Macondo más destacable es la “colombianidad”, o la serie de rasgos mestizos que posee la fuente en los distintos caracteres y los cuales se unen en una sola propuesta, donde las letras interactúan armónicamente entre sí como parte de un solo artefacto. Finalmente, vale destacar la referencia que se hace a Gabriel García Márquez y su obra *“Cien años de soledad”*, ambos símbolos de la cultura colombiana reconocibles tanto en su propio país como en otras latitudes.

3.2. Acerca de Kalimba

3.2.1. Características formales

a. Construcción: esta fuente cuenta con criterios muy apartes a la estructura romana; en términos de Dixon (Baines y Haslam, 2002), su construcción es continua, pues estrictamente no hace referencia a ninguna herramienta y tampoco presenta “otro planteamiento de construcción”, como es el caso de Pásele. Sin embargo, y adelantándose un poco a la descripción del modelo, vale la pena destacar las motivaciones formales que tuvo el autor para diseñar esta tipografía: en primer lugar, está la influencia de la heráldica de algunos países africanos; en segundo lugar, se tuvo referencias de algunas fuentes que buscaban el mismo efecto (es decir, una tipografía con estilo africano) como Matisse - Gregory Grey; finalmente, destaca una experiencia anterior al diseño de Kalimba en donde el autor practicó un estilo de caligrafía donde emulaba la “irregularidad y completa desproporción” propios de estos sistemas formales. Así, el

32. Un buen ejemplo de este fenómeno es la familia tipográfica DejaVu, la cual cuenta con tres fuentes distintas: *sans*, *sans mono* (mecana) y *serif*; cada cual con sus respectivas variaciones: condensada, condensada itálica, normal o book, normal itálica, semi-negrita, semi-negrita itálica, negrita y negrita itálica.

rasgo que define la construcción de Kalimba es “referente a un sistema formal”.

b. Proporciones: Fuente particularmente estrecha, donde la relación entre ancho de carácter y altura de mayúsculas es de 1/2; sin embargo, esta medida es constante en todas las letras del alfabeto, siendo regular en letras cuadradas, redondas y oblicuas en general (haciendo la salvedad de los caracteres especialmente anchos o estrechos). Su altura X es grande, y la relación entre ascendentes y descendentes no es muy alta, aunque las últimas alcanzan una gran profundidad (ver Anexo 1. Ficha de análisis formal).

c. Forma: esta fuente presenta una riqueza formal³³ si se compara con el resto de especímenes de la muestra; después de Pásele, es la que más reta la estructura romana convencional, sin dejar aparte el criterio de visibilidad. Por lo tanto, vale la pena destacar los siguientes aspectos:

- * Tiene una particularidad respecto a la construcción convencional de las letras, y es la de reemplazar las astas horizontales por una forma ovalada extruida en sus extremos (o “forma de nuez”) Además, se destaca la construcción de dos pisos del carácter /e/, la cual parece una /E/ en pequeñas proporciones, y la forma abierta de la /a/.

- * Las curvas son quebradas y parten de una estructura ovalada extruida en los extremos; la curva interior suele tener un cambio de dirección más pronunciado que la exterior. La dirección y el ángulo en la transición del sentido es, generalmente, la misma en todas las letras, salvo en pequeños detalles como los que muestran en /b/ y /g/, donde el cambio es menos acentuado que en /o/.

- * Algunas uniones de Kalimba entre astas verticales rectas y curvas suelen obviarse y convertirse en un trazo abierto, como en los casos de /B/ y /P/; el caso de /Q/ se comporta de la misma forma, aunque no sea la unión de un asta recta con una curva. Las curvas abiertas como /C/ y /G/ varían un poco el rasgo quebrado de la curva, con el

ánimo de seguir el estilo estrecho de la fuente, las curvas de estos caracteres se abren al extremo.

- * Las astas verticales solo tienen un modelo que se replica tanto en las altas (el carácter /I/ como en las bajas (el carácter /l/). Se destaca por el contraste del trazo entre extremos y medios, es decir, tiene una forma cóncava. Además, el asta suele estar inclinada hacia la derecha, saliéndose un poco de la línea base.

- * Uno de los aspectos más característicos de Kalimba es el reemplazo de las astas horizontales por un óvalo con las puntas extruidas (similar a la forma común de los caracteres redondos). Este rasgo se puede ver en /A/, /F/, /E/, /e/, /f/; para los casos de /O/, /Q/ se consideran rasgos fuera de lo común, pues estas dos letras no poseen un asta horizontal en su interior. Los únicos caracteres que no siguen esta norma son /t/, /T/.

- * En cuanto a los remates y terminales, se debe decir que es poco lo que la letra varía respecto al modelo básico definido en las astas verticales. En el punto 6 de la ficha de análisis formal pueden verse las sutiles variaciones que existen.

d. Modulación: es otro aspecto en el cual Kalimba se aleja de la convención. El más destacable es aquel que se refiere a la dinámica de contrastes entre trazos verticales y horizontales. Las reglas de diseño tipográfico (Cheng, 2006) dictan que los primeros *siempre* son más gruesos que los segundos; esto debido a las raíces caligráficas de la tipografía occidental, donde la modulación del trazo daba ese resultado. En el caso especial de Kalimba, los trazos horizontales son siempre más gruesos que los verticales; sin embargo, el contraste no es muy fuerte, habiendo una relación de 5/3, 4/3 e inclusive 1/1 en las minúsculas. Su eje de construcción es ligeramente inclinado, y hace falta una segunda mirada para no confundir esta pequeña angulación con un trazado de 90°. Debido a que las diferencias entre trazos gruesos y finos no son pronunciadas, las transiciones son

33. Por riqueza formal se refiere a la cantidad de variaciones en la forma dentro del mismo artefacto, es decir, las figuras que componen las letras.

moderadas, casi inexistentes, a pesar de que su curva sea quebrada.

e. Espesor o grosor: por su composición estrecha, altura X grande, trazos horizontales iguales o un poco mayores a los verticales y curvas quebradas, Kalimba tiene un color negro; algo que disminuye un poco la densidad de la fuente es el reemplazo de astas horizontales por puntos.

f. Caracteres clave: A pesar de ser una tipografía decorativa, Kalimba tiene algunos rasgos convencionales. Respecto a los caracteres clave señalados por K. Dixon, hay que decir:

* A: su comportamiento es normal, salvo por el asta horizontal en forma de punto.

* G: comportamiento normal, siguiendo las normas de construcción y al estilo de la fuente.

* J: es inusual la forma en que descende un poco en la línea base

* Q: abierta en la unión entre el cuerpo de la letra y su cola. Al igual que la O, tiene un punto en el centro que no obedece a ninguna convención. Su cola es inusualmente baja y parece seguir el trazo vertical izquierdo.

* R: comportamiento normal

* a y e: salvo lo ya anotado en el punto 3.1., tiene un comportamiento normal (siendo una a de dos pisos).

* g: se comporta como una g de un piso, careciendo de rasgos particulares.

* f: al igual que otros caracteres de la fuente, el asta horizontal es reemplazada por un punto.

g. *Decoración*: este último es quizá el más resaltante de esta tipografía; el autor ha construido, a partir de la estructura básica de Kalimba “normal”, una serie de variantes que se diferencian entre sí por las decoraciones internas. Así, J. Vargas-Beltrán ha creado tres *estilos* para Kalimba:

* Kalimba Ki-Ngombo

* Kalimba Nenyanga

* Kalimba Masai

En estas tres opciones son una segunda exploración de las formas heráldicas mencionadas por el autor en el apartado de construcción, donde la forma tipográfica se explota y expande en función de un mensaje persuasivo (ver detalles en Anexo 1. Ficha de análisis formal).

3.2.2. Respecto al modelo y a los rasgos pertinentes

Como se mencionó en párrafos anteriores, Kalimba se destaca por su alejamiento respecto a la estructura romana; sin embargo, y a diferencia de Pásele, no se le puede considerar como una tipografía experimental, pues la visibilidad de la misma (es decir, el reconocimiento de los caracteres) no se ve afectada por sus particulares rasgos. De esta forma, se resaltan los siguientes:

* Las curvas quebradas y la disposición eminentemente vertical, que se ve apoyado por su gran altura de mayúsculas, unas descendentes profundas en relación con las ascendentes y su ancho de carácter estrecho en relación con la línea de mayúsculas y altura X.

* El reemplazo de las astas horizontales por óvalos, de la misma forma que la adición de óvalos en los blancos internos de la O y la Q.

* Los trazos horizontales son ligeramente más gruesos que los verticales.

* Decoración interior de las variaciones, alejándose de la convención la cual dicta que los *estilos* de una fuente solo son respecto al grosor de sus trazos o a la inclinación.

En cuanto a la significación, es correcto afirmar en los niveles:

Denotativo: a función de Kalimba se expande sobre la expresividad del texto, siendo una fuente perfecta para la construcción de mensajes persuasivos; su alta visibilidad (la de la versión normal) junto con la expresividad en las decoraciones de las variaciones, la hacen perfecta para este fin. La composición de textos con esta fuente se postula como una experiencia *más allá* del mensaje escritural, tal y como se ve en la página de exhibición de esta

tipografía (Vargas-Beltrán, s.f.)

Connotativo: en un primer nivel, los rasgos toscos de Kalimba, al igual que la brusquedad de sus curvas y otros detalles como el grosor del trazo, dan como resultado valores connotados de “rusticidad”, “aborigen”, “ancestral”, “étnico”, entre otros. Ya en un nivel más avanzado, se puede llegar a la intención comunicativa del autor, y es lo que refiere al nombre de la letra³⁴; así, J. Vargas-Beltrán comenta respecto a su fuente:

El tema de la música va de primera mano con la cultura y quehacer cotidiano desde mi profesión ya que me considero melómano y consumidor asiduo de música no comercial. Considero la tipografía como la música como expresiones y productos culturales que en su infinidad de géneros traen su propio ADN. Entonces, para el caso de Salsa, como el caso de Boogaloo [dos especímenes tipográficos del mismo autor inspirados también en ritmos musicales], en consonancia con el trabajo de producción teórica del cual se hizo mención [se refiere a la búsqueda de referentes en la heráldica africana y a la fuente Matisse], el nombre de Kalimba lo escogí partiendo de la base como un instrumento muy típico, característico y de muy marcada identidad y acento africano.

Finalmente, esto permite establecer en Kalimba un elemento sinestésico, en el cual las formas bruscas y rítmicas de las decoraciones internas en las variaciones permiten establecer una relación con la música tradicional africana. Este último aspecto define el *efecto de distanciamiento* en la fuente, pues al pasar la mirada microestética (Kunz, 2003) sobre esta fuente, es la decoración interna de las variaciones y sus ritmos lo que causa extrañeza.

3.3. Respecto a salsa

3.3.1. Características formales

a. Construcción: en un primer nivel, la estructura de Salsa es, según la clasificación Dixon (Baines y Haslam, 2002), “referente a la herramienta”; tal y como se enuncia

en el portal WEB de *Google Fonts*, esta fuente se construyó a partir de los rasgos caligráficos del pincel plano. La huella de la herramienta se ve tanto en los detalles de las letras (ver Anexo 1. ficha de análisis formal), así como en su modulación y en las proporciones. En un segundo nivel, los criterios de composición responden también a una indagación previa del autor respecto a los aspectos tipográficos de la música tropical colombiana (Vargas-Beltrán, 2010), en donde relaciona la forma (composición, color, fotografía y tipografía) de los LP de música tropical colombiana y con la evolución de estos géneros musicales (vallenato, cumbia y otros subgéneros y la salsa); el autor hace un paralelo respecto al desarrollo de la profesión del diseñador gráfico y la tipografía con la música tropical colombiana, pues en ambos se ve la notable influencia de la herramienta digital en su práctica; asimismo se nota la falta de experticia en el manejo expresivo y técnico de las herramientas en de cada. En síntesis, la construcción de Salsa se inspira en un estudio formal de los LP de música tropical colombiana donde los rasgos caligráficos del pincel plano fueron los más apropiados para representar el ritmo que lleva su nombre.

b. Proporciones: una anchura un poco exagerada, pero dentro de los límites de la normalidad según la caracterización Dixon (Baines y Haslam, 2002); anchos de carácter irregulares según la estructura básica de la letra, manteniendo un espaciado óptico; posee un ancho de carácter amplio, siendo casi igual a la altura de mayúsculas y a la altura X. Esta última es ligeramente grande, pero tiende a la normalidad. Llama la atención que, para esa fuente, sean las descendentes más largas que las ascendentes.

c. Forma: para el caso de Salsa, es la influencia de la herramienta la que define sus rasgos característicos; esta fuente, al igual que Macondo, se distancia poco de la estructura romana convencional, asegurando una buena visibilidad. Sus detalles en las curvas, terminaciones y caracteres especiales son los que le brindan el aspecto expresivo; así, se destacan los siguientes aspectos (ver detalles en Anexo 1 Ficha

34. Kalimba es el nombre de un instrumento africano.

de análisis formal):

* Tiene unas curvas continuas ligeramente quebradas por la influencia de la herramienta; El aspecto de las curvas en Salsa es definido por el óvalo, con algunas variaciones de forma, como las que se muestran en /d/ y /s/, donde la estructura base se rompe en función del *ductus* con pincel plano. El *detalle de las curvas* indica la fluidez con que son tratados los trazos por la influencia del pincel en Salsa. Tanto en /B/ como en /D/ el trazo tiende a expandirse un poco sobre la línea base y la línea de mayúsculas, en una curva que indica movimiento. En cuanto a /C/, es notable su cerramiento respecto al resto de caracteres en la fuente. En /P/ y /R/ se muestra un comportamiento propio de Salsa donde no llega a cerrarse el trazo del lóbulo superior (/P/, /R/, /K/); para el caso de las minúsculas, /b/ y /m/ muestran cómo se comporta la fuente en la mayoría de las letras, en donde se sigue un trazo ligeramente inclinado del pincel plano.

* El comportamiento de las astas verticales en Salsa está muy estandarizado, siendo el modelo de la /i/ mayúscula (izquierda) y la /L/ minúscula las estructuras base para la construcción de todo el alfabeto. La influencia de la herramienta hace que sus extremos sean más anchos, ligeramente redondeados y con una terminación en punta, mientras que los medios tienden a estrecharse; Las astas horizontales tienen más variaciones que las verticales. Los contrastes entre el grueso del trazo en los extremos y medios suelen ser ligeramente más pronunciados (como en /f/, /t/).

* Remates: al igual que las curvas, ápices y otras terminaciones, los remates expresan la influencia de la herramienta caligráfica. Como se pudo ver en la ficha de análisis formal, los pies o líneas bases, asimismo como las terminales ascendentes y los rasgos particulares, tienen en común la expresión de pincelada.

d. *Modulación*: esta fuente maneja una dinámica de *contrastos* regular (ver detalles en Anexo 1. Ficha de análisis formal) siendo la proporción 2/3 en las mayúsculas

y la 1/2 en las minúsculas; por lo tanto, el contraste de Salsa oscila entre el medio-alto y el alto. El *eje constructivo* de Salsa es inclinado, enunciando una vez más la influencia de la herramienta. Este rasgo tiene algunas variaciones según la estructura de la letra, existiendo un poco más de variación en las minúsculas. Las *transiciones* en Salsa son generalmente graduales, aunque en algunas letras minúsculas los cambios suelen ser un poco más exagerados, debido a la complejidad del trazo.

e. *Espesor o grosor*: el grueso del trazo, las proporciones, el equilibrio entre zonas negras y contraformas en Salsa hacen que esta fuente se clasifique dentro de la variante “normal”.

f. *Caracteres clave*: Salsa, a pesar de ser una tipografía de gran expresividad, sigue muchas de las convenciones establecidas en la construcción de caracteres. Respecto a la caracterización de Dixon y lo que resalta de los caracteres clave, hay que decir:

a: de un piso o “gótica”.

e: se resalta la forma “sonriente” de su lóbulo superior.

f: se resalta que se extiende un poco debajo de la línea base, pero no cubre toda el área de las descendentes.

g: de un piso, de trazos expresivos pero simples.

A: sin rasgos especiales.

Q: su cola esta creada como una “pincelada” alargándose un poco sobre el cuerpo de la letra.

G: se resalta la forma de su “uña” sutilmente indicada por el rasgo caligráfico.

R: al igual que la Q, su cola simula una pincelada más que cualquier otro rasgo de Salsa.

3.3.2. Respecto al modelo y a los rasgos pertinentes

El rasgo a destacar de Salsa es la influencia de la herramienta caligráfica en la composición de las letras; en este sentido,

la fuente no tiene fuertes variaciones de la estructura romana convencional, pero la apropiación y estandarización de los rasgos del pincel plano hacen que, a pesar de ello, tenga un alto nivel expresivo (al igual que Macondo, aunque este sí tiene muchas variaciones importantes). Así, el detalle en las terminaciones, la fluidez en los trazos curvos y oblicuos y el contraste de gruesos y finos en las astas verticales determinan los *rasgos pertinentes de salsa*, pues estos definen la entonación que quiso dar el autor respecto a la estructura romana convencional. En cuanto a los procesos de significación, se debe anotar que:

* En el *nivel del mensaje lingüístico*, dado que el autor ha variado muy poco la estructura romana, Salsa alcanza altos niveles de visibilidad, por lo que los mensajes compuestos con ella tendrán una legibilidad igual de grande. Así como Macondo, su diseño corresponde para la creación de titulares y cuerpos de texto cortos; sin embargo, sus proporciones, trazos y detalles no son un impedimento para usarlo en cuerpo de textos un poco extensos y pequeños. Lo anterior debido a un ancho de carácter generoso, contraste medio-alto y, en general, un ojo que equilibra la forma con la contraforma.

* En el *nivel del mensaje connotado*, es pertinente anotar las motivaciones del autor; su apego por la música tropical colombiana, en especial este gé-

nero que trasciende las fronteras, le brinda una perspectiva amplia sobre los desarrollos gráficos (fotográficos y tipográficos) que existen alrededor de la promoción de la música en Colombia. En este sentido, la reflexión que realiza en su obra *“Lo tipográfico en la música tropical colombiana”* (Vargas-Beltrán, 2010) permite la definición histórica y teórica de la fuente Salsa; así define autor. Vargas-Beltrán los significados connotados de la misma:

“La cadencia, alegría, el movimiento y efusividad que imprimieron grandes bailarines y artistas salseros de la década de 1970, cuando este género tuvo su época dorada. Entonces, puede ser una fuente que evoque una época, un género y una muy marcada herencia cultural sin caer en el inmediateismo del estereotipo y en la caricaturización en la que incurren otros productos tipográficos”

De esta manera, la fuente alcanza un nivel más profundo de significación construida por el propio autor, donde el artefacto gráfico evoca todo un sistema de creencias e identidad a partir de un género musical. Aquí huelga comparar este tipo de proyectos con los desarrollos tipográficos del mundo anglosajón, donde ciertos rasgos evocan, por ejemplo, el género Punk y todo un sistema de valores que implicó esta expresión musical durante la década de los años 70s.

VI. CONCLUSIONES

En primer lugar se deben establecer algunas conclusiones respecto a la metodología aplicada:

* La matriz de análisis demuestra cierta efectividad al describir con detalle la forma como las fuentes tipográficas comunican tanto el mensaje lingüístico como un el expresivo; en este sentido, la comparación con el modelo romano tradicional es necesario para poder determinar el nivel de alejamiento de la normalidad por parte de la propuesta. Así, se podría establecer que el análisis hubiese sido suficiente con el estudio morfológico de la letra a través del modelo de caracterización de K. Dixon (Baines y Haslam, 2002), haciendo inútil el resto de la estructura propuesta; sin embargo, el análisis formal por si solo y su comparación con los conceptos discutidos en el marco teórico (como es el caso de la eficiencia lectora y los planteamientos de Frutiger, 2002, 2007a y 2007b) daría como resultado una serie de suposiciones respecto a los aspectos connotados de las fuentes. Se plantea como *imprescindible* el contacto con los autores en el proceso de construcción de significados de sus obras o *intención comunicativa*. Es por esta razón que se han dejado intactas las fichas de análisis formal que se realizaron en un primer momento, cuando no hubo contacto con los autores, y se complementaron con las entrevistas semi-estructuradas y documentos facilitados por ellos respecto a sus proyectos³⁵.

* Relacionado con el punto anterior, están las reflexiones que se hacían respecto a los trabajos de Pérez (2011) y a Zabala y Mendoza (2005); en el primer caso, se criticaba la falta de especificidad en el planteamiento teórico de la autora. Como se discutió en líneas anteriores, Pérez (2011) establece una serie de relaciones entre la definición de signo plástico y la forma tipográfica, al igual que plantea niveles de interpretación basada en la teoría de Charles Pierce; sin embargo, la autora

pasa por alto las dimensiones que establece el *Groupe μ* sobre la retórica visual del signo plástico. Haber especificado en este desarrollo y relacionarlo con la teoría tipográfica hubiese sido un aporte más grande y específico a la disciplina, en la medida que intentaría resolver uno de los cuestionamientos más grandes de este oficio ¿Cómo significa el tipo por sí mismo, previo a la interpretación lingüística y connotada? Para el segundo se presentan insuficiencias en la sustentación de algunas conclusiones respecto a los aspectos connotados en las funciones -signo de los periódicos virtuales venezolanos y, de manera más amplia, respecto a la función expresiva de la tipografía. Respondiendo a estas críticas, el modelo de análisis plantea una forma detallada de analizar los procesos de significación en las fuentes tipográficas en donde especifica cómo ciertos elementos formales (caracterización de Dixon, Baines y Haslam 2002) se relacionan con la voluntad del autor en la construcción de sentido. Por tal razón, las columnas de “rasgos supra-segmentales” y “efecto de distanciamiento” cobran su importancia y complementariedad respecto al primer nivel de análisis formal, que refiere a “eficiencia lectora” y “rasgos pertinentes”.

* Finalmente, se considera que estructurar el análisis de la función tipográfica a partir de los planteamientos de, para el caso de este estudio, Eco (1986) y otros teóricos importantes de la semiótica y la comunicación visual permite:

- Dar sustento teórico al desarrollo disciplinar, haciendo uso de teorías complejas de semiótica y comunicación para fundamentar el quehacer tipográfico de una forma sistemática y objetiva.
- Integrar en un solo modelo los aspectos lingüísticos y expresivos de la tipografía, estableciendo relaciones tanto con la

35. Por ejemplo, el significado metafórico de Pásele hubiese sido muy difícil de dilucidar sin el contacto con D. Negrete; el análisis a través del sistema de caracterización Dixon (Baines y Haslam, 2002) hubiese concluido que, evidentemente, era una tipografía experimental la cual ha expandido sus trazos a un nivel exagerado, pero sería complicado relacionarlo con las “formas a reventar” de los globos y las nubes llenas de aire. Esta última idea, que fue brindada por el autor a través del material gráfico facilitado, es imprescindible para entender la metáfora tipográfica que plantea Pásele.

forma tipográfica (fuente) como con los procesos que la motivan (modelos). Asimismo, establecer relaciones entre los especímenes tipográficos y los conceptos teóricos.

- Definir categorías de análisis que plantean a la tipografía como un fenómeno de comunicación visual, más que como un evento técnico.

Habiendo establecido estas precisiones respecto al modelo de análisis, se presentan a continuación las conclusiones de su aplicación:

* Una de las conclusiones que más llaman la atención, si bien no está directamente relacionada con los objetivos del proyecto pero si responde a algunos cuestionamientos del marco teórico y personales, es que el concepto de experimentación en la tipografía no se relaciona con *la huella evidente de la herramienta* sobre el resultado, como se pensó en un principio, sino en el alejamiento sustancial de la estructura de la letra respecto al referente romano. En ese sentido, y si se tiene en cuenta la hipótesis de la metodología respecto a “la iconización de la letra”, el experimento tipográfico es una abstracción dramática del carácter, llevándolo a niveles de significación *más allá* del sentido lingüístico y simbólico convencionales. En sí, las tipografías experimentales son propuestas de reflexión, las cuales evalúan los procesos de lectura aceptados y explotan las características expresivas del tipo; si bien es una suposición arriesgada y necesitaría de un trabajo teórico amplio, este tipo de manifestaciones pueden considerarse una obra de arte, en el sentido que Eco (1986) explica la configuración del mensaje estético. Esta conclusión causa un retorno a Ducker (1997) en donde su trabajo se centraba en las propuestas de la vanguardia artística a principios del siglo XX, definiéndola como un movimiento artístico que cuestionaba aspectos políticos e ideológicos de una sociedad que transitaba de un pasado colonial a un presente eminentemente urbano e industrial. Esto hace preguntarse si la tipografía experimental y sus exploraciones en la significación y el rol del lenguaje en la actualidad tienen el mismo proceso que hace 100 años e intenta indagar sobre el papel del lenguaje en la transición de un mundo real a uno virtual. Finalmente se concluye, si bien tanto la tipografía de-

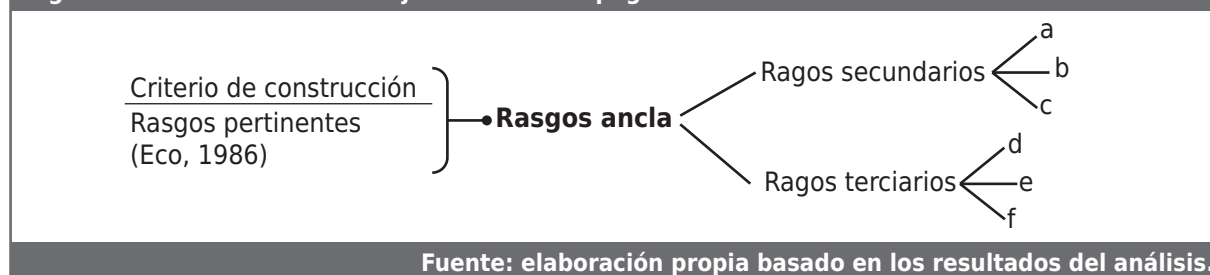
corativa como la experimental pertenecen al mismo universo tipográfico en el cual la función expresiva prevalece sobre la lingüística, no son lo mismo o, mejor, que la tipografía experimental no es tipografía decorativa. Esto se hace evidente cuando se comparan los proyectos de D. Negrete respecto al resto de la muestra, en donde los estos últimos demuestran una seria preocupación por la visibilidad de la letra; de los especímenes estudiados, ninguna de las propuestas sacrifica visibilidad por expresión. De esta manera, es en el plano del *reconocimiento del carácter* donde estas dos clasificaciones encuentran su diferenciación.

* En cuanto al primer nivel de análisis, que se refiere a al estudio formal de los especímenes según la caracterización de K. Dixon (Baines y Haslam, 2002) y su comparación con el concepto de eficiencia lectora de Frutiger (2002, 2007a, 2007b) y Jury (2002, 2007), se debe decir que el primer aspecto *construcción* define *grosso modo* los aspectos formales de una fuente, pero son las siguientes dimensiones (en particular, las dimensiones de forma, astas y caracteres claves) los que detallan sobre, en términos de J. Vargas-Beltrán, el ADN de la fuente. De esta forma, la construcción corresponde a la *intención comunicativa*, la cual se expande (como se ve, por ejemplo, en los especímenes de Vargas-Beltrán, s.f.a, s.f.b y s.f.c) al realizarse la descripción de los modelos. En este orden de ideas, se identificó en los casos estudiados que existen unos rasgos protagónicos que diferencian una fuente de otros especímenes similares; estas características son los *rasgos pertinentes*, coincidiendo con la definición construida por Eco (1986) en su comparación del lenguaje oral con los signos icónicos. Así, estas características formales son “ancla” del resto, siendo vitales para la descripción de la fuente; por ejemplo, en el caso de Almendra, aquello que define la particularidad de su forma son las variaciones caligráficas de la estructura romana, las cuales obedecen a un criterio de construcción mestizo donde se mezclan distintos rasgos del estilo gótico sobre una base cancelleresca; asimismo, la creación de un alfabeto *slim* y de pictogramas constituyen más un efecto de distanciamiento que un rasgo pertinente de esta familia tipográfica. De una forma más sencilla se expresa Salsa, en donde el ancla de la composición es la influencia de la herramienta caligráfica, la cual define tanto

su “personalidad” como su estructura. En este sentido, podría afirmarse que el criterio de construcción es el que define los rasgos pertinentes, los cuales se detallan en dimensiones formales más específicos de categorías ulteriores. En síntesis, encontramos en este primer nivel una serie de características formales que sobresalen sobre otras, a las cuales llamaremos *rasgos anclas* y otras que modelan aspectos menores del ADN de la letra, que

recibirán el nombre de *rasgos secundarios*. Por ejemplo, para el caso de Picacho, el rasgo ancla es *decoración*, pues su aspecto tridimensional es lo más preponderante de esta fuente; seguido vienen los rasgos secundarios, que terminan de detallar sobre la composición de la letra: proporciones y forma; y otros *terciarios*, como son modulación, espesor o grosor, remates y caracteres clave. El siguiente gráfico sintetiza las ideas anteriores:

Figura 2. Elementos del mensaje visual en la tipografía decorativa



* Respecto a los modelos, el estudio ha mostrado lo poco que se acercan los hallazgos de K. Dixon (Baines y Haslam, 2002) a los casos de estudio (salvo por Almendra). De ahí la relevancia de estudiar con detalle los casos de tipografía latinoamericana en compañía de sus autores, en donde se puede dilucidar otro tipo de motivaciones o *modelos* que no corresponden a la historia de la tipografía europea y estadounidense. Quizá donde más equivalencia tendrían los modelos de Dixon (Baines y Haslam, 2002) sería en un estudio de especímenes tipográficos latinoamericanos diseñados para la función lectora pues, como se ve en las afirmaciones de A. Sanfelippo respecto a la creación de Almendra, la lectura de textos está basada en el tipo romano occidental, del cual parten algunas de las descripciones de Dixon en sus modelos. Así, el eje de descripción “modelos” de la matriz de análisis habla más de un fenómeno de apropiación, en los términos que lo expresa Poynor (2003), que en un apego a la construcción de K. Dixon (Baines y Haslam, 2002); ya en este punto se puede³⁶ profundizar sobre la dimensión de significación de los modelos en relación con la descripción formal, así se encuentra que:

- En el plano del *mensaje lingüístico*, se ve como la tipografía decorativa se esfuerza por no presentar especímenes ambiguos (como es el caso de la experimental), sino altamente vistosos, con una fuerte personalidad que “grita” los

mensajes. En este orden de ideas, las letras “se visten” con accesorios atípicos inspirados en otros sistemas formales aparte de la tipografía convencional, pero conservan el mismo cuerpo. Así, la visibilidad nunca pasa a un segundo plano, pues los ejemplos cumplen su rol de (1) Comunicar un mensaje escritural y (2) Atraer la mirada del espectador.

- En el plano de la *connotación*, la significación viene dada, como se planteó en la metodología, por un sistema de expectativas que define el sentido de ciertas formas según su contexto generador. Por ejemplo en Salsa, en donde los rasgos caligráficos de la letra evocan una serie de valores históricos y culturales que solo pueden ser interpretados de esa forma si se ha tenido contacto directo con la cultura latinoamericana (Vargas-Beltrán, 2010). así, la experiencia visual de los usuarios parece vital para la decodificación del segundo mensaje en la tipografía decorativa. En este sentido, se trae de nuevo a acotación la construcción de Salsa, respecto a la cual J. Vargas-Beltrán declara que ha visto su uso en piezas de comunicación visual que refieren tanto a este género musical como a otros valores de la idiosincrasia latinoamericana; menciona que:

“Salsa ha sido puesta al aire bajo el esquema de Open Source, es para mí

un motivo de satisfacción ver ejemplos en otras latitudes, como en Puerto Rico, por ejemplo, que los títulos referentes a un video de entrevista y presentación salseros, usaran la fuente. Curiosamente, también la fuente la han venido usando como tema para decoración de tablets y dispositivos móviles. En lo particular, como no he tenido proyectos alternos a la producción de fuentes, veo que esta tipografía ha sido una de las más acogidas por el público.”

Así, la tipografía decorativa tiene tanto un efecto de evocación así como un trabajo de síntesis formal, pues a través del detalle logra representar épocas, culturas, movimientos artísticos, entre otros. Para el caso de la tipografía latinoamericana, la expresión de la forma viene dada por el exotismo y la hibridación (como es el caso de Salsa, Kalimba, Macondo y Picacho), que al parecer corresponden al carácter mestizo de esta región.

* Respecto al *efecto de distanciamiento* es correcto afirmar que este muchas veces se ve representado en los puntos “Variables de las formas tradicionales” y en “Caracteres Clave”; en este punto, se encuentra una contra-propuesta a la afirmación del punto anterior, pues estas variaciones van en contra de la estructura romana tradicional; por lo tanto, la tipografía decorativa no solo viste la normalidad, sino que la transforma en algunas partes. Empero a ello, una completa mutación de esta convención convertiría un tipo decorativo en uno experimental. Finalmente, vale la pena resaltar que en muchas ocasiones el efecto de distanciamiento es correspondiente al capricho del diseñador, más que a una motivación del modelo.

* *Moda y capricho*: una de las conclusiones más importantes del análisis es el peso de autor en la creación del mensaje visual en la tipografía; si bien esta conclusión resalta por su obviedad, en la muestra analizada se ven varias equivalencias discutidas en el marco teórico en lo que corresponde al ejercicio del diseño tipográfico en la era digital:

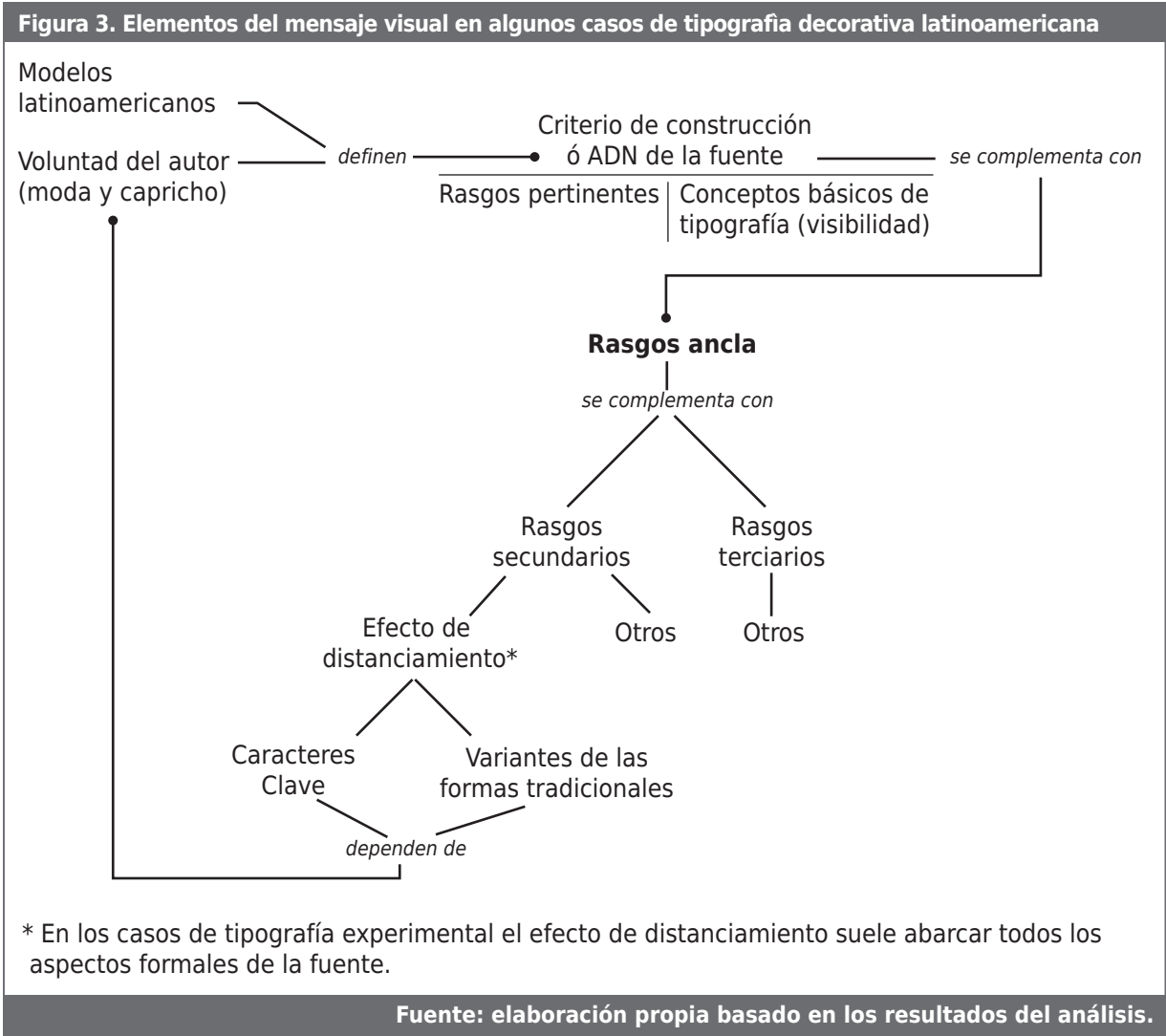
- *La capacidad de expresar un punto de vista* (Poynor, 2003): los planteamientos de tipografía decorativa se alejan de los postulados del estilo suizo en la medida que no buscan la universalidad sino la particularidad; así, como es el caso de Salsa, pueden evocar un sistema de valores de la cultura latinoamericana, al mismo tiempo que expresan un inconformismo respecto al tratamiento peyorativo que han tenido ciertos ritmos musicales autóctonos de Colombia y Latinoamérica por parte de la industria disquera, inclusive por parte del gobierno (Vargas-Beltrán, 2010) Asimismo, este ejemplo muestra el apego que siente el autor por este tipo de expresiones culturales y, en general, por la música (ver entrevista a John Vargas Beltrán en Anexo 2) En un nivel más íntimo de representación, está Pásele, una fuente diseñada para explotar la forma tipográfica y su significado lingüístico, al mismo tiempo que representa a su autor. Los casos expuestos muestran que los diseñadores-tipógrafos usan sus propuestas tanto como una expresión profesional como personal, en medias iguales o superiores según el caso (ver entrevista a A. Sanfelippo en Anexo 2. Entrevistas).

- *La nueva artesanía* (Cerezo, 1999): la capacidad de ser totalmente responsable en el diseño de una fuente tipográfica, es gracias a la posibilidad de edición que ofrece la herramienta digital; en este sentido, la forma no tiene límites y se presenta infinita para el diseñador-tipógrafo. Así, el autor puede imprimir en sus propuestas elementos personales de una manera más fácil que con herramientas anteriores; se hace intelectualmente responsable (Gill, 2004) tanto del proceso como del resultado. Esta nueva responsabilidad es la que define el punto anterior, pues con las nuevas herramientas y su asimilación el diseñador-tipógrafo latinoamericano puede establecer propuestas que, por las limitaciones de la tecnología de antaño, eran imposibles de realizar en este contexto.

36. En este punto vale la pena sugerir un estudio más amplio en donde se puedan sugerir modelos propios del quehacer tipográfico latinoamericano. En este sentido, el trabajo de J.W. Vargas (2010) hace un importante aporte en la descripción de un estilo tipográfico propio de la ciudad de Cali a partir del análisis morfológico de letras rotuladas; las precisiones del autor sobre sus hallazgos podrían ser el germen de estudios futuros en donde se pudiesen encontrar modelos de construcción.

Así el autor es parte activa de los elementos del mensaje visual en la tipografía, no solo su constructor. Como conclusión final

se establece la siguiente figura que sintetiza los conceptos y hallazgos discutidos en este apartado:



VII. REFERENCIAS

- Aicher, O. (1994). *El mundo como proyecto*. Naucalpan, México: Gustavo Gili.
- Alexander, C. (1971). *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Álvarez-Junco, M. (2009). *El diseño de lo incorrecto. La configuración del humor gráfico*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía Ediciones.
- Baines, P. y Haslam, A. (2002) *Tipografía. Función, forma, diseño*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Barbero, J.-del-O., y Alonso-Seco, J. (2006). Más allá de la Comic Sans. La enseñanza de la tipografía en la era digital. *Educec. Revista Electrónica de Tecnología Educativa*, (20), 1-25.
- Berkoff, S. (2009). Observación, experimentación, creación. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 125, 15-197.
- Bienal de Letras Latinas (s.f.). *Publicaciones*. Recuperado 02/06/2014 de <http://www.tiposlatinos.com/2014/publicaciones.php>
- Blackwell, L. (2004). *Tipografía del siglo XX* - 3ra edición. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Blanchard, G. (1989). *La letra*. Barcelona, España: Ediciones ceac.
- Calles, F. (2013). Aprender (y enseñar) tipografía en México: Maestría en Diseño Tipográfico, en V. Lamónaca (comp). *Tipografía latinoamericana. Un panorama actual y futuro*. Argentina: Wolkowicz Editores.
- Calles, F. y Henestroza, C. (2013). México, en V. Lamónaca (comp). *Tipografía latinoamericana. Un panorama actual y futuro*. Argentina: Wolkowicz Editores.
- Carrera de Diseño de Tipografía, Universidad de Buenos Aires (CDT-UBA) (s.f.). *Fundamentos*. Recuperado 02/06/2013 de <http://www.cdt-uba.org/>
- Cerezo, J.M. (1999). *Diseñadores en la nebulosa. El diseño Gráfico en la era digital*. Madrid, España: Editorial Biblioteca Nueva.
- Cheng, K. (2006). *Diseñar tipografía*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Cosgaya, P. (s.f.). *Adiós, querida tipográfica*. Recuperado 02/06/2014 de <http://www.cosgaya.com.ar/articuloPrint.php?a=15>
- D'Angelo, M. (2006). La modalidad taller. Sobre la experimentación. *Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, (123), 1668-1673.
- Darias, J.C. (2013). Tipos Latinos, una mirada en el tiempo, en V. Lamónaca (comp). *Tipografía latinoamericana. Un panorama actual y futuro*. Argentina: Wolkowicz Editores.
- De la Torre y Rizo, G. (1992). *El lenguaje de los símbolos gráficos. Introducción de la comunicación visual*. México D.F., México: Noriega Editores.
- Ducker, J. (1997). *The visible Word. Experimental typography and modern art, 1909 - 1923*. Chicago, IL - USA: The University of Chicago Press.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Fawcett-Tang, R. y Jury, D. (2007). *Diseños tipográficos* (Trad. S. Guiu Navarro). Barcelona, España: Index Book S.L.
- Fernández, M.L. (2013). Montevideo, en V. Lamónaca (comp). *Tipografía latinoamericana. Un panorama actual y futuro*. Argentina: Wolkowicz Editores.
- Frascara, J. (2004). *Diseño gráfico para la gente. Comunicaciones de masa y cambio social*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Frutiger, A. (2002). *En torno a la tipografía*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Frutiger, A. (2007a). *El libro de la tipografía*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Frutiger, A. (2007b). *Reflexiones sobre signos y caracteres*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Garone-Gravier, M. (2013). Dos ventanas de papel: revistas sobre tipografía en América Latina, en V. Lamónaca (comp.). *Tipografía latinoamericana. Un panorama actual y futuro*. Argentina: Wolkowicz Editores.
- Gerstner, K. (2003). *Compendio para alfabetos*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Gill, E. (2004). *Un ensayo sobre tipografía*. Barcelona, España: Campgràfic Editors.

- Gombrich, E. (1993) *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Gordon, M. y Dodd, E. (1994). *Tipografía Decorativa*. Barcelona, España: Gustavo Gili S.A.
- Heller, S. y Illic, M. (2004). *Escrito a mano: diseño de letras manuscritas en la era digital*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Inler, A., y Ulanovsky, J. (s.f.). Wendy. Recuperado 02/06/2014 de <https://www.google.com/fonts/specimen/Wendy+One>
- Jalluf, Z. (2013). Rubén Fontana, en V. Lamónaca (comp). *Tipografía latinoamericana. Un panorama actual y futuro*. Argentina: Wolkowicz Editores.
- Jury, D. (2002). *Tipos de fuentes. Regreso a las normas tipográficas*. Barcelona, España: Index Book, S.L.
- Jury, D. (2007). *¿Qué es tipografía?* (Trad. Darío Jiménez). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Kane, J. (2002). *A type primer*. Londres, UK: King Publishing Ltd.
- Kunz, W. (2003). *Tipografía: macro y microestética*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- La Ferla, J. (2006). Las artes mediáticas interactivas corroen el alma. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (20), 49-55.
- Lamónaca, V. (comp.) (2013). *Tipografía latinoamericana. Un panorama actual y futuro*. Argentina: Wolkowicz Editores.
- Llovet, J. (1981). *Ideología y Metodología del diseño*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- McLuhan, M. (1972). *La galaxia Gutenberg: génesis del homo Typographicus*. España: Editorial Aguilar.
- Munari, B. (1983). *¿Cómo nacen los objetos?* Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Munari, B. (1985). *Diseño y comunicación visual*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Munari, B. (1986). *El arte como Oficio*. Barcelona, España: Editorial Labor SA.
- Negrete, D. (s.f.a) *Pásele*.
- Negrete, D. (s.f.b) *Picacho*.
- Peninou, J. (1976). *Semiótica de la publicidad*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Penela, J.R. (2008). El hombre que quiso dejar ciegos a sus compatriotas. John Baskerville, el largo viaje hacia la inmortalidad. Ponencia presentada en el *III Congreso Internacional de Tipografía*. Realizado del 20 al 22 de junio de 2008 en Valencia – España, por la Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana –ADCV.
- Pérez, N.C. (2011). Significación plástica de la tipografía desde la mirada de la semiótica visual. *Revista KEPES* 8(7), (pp. 269-278).
- Pérez-Lozano, D. (2006). Experiencias creativas en asignaturas experimentales: Intervención urbana. *Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 122, 15-266.
- Perfect. C. (1994). *Guía completa de tipografía*. Barcelona, España: Blume.
- Pesce, E. (2006). Experiencia de espacio-materia experimental. *Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 122, 15-266.
- Poynor, R. (2003) *No más normas. Diseño gráfico posmoderno*. México DF, México: Gustavo Gili.
- Pramparo, V. (2009). Indumentaria Fractal. Experimentación de diseño con moldería. *Escritos en la Facultad*, (64), 1669-2306.
- Previgliano, J. (2009). La tecnología nos invita a investigar, experimentar, inventar y divertirse. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, (125), 15-197.
- Romero, M. (2013). Carrera de especialización en Diseño de Tipografía (CDT-UBA), en V. Lamónaca (comp). *Tipografía latinoamericana. Un panorama actual y futuro*. Argentina: Wolkowicz Editores.
- Ruder, E. (1989). *Manual de diseño tipográfico* (Trad. C. Phipps). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Sanfelippo, A. (2010). *Almendra*. Buenos Aires, Argentina: Carrera de Diseño de Tipografía UBA.
- Seisgrados (2007). *Le petite mort*. Recuperado 02/06/2014 de http://www.youtube.com/watch?v=_9dHSrkGbx
- Silva, A. (1978). *La comunicación visual Como teoría y método para la lectura de las artes y los sistemas visuales*. Bogotá, Colombia: Ediciones Suramerica.
- Spencer, H. (1995). *Pioneros de la tipografía moderna*. México DF., México: Editorial Gustavo Gili.

- Valdez, A., y Heilborn, J. (2013). Asunción, en V. Lamónaca (comp). *Tipografía latinoamericana. Un panorama actual y futuro*. Argentina: Wolkowicz Editores.
- Vargas-Beltrán, J. (2010). *Lo tipográfico en la música tropical colombiana*. Buenos Aires, Argentina: Carrera de Diseño de Tipografía (CDT-UBA).
- Vargas-Beltrán, J. (s.f.a). *Macondo*. Recuperado 02/06/2014 de http://www.myfonts.com/person/John_Vargas_Beltr%C3%A1n/
- Vargas-Beltrán, J. (s.f.b). *Kalimba*. Recuperado 02/06/2014 de http://www.myfonts.com/person/John_Vargas_Beltr%C3%A1n/
- Vargas-Beltrán, J. (s.f.c). *Salsa*. Recuperado 02/06/2014 de <https://www.google.com/fonts/specimen/Salsa>
- Vargas, J. W. (2010). *Caliman un Typo de Cali. Identificación de las cualidades de forma en una muestra de especímenes tipográficos, pertenecientes a los rótulos y avisos de escritura manual, encontrados en Santiago de Cali, entre los años 2009 y primer semestre de 2010*. Trabajo de grado para obtener el título de Diseñador Gráfico gráfica. Cali - Colombia: Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle.
- Wojciechowski, G. (2013). Doblette, en V. Lamónaca (comp). *Tipografía latinoamericana. Un panorama actual y futuro*. Argentina: Wolkowicz Editores.
- Zavala, S., y Mendoza, M.I. (2005). *Significación tipográfica en periódicos electrónicos venezolanos*. Quórum Académico, 2(2), 104-125.
- Zavarce, E. (2005). El lenguaje gráfico de Portafolio: experimentalidad y convencionalismos. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 6(13), 48-64.

ANEXO 1. FICHAS DE ANÁLISIS FORMAL

1. Construcción



La construcción es “inspirada en la herramienta”, contando con muchos rasgos que evidencian el uso de la pluma caligráfica (rojos), coexistiendo con rasgos propios de la estructura romana, ubicados para facilitar la lectura (amarillos).

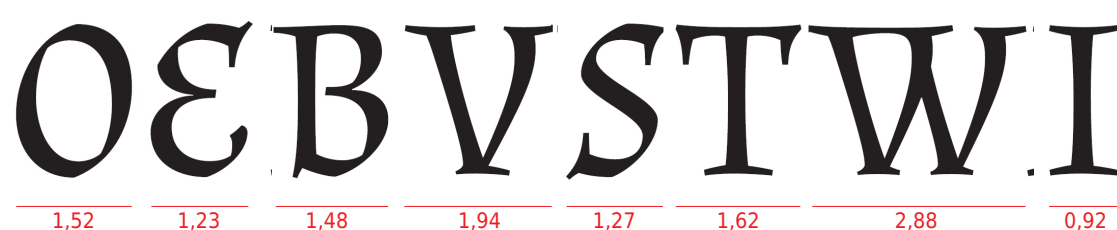
2. Proporciones

2.1. Anchura



Almendra tiene un ancho normal.

2.2. Proporciones relativas: mayúsculas



Los anchos de las altas en esta tipografía obedecen a la estructura romana.

2.3. Proporciones internas relativas



La altura X de Almendra es especialmente alta; las descendentes son un poco más cortas de las ascendentes y las mayúsculas son ligeramente más bajas que las ascendentes.

3. Forma

3.1. Variantes de las formas tradicionales



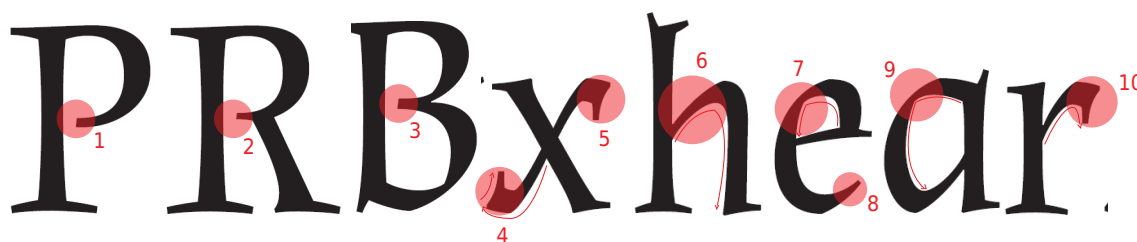
La forma inusualmente trapezoidal de la A, al igual que el aspecto redondo de la E son rasgos que no obedecen a la estructura romana y del resto del alfabeto de Almendra. Pero al igual que la unión entre las astas superiores en la W, w y la k, son aspectos que se inspiran en la caligrafía.

3.2. Tratamiento de las curvas y 3.3. Aspecto de las curvas



Las curvas de Almendra son quebradas, dado a la influencia de la pluma caligráfica. El movimiento que sugieren las mismas es pronunciado. En cuanto al aspecto de las curvas, se puede decir que es ovalado y estirado (por la altura X grande).

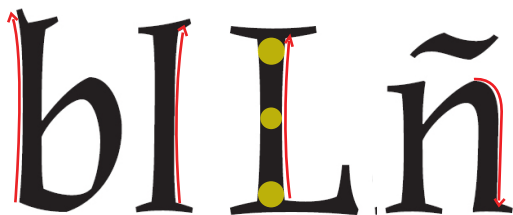
3.4. Detalle de las curvas



Almendra se caracteriza por tener un manejo de curvas muy variado y dispar en comparación con la estructura romana convencional. En 1, 2 y 3, se ve como se manejan las terminaciones internas de las letras con lóbulos. En 4, 5 y 10, se muestra como se tratan las “curvas truncadas”; en 6, 7 y 9, se ejemplifica la forma de tratar las curvas

ascendentes para letras redondas y semi-redondas. Finalmente, en 8 se muestra como se tratan las terminaciones de letras redondas abiertas o “colas”. Todos los rasgos mencionados se complementan con un alto efecto de movimiento, que se muestra en las líneas rojas alrededor de las letras.

3.5. Astas verticales



A diferencia de las curvas, las astas verticales son muy regularizadas en Almendra. Se modulan según la morfología del carácter, pero son básicamente la misma. El movimiento dado antes por la profusión de las curvas es dado, en este caso, por las variaciones en el grosor del trazo, siendo más delgado en el medio que en los extremos (círculos amarillos).

3.6. Otros detalles - astas horizontales



Las astas horizontales tienen un comportamiento idéntico al de las astas verticales. Para insinuar el movimiento, se angostan evidentemente en el centro, para expandirse en los extremos. Se destacan los trazos horizontales de la e y la f por su ligera inclinación y por expresar aspectos caligráficos con mayor intensidad que otras astas horizontales.

4. Modulaci3n

4.1. Contraste

W C Z H b o

Como se muestra en los 3rculos amarillos, el contraste manejado en Almendra es muy variado, al igual que el manejo de sus curvas. Se puede definir este contraste como alto, por la influencia de la escritura g3tica. Las letras de morfolog3a cuadrada tienden a ser m3s regulares en sus din3micas de contraste, mientras que las obl3cuas (como la Z), redondas y semi-redondas muestran una alta variedad de grosores en el trazo.

4.2. Eje constructivo

o p q k

El eje constructivo es inclinado y var3a seg3n la forma de car3cter.

4.3. Transiciones

C b k

Almendra presenta dos tipos de transiciones; una abrupta, como la que se muestra entre 1 y 2, y otra gradual, como la que se muestra entre 2 y 3. Las transiciones en astas verticales y horizontales son siempre graduales.

5. Espesor o grosor

almendra

Normal

ALMENDRA

Capitulares

almendra

Escripta

almendra

Black

Almendra

Slim

Almendra posee 4 variaciones de estilo a partir del alfabeto normal, cada una de ellas con funciones distintas. Se destaca el alfabeto slim que no tiene correspondencia hist3rica con el fen3meno de apropiaci3n caligr3fica.

6. Remates

6.1. Pies o líneas base

a f h i K q t V W A B Z

6.2. Remates ascendentes

K N k m t b d y

6.2. Remates en caracteres específicos

G T C B a c q r f

Los remates de Almendra son tan variables como sus curvas y grosores en los trazos. Se han resaltado en amarillo aquellos que destacan por su originalidad e inspiración caligráfica.

7. Caracteres clave

Q A E a d e f g i j k w

Los caracteres clave de Almendra se destacan por variar la estructura romana a partir de la apropiación de la caligrafía gótica y cancilleresca. Ante la simplicidad de las letras Palo Seco, se plantean la elocuencia de la Q, con una cola pronunciada que “invade” las letras posteriores a ella. La A toma una forma inusualmente trapezoidal, al igual que la E toma una estructura redonda a favor de una inspira-

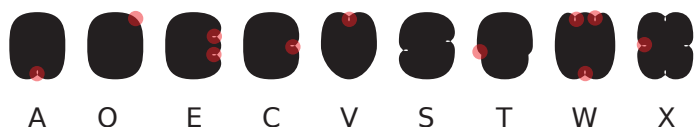
ción caligráfica poco común. Se advierten dos clases de a; la g de un solo piso se configura como un caracter de trazos compuestos. El rasgo de la k se destaca por ser cerrado, al igual que en la w. Finalmente, los rasgos de la e, f, y la i señalan aspectos de la morfología en estos caracteres poco usuales en la estructura romana, pero comunes a la escritura caligráfica.

8. Decoración



Almendra no cuenta con una decoración en los términos que enuncia Dixon (Baines y Haslam 2002, p. 52). Sin embargo, posee una serie de ornamentos o “florituras” que complementan la fuente con elementos figurativos que se usan como complementos en la composición textual.

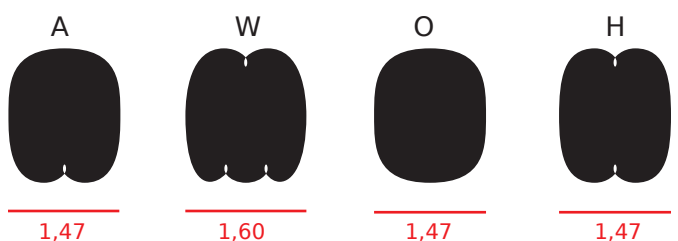
1. Construcción



Pásele reta todas las convenciones de estructura romana en lo que refiere a las formas de las letras, pues no tiene la clásica construcción por trazos. ésta es, en términos de Dixon (Baines y Haslam 2002, p. 50) un tipo con **“Otros planteamientos de construcción”**. Sin embargo, hay un remanente de estructura romana en sus formas robustas, de lo contrario serían irreconocibles.

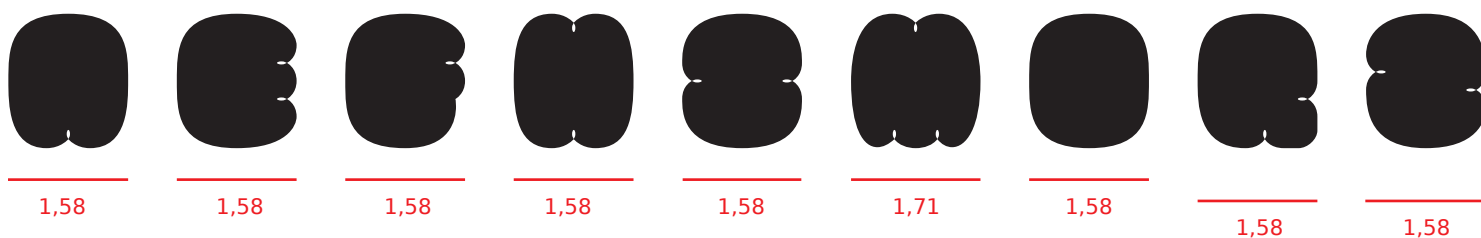
2. Proporciones

2.1. Anchura



Su relación entre altura de mayúsculas y anchos es “normal”.

2.2. Proporciones relativas: mayúsculas



La fuente es monoespaciada y todos los caracteres tienen el mismo ancho, inclusive aquellos que se destacan por ser estrechos, como la I. La única excepción son las letras especialmente anchas (W y M) que tienen un ancho un poco mayor a las otras letras.

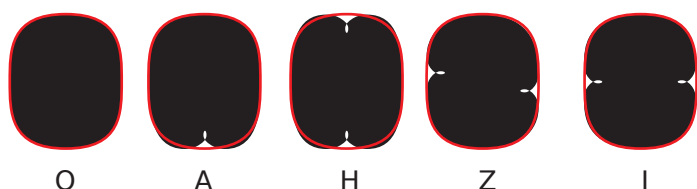
3. Forma

3.1. Variantes de las formas tradicionales



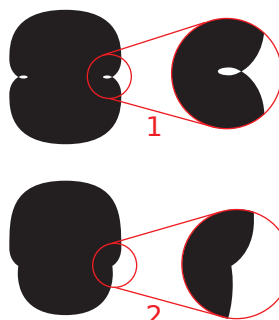
Toda la fuente se caracteriza por tener una alta variación respecto a las formas tradicionales. Sin embargo, en los caracteres donde los blancos internos son imprescindibles para su reconocimiento, las variaciones son aún más extremas (señaladas en amarillo)

3.2. Tratamiento de las curvas



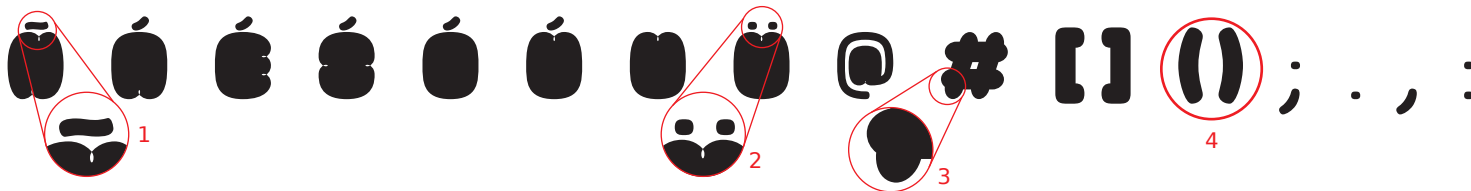
La base de composición para toda la fuente Pásele es la O. Como puede verse, todas las letras se inscriben casi perfectamente en la forma de este carácter, inclusive aquellas que, por convención, no están relacionadas con la estructura redonda.

3.3. Aspecto de curvas y 3.4. Detalle de curvas



Pásele solo cuenta con dos tipos de manejos de curvas: (1) se usa para insinuar los blancos internos abiertos a través de la estrangulación de la forma redonda de la O y (2) es el cambio del sentido de la curva para insinuar astas verticales u horizontales en caracteres como la F, la T y la J.

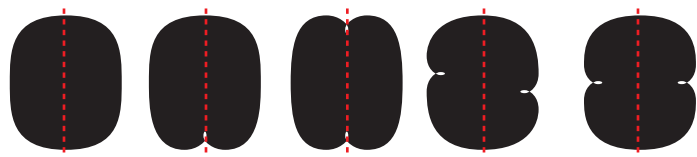
3.6. Otros detalles: caracteres diacríticos y símbolos



Pásele tiene más variaciones de forma y curvas en los caracteres diacríticos y símbolos, conservando la estructura básica de la letra en componentes más pequeños. En 1, 3 y 4, es imposible inscribir las formas señaladas dentro de la estructura redonda de la O, por lo que se hace una interpretación de esta forma expandida en un trazo con bordes redondeados.

4. Modulación

4.2. Eje constructivo



El eje constructivo de Pásele es vertical, insinuando una simetría entre la mayoría de las formas.

5. Espesor o grosor

Los caracteres son los mismos que los caracteres de la fuente Pásele, pero con un grosor de 22 píxeles, lo que los hace más gruesos que los originales. En este caso se hace uso de los caracteres de la fuente Pásele, pero con un grosor de 22 píxeles, lo que los hace más gruesos que los originales. En este caso se hace uso de los caracteres de la fuente Pásele, pero con un grosor de 22 píxeles, lo que los hace más gruesos que los originales.

Dada la ausencia de blancos internos, Pásele tiene un color bastante denso, lo cual la podría clasificar dentro de las "supernegras".

7. Caracteres Clave



O



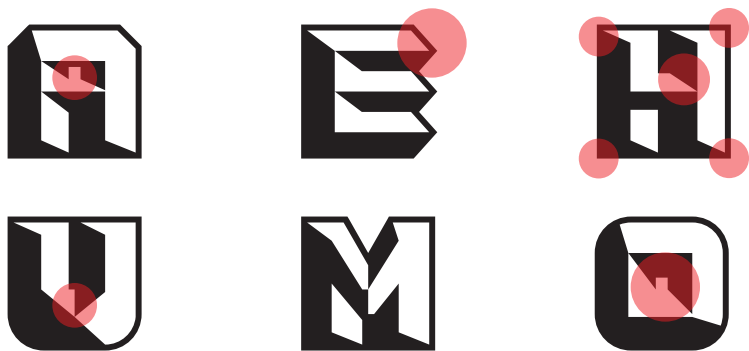
X



V

La O, la X y la V describen los aspectos característicos de la fuente Pásele. La primera define el aspecto general del alfabeto, la segunda muestra todas las variables posibles de blancos internos y la tercera es ejemplo de la estructura que han de tomar los caracteres de construcción oblícua.

1. Construcción



La construcción es “inspirada en la herramienta”, pues se evidencia la influencia de las letras grabadas en metal con métodos industriales (popularmente conocido como “metal-mecánica”) Los rasgos señalados en rojo muestran la relación de conformidad entre herramienta y material. Además, esta situación también alude al aspecto tridimensional del grabado.

2. Proporciones

2.1. Anchura



El ancho de carácter de Picacho es atípico, en el sentido que la estructura de la letra es cuadrada y el contraste entre ambas dimensiones es igual a 1.

2.2. Proporciones relativas: mayúsculas



El ancho de carácter de Picacho es constante en todas las letras, las cuales se inscriben en un cuadrado perfecto, sin importar la estructura básica de la letra. La única diferencia es la I, que tiene un ancho de carácter 2 veces menor al usual en la fuente.

3. Forma

3.1. Variantes de las formas tradicionales



En sí, la estructura general de la letra es un reto a las formas tradicionales, pues inscribe toda una variedad de formas tipográficas en la base cuadrada. Sin embargo, la estructura romana se sigue con cierta rigurosidad para poder facilitar el reconocimiento de los caracteres. Se resaltan las siguientes variaciones importantes: (1) La letra A es de estructura triangular, en Picacho se hace cuadrada. (2) Los brazos de la E y la F se insinúan con una terminación en punta. (3) Tanto la Q como la Z insinúan sus contraformas en un juego de luces y sombra.

3.2. Tratamiento de las curvas y 3.3. Aspecto de las curvas



Las curvas de Picacho son, según la caracterización de Dixon, ligeramente cuadradas, pues las formas redondas se inscriben en un cuadrado con puntas redondeadas. En (1) se puede ver como las curvas se inscriben en un cuarto de circunferencia (90°) perfecto.

Al igual que todo el comportamiento formal de esta fuente, las curvas se insinúan por un juego de forma-contraforma dentro de un solo contenedor (cuadrado, algunas veces con puntas redondeadas). En este caso, y aumentando el efecto de rigidez, en (2) se ve como las curvas exteriores perfectamente redondas contrastan con curvas ortogonales interiores. De la misma forma, se insinúan formas verticales de redondas usando un solo contenedor. Por ejemplo, en (3) es común para U y V el mismo contenedor, pero se diferencian por el juego de formas a su interior (siendo para la U cuadrado y para V oblicuo).

3.4. Detalles de las curvas



Picacho tiene 7 tipos de tratamientos de curvas para todo el alfabeto, con algunas pequeñas variaciones según la morfología de la letra. La B es ejemplo de aquellas letras con dos lóbulos y semiredondas. La C de las redondas con contraformas abiertas y cerradas (O, D, C, Q); las curvas oblicuas se ven ejemplificadas en la Z, M, N, y X, siendo esta última la matriz para todas aquellas letras que tengan brazos diagonales (como la K y la Y).

3.5. Astas verticales y 3.6. Otros detalles



Las astas verticales se concentran en el manejo de la I, habiendo variaciones importantes según la morfología de la letra: la A, al cual tiene un quiebre en su forma exterior para insinuar su aspecto triangular; la J, la cual es ejemplo de aquellas letras con astas y trazos rectos de terminación redonda (D, U, V). En cuanto a los otros detalles, se puede ver en la K las variaciones de los brazos oblicuos que se mencionaban en el punto anterior con la X; la H y la T muestran el manejo de las astas horizontales. En general, el “lenguaje formal” de Picacho se caracteriza por inscribir las letras en un cuadrado perfecto con algunas variaciones en sus esquinas para simular redondez u “oblicuidad”; dentro de este contenedor, se dibujan formas sólidas que simulan las curvas, hastas verticales y horizontales a través de un juego de luces y sombra. Suele hacer de corte al cuadrado original para insinuar trazos oblicuos compuestos (como es el caso de la K).

4. Modulación

4.1. Contraste



El contraste de Picacho, como se ve en Y, es cero. La diferencia entre trazos horizontales, verticales y oblicuos es igual a 0; se hacen excepciones cuando mantener estas relaciones es imposible, como en el caso de la A. El verdadero contraste de la fuente viene dado por la relación de luces y sombras de la letra, la cual si cuenta con diferencias de grosor, como se ve en la O.

4.2. Eje de construcción



Su eje de construcción es vertical, habiendo un evidente fenómeno de simetría.

5. Espesor o grosor

DESDE SU PRIMER ÁLBUM CON TÍTULO HOMÓNIMO HASTA EL "BEFORE THE DAWN HEALS US" (PUBLICADO EN 2005 Y ÚLTIMO DISCO SIN CONTAR CON EL PROYECTO PARALELO LLAMADO "DIGITAL SHADES" QUE COMENZÓ EN 2007), SE DESGUBRE UNA EVOLUCIÓN EN SU MÚSICA

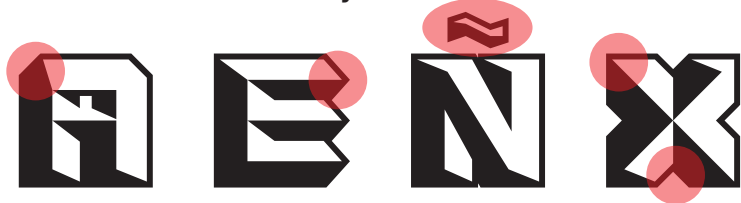
Pichacho, por su aspecto robusto, se clasifica en un estilo "Supernegro"; sin embargo, el juego de luces y sombras hacen que la lectura no sea tan densa como es característica de este estilo de fuentes.

6. Remates



Pichacho, no tiene remates en el sentido convencional, pero las "terminaciones" de las letras están determinadas por tres formas básicas, ejemplificadas en A, O y H

7. Caracteres clave y 8. Decoración



Los caracteres clave de Picacho no están definidos por las instrucciones de Dixon (Baines y Haslam 2002, p. 52), sino por los aspectos característicos de la A, E, Ñ y X, que expresan claramente las especificidades de esta fuente (señalados en rojo)

En cuanto a la decoración, según la caracterización de Dixon (Baines y Haslam 2002, p. 52) Picacho es del tipo "Sombra", debido al efecto tridimensional que da el tratamiento de sus partes internas.

Fuente: Macondo
Autor: Jhon Vargas Beltrán

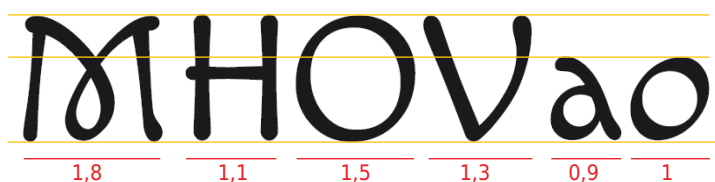
1. Construcción



La construcción de Macondo es “referente a la herramienta”, la cual parte de las ilustraciones en las cartas del Tarot. Los rasgos señalados en rojo muestran como la herramienta caligráfica (al parecer un marcador o un pincel) definen aspectos distintivos de esta fuente, como los trazos abiertos de la Q y la g, la variación constante del grosor y la sensación de movimiento del trazo evidenciada en la base de la M, además de las terminaciones irregulares y redondas.

2. Proporciones

2.1. Anchura



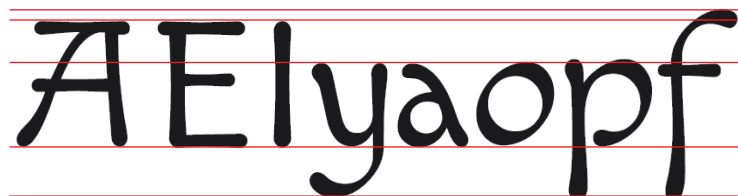
La anchura es normal, debido a que la relación entre ancho de carácter, altura X y altura de mayúsculas no es desproporcionada en el sentido vertical ni en el horizontal.

2.2. Proporciones relativas: mayúsculas



Las proporciones relativas en las mayúsculas determinan que la tipografía tiene un ancho variable entre sus caracteres, por lo que su espaciado es óptico y también irregular.

2.3. Proporciones internas relativas



La altura X de Macondo es grande, en comparación con la proporción de las mayúsculas. Algunos caracteres, como la f, sobrepasan la altura de mayúsculas. La diferencia entre ascendentes y descendentes es casi igual, distando en una relación de 5/6.

3. Forma

3.1. Variantes de las formas tradicionales



Las variantes de las formas tradicionales son motivadas por el mismo uso de la herramienta, el cual sirve de para innovar la forma. Macondo suele tener una estructura convencional en cuanto a la estructura fundamental de la letra; sin embargo, hay 5 casos que llaman la atención: La A es inusualmente chata en su ápice superior, rasgo que se ve aumentado por un bucle caligráfico. La M y la W en su trazo intermedio a través de un bucle conti-

nuo, cuando es usual en estas letras es una composición de 4 trazos, no 3. La a tiene un brazo superior que no obedece a la convención, pues se alarga hacia la izquierda y no se cierra como usualmente sucede. Sin embargo, el comportamiento más extraño es el que presenta la e, pues simula una estructura de una E, donde el lóbulo superior está abierto.

3.2. Tratamiento de las curvas y 3.3. Aspecto de las curvas



Macondo tiene un tratamiento de curvas continuas, pues los rasgos caligráficos sugieren una construcción de un solo trazo (ver líneas de construcción en g, y) Sin embargo, en algunas ocasiones el trazo deja abierta la forma del carácter, como es el caso de g y Q (rasgos en amarillo). El aspecto de la curva

tiene un tratamiento distinto para mayúsculas y minúsculas. En el primer caso, la curva es ligeramente ovalada, tanto en el exterior de la letra como en su interior. En el segundo caso, la curva exterior de la letra es muy ovalada, mientras que su forma interna se define por un círculo perfecto.

3.4. Detalle de las curvas



El detalle se manifiesta en los siguientes caracteres:

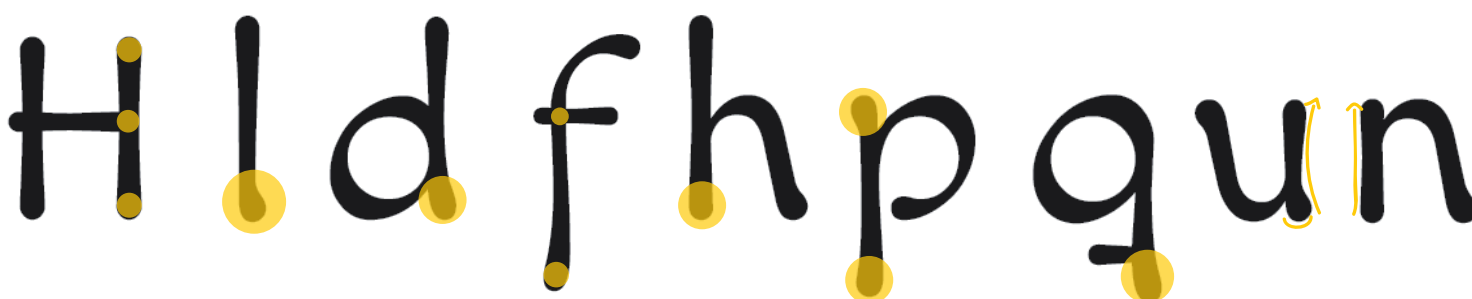
- * Las letras de dos lóbulos, como B, P, tienen una curva pronunciada y, por lo tanto, un generoso blanco interno.
- * Los brazos de K, k tienen un comportamiento especial, pues la curva asciende para después caer.
- * La curva de la cola de Q es muy característica, pues es donde más se evoca el movimiento de la escritura manual.
- * La M, como se ha dicho anteriormente, tiene un bucle interno muy característico de la escritura manual.

* Algunos caracteres como P no llegan a cerrar el trazo, pero este sigue siendo continuo.

* Las astas oblicuas tienen un comportamiento como el evidenciado en V, donde el trazo izquierdo baja en un solo sentido, para después ascender en curva.

* La h presenta ejemplifica el comportamiento de las curvas e letras de similitud formal (n, m, u, y), pues el asta semi-curva derecha no baja en angulo recto sino que tiene un sentido ligeramente oblícuo, para después terminar en una pequeña cola

3.5. Astas verticales



El comportamiento general de las astas verticales en Macondo se ve representado en H, donde el asta se angosta un poco en el centro; este cambio de grosor se ve aumentado por las terminaciones redondas de la fuente. En las mayúsculas no

hay variaciones de este asta base; sin embargo, en las minúsculas la situación es distinta. El asta base es representada en H, habiendo variaciones importantes en I, d, f, h, p, q, u respecto a n (rasgos señalados en amarillo).

3.6. Otros detalles



El comportamiento de las astas horizontales es igual que en las vertiales, pues el trazo se estrecha en el centro para expandirse un poco en los extremos. No hay anomalías en la ubicación de las astas.

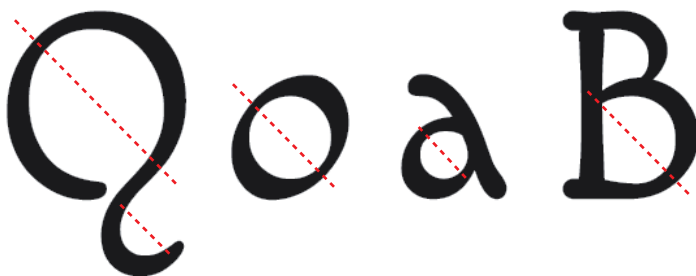
4. Modulación

4.1. Contraste



Las dinámicas del contraste en los trazos de Macondo son regulares, presentando tres alternativas: el contraste en las mayúsculas redondas, donde la relación es $2/3$ entre; las mayúsculas cuadradas y oblicuas, donde la relación es casi la misma, variando solo en algunas centésimas; y las relaciones de contraste en las minúsculas, donde el contraste es mucho mayor, con relación $1/2$.

4.2. Eje de construcción



El eje de construcción es de 45° con casi ninguna variación. Sin embargo, el trazo de las astas horizontales y verticales suele ser ortogonal.

4.3. Transiciones



El flujo del trazo a través de la formas de las letras muestra como son las transiciones en Macondo. Como se ve en M, los pasos 1-2-3-4 muestran una transición gradual de gruesos a finos y de nuevo a gruesos, recuperando casi el mismo valor inicial en 4.

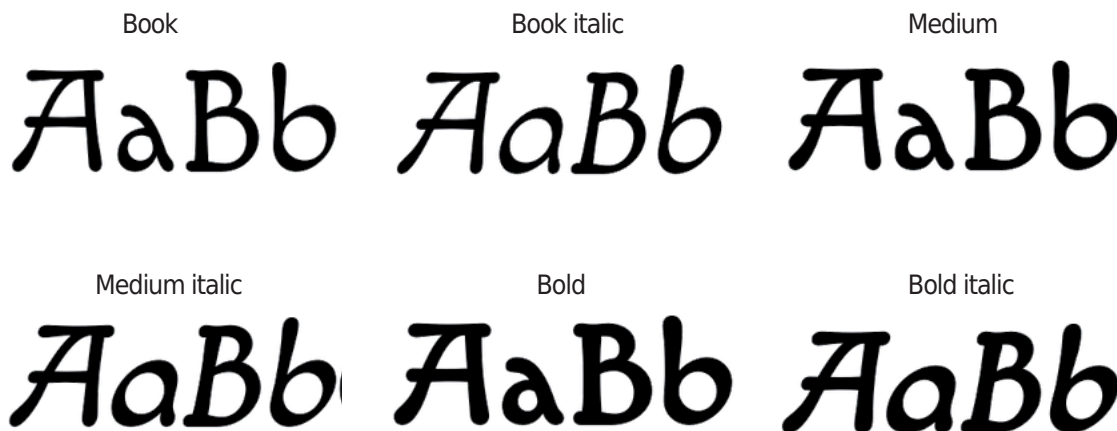
5. Espesor o grosor

5.1. Color



Por sus generosas contraformas y blancos internos definidos, Macondo es clasificada como una fuente de color "normal"

5.2. Variaciones



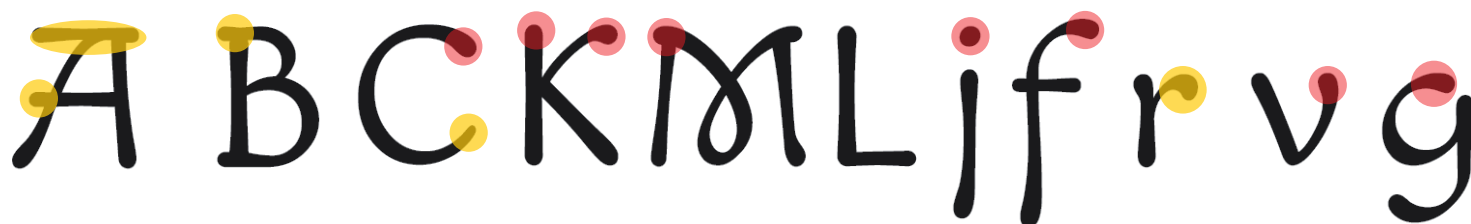
Macondo posee 6 variaciones distintas en grosor y composición, lo cual permite una alta funcionalidad en la composición de textos. Cabe resaltar que cada una de estas variaciones es en versión expert, es decir, poseen caracteres latinos, cilíricos, griegos, entre otros signos no romanos.

6. Remates

6.1. Pies o líneas base



6.2. Remates ascendentes y 6.3. Remates en caracteres específicos



Los remates de Macondo se caracterizan por tener puntas redondeadas y variaciones de orientación y modulación según la dirección de la curva. Los remates de caracteres específicos se han marcado en amarillo

7. Caracteres clave



Macondo sigue varias convenciones de construcción en las letras, por lo tanto se ha tomado al pie de la letra las instrucciones de Dixon respecto a la identificación de caracteres clave. Se destacan los rasgos característicos en amarillo, de la f hay que decir que destacable por que su trazo vertical va desde la altura de mayúsculas hasta la línea de descendentes. De la g solo basta decir que su composición es de un piso y de cola abierta.

1. Construcción

A B I E M V O W o g b a

La construcción de Kalimba es, según la caracterización de Dixon, discontinua. A pesar de inspirarse en sistemas formales de las manifestaciones culturales afroamericanas, no hay una influencia directa de la

herramienta en su construcción, y la fuente sigue más los detalles formales de las figuras en estas representaciones que los rasgos de la herramienta con que fueron hechos.

2. Proporciones

2.1. Anchura

A H O 2,2
1,4 1,1 1,3

Kalimba es una fuente particularmente estrecha; como se indica, la proporción entre ancho de carácter y altura de mayúsculas es de 2/1.

2.2. Proporciones relativas: mayúsculas

H E V X A O G D T I M
1,1 1,0 1,2 1,2 1,3 1,3 1,1 1,1 1,0 0,5 1,7

La fuente maneja un ancho de carácter regular; como se puede ver en la gráfica, tanto las letras cuadradas, como las oblicuas y las redondas, tienen una anchura muy similar; la excepción viene dada por los caracteres especialmente anchos (M,W) y los especialmente estrechos (I,L).

2.3. Proporciones internas relativas

A I Á J V O W o g b a
0,5
0,1
0,5
1,7
0,8

Por ser una fuente estrecha, Kalimba se caracteriza por tener una altura X grande, lo cual aumenta su efecto de estiramiento. Las ascendentes no se salen mucho de la línea de las mayúsculas; también es característico de esta fuente la profundidad que alcanzan algunos descendentes (Q).

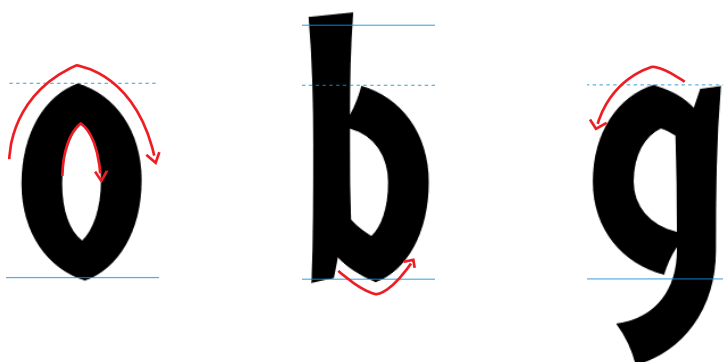
3. Forma

3.1. Variantes de las formas tradicionales



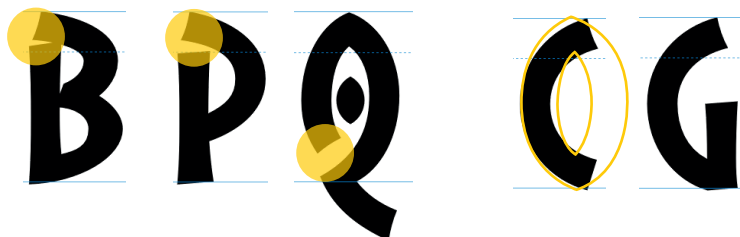
Kalimba tiene una particularidad respecto a la construcción convencional de las letras, y es la de reemplazar las astas horizontales por una forma ovalada extruida en los extremos (o “forma de nuez”). Además de este rasgo (el cual se ve con mayor detalle en el punto 3.6. “otros aspectos”), se destaca la construcción de dos pisos del carácter /e/ y la forma abierta de la /a/.

3.2. Tratamiento de las curvas y 3.3. Aspecto de las curvas



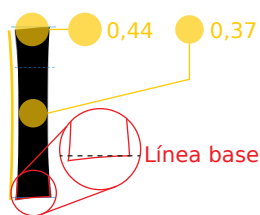
Las curvas de Kalimba son quebradas y parte de una estructura ovalada extruida en los extremos. Como se puede notar en el gráfico, la curva interior suele tener un cambio de dirección más pronunciado que la exterior. La dirección y el ángulo en la transición del sentido es, generalmente, la misma en todas las letras, salvo en pequeños detalles como los que se muestran en /b/ /g/, donde el cambio es menos acentuado que en /o/.

3.4. Detalles de las curvas



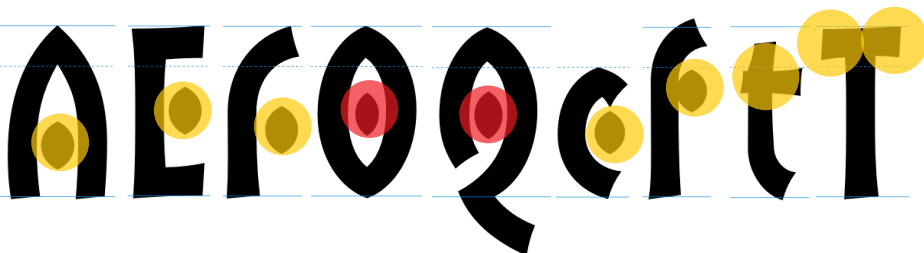
Algunas uniones de Kalimba entre astas verticales rectas y curvas suelen obviarse y convertirse en un trazo abierto, como en los casos de /B/ y /P/; el caso de /Q/ se comporta de la misma forma, aunque no sea la unión de un asta recta con una curva. Las curvas abiertas como /C/ y /G/ varían un poco el rasgo quebrado de la curva propio de Kalimba, con el ánimo de seguir el estilo estrecho de la fuente, las curvas de estos caracteres se abren al extremo.

3.5. Astas verticales



Las astas verticales en Kalimba solo tienen un modelo que se replica tanto en las altas como en las bajas. Se caracteriza por el contraste del trazo entre extremos y medios (señalado en amarillo). Además, el asta suele estar inclinada hacia la derecha, saliéndose un poco de la línea base.

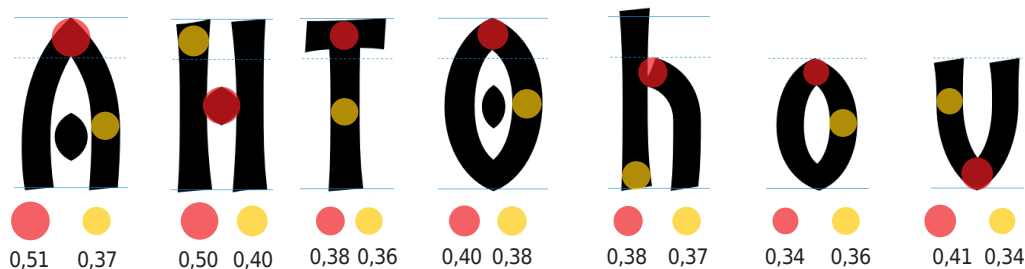
3.6. Otros detalles: astas horizontales



Uno de los aspectos más característicos de Kalimba es el reemplazo de las astas horizontales por un óvalo con las puntas extruidas (similar a la forma común de los caracteres redondos). Este rasgo se puede ver en A, F, E, e, f; para los casos de O, Q se consideran rasgos fuera de lo común, puesto que estas dos letras no poseen un asta horizontal en su interior. Los únicos caracteres que no siguen esta norma son t, T.

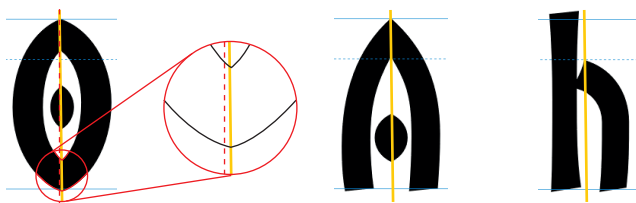
4. Modulación

4.1. Contraste



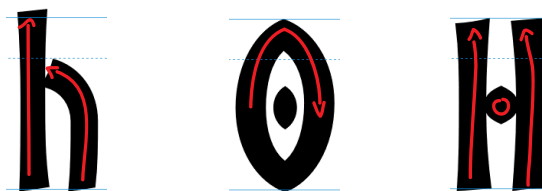
Un rasgo particular de Kalimba es que sus trazos horizontales (rojos) son más gruesos que los verticales (amarillos), sobretodo en las letras oblicuas mayúsculas. (como la A) En las minúsculas, la diferencia entre ambos trazos suele ser menos acentuada.

4.2. Eje de construcción



El eje de construcción de Kalimba tiene una pequeña inclinación casi imperceptible respecto a un eje de 90 grados; en el gráfico superior, la línea amarilla representa el eje de construcción de la fuente y la línea roja punteada un ángulo de 90 grados.

4.3. Transición



Debido a que las diferencias entre trazos gruesos y finos en Kalimba no son pronunciados, las transiciones en esta fuente son moderadas, casi inexistentes, a pesar de que su curva sea quebrada.

5. Espesor o grosor

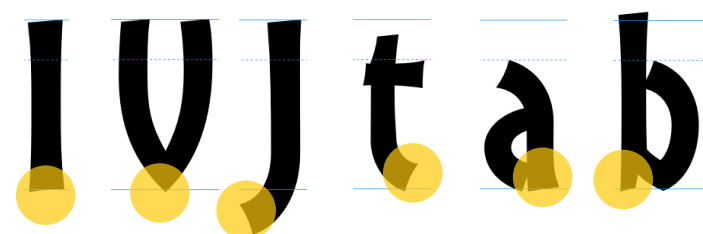
5.1. Color



Por su composición estrecha, altura X grande, trazos horizontales iguales o un poco mayores a los verticales y curvas quebradas, Kalimba tiene un color negro; algo que disminuye un poco la densidad de la fuente es el reemplazo de astas horizontales por puntos.

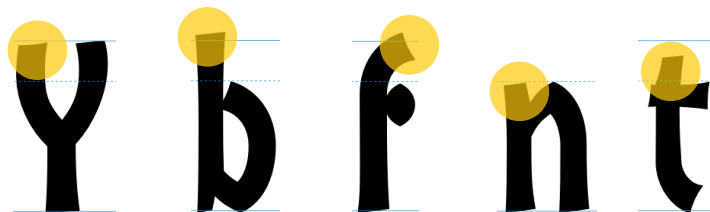
6. Remates o trazos terminales

6.1. Pies o líneas base



Kalimba tiene 6 terminales características que se replican tal cual según la forma de la letra.

6.2. Remates de ascendentes



Kalimba tiene 4 remates ascendentes distintos, las cuales se aplican según el carácter.

7. Caracteres clave



A pesar de ser una tipografía decorativa, Kalimba tiene muchos rasgos convencionales. Respecto a los caracteres clave señalados por Dixon, hay que decir:

A: su comportamiento es normal, salvo por el asta horizontal en forma de punto.

G: comportamiento normal, siguiendo las normas de construcción y al estilo de la fuente.

J: es inusual la forma en que descende un poco en la línea base

Q: abierta en la unión entre el cuerpo de la letra y su cola. Al

igual que la O, tiene un punto en el centro que no obedece a ninguna convención. Su cola es inusualmente baja y parece seguir el trazo vertical izquierdo.

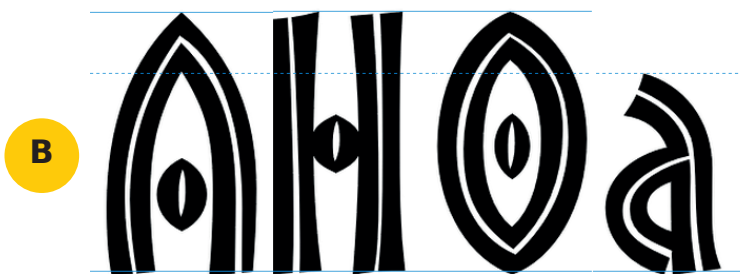
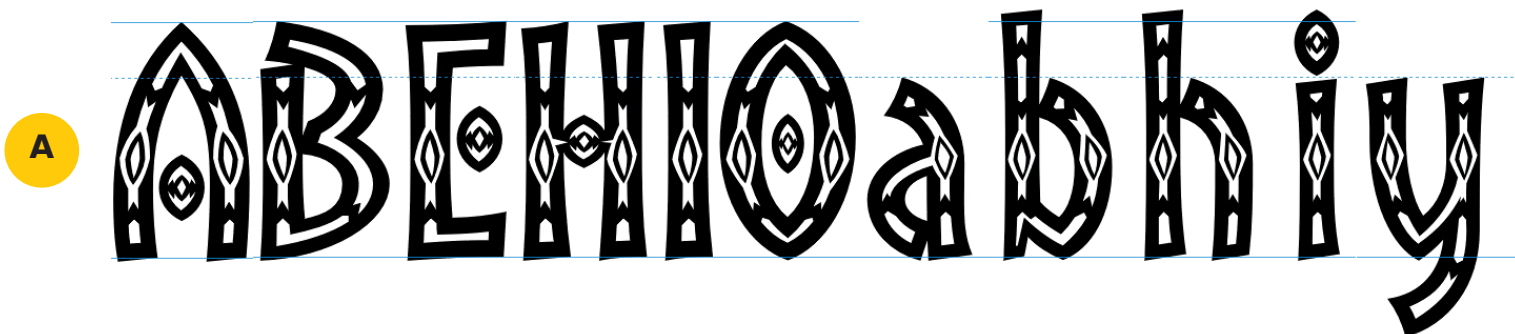
R: comportamiento normal

a y e: salvo lo ya anotado en el punto 3.1., tiene un comportamiento normal (siendo una a de dos pisos).

g.: se comporta como una g de un piso, careciendo de rasgos particulares.

f: al igual que otros caracteres de la fuente, el asta horizontal es reemplazada por un punto.

8. Decoración



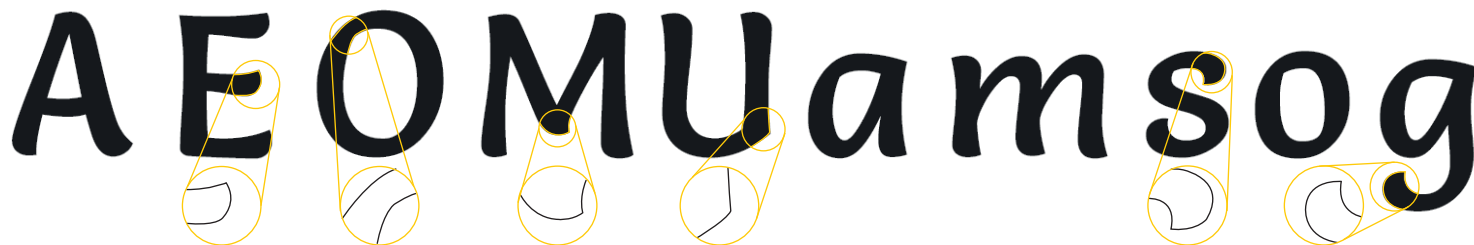
Un rasgo distintivo de Kalimba es la creación de sus variaciones a partir del modelo estándar. Como se puede ver en los tres alfabetos, la estructura (figura) de las letras es la misma, variando la composición interna de ornamentos. Las variaciones son:

A. Kalimba Ki-Ngombo

B. Kalimba Nenyanga

C. Kalimba Masai

1. Construcción



Salsa es una fuente en donde se nota la construcción a partir de una herramienta. Los rasgos señalados en amarillo denotan la influencia de un pincel plano en la construcción de las letras. Por ejemplo, en M, S, g, las terminaciones evidencian el “rastreo” del pincel.

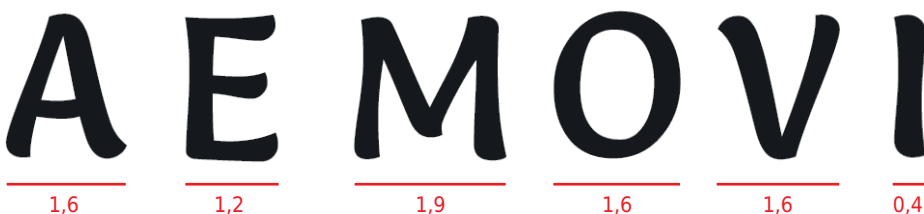
2. Proporciones

2.1. Anchura



Salsa posee un ancho de carácter un poco alto, pero su descripción en este aspecto sigue siendo normal, según la caracterización de Dixon.

2.2. Proporciones relativas: capitales



La fuente tiene anchos de caracteres regulares, con algunas variaciones según la estructura de la letra. Por ejemplo, los anchos de carácter de M y de I son distintos, pues son “especialmente anchos” y “especialmente estrechos”, respectivamente.

2.3. Proporciones internas relativas



Como se muestra en el gráfico, Salsa posee un ancho de carácter amplio, siendo casi igual a la altura de mayúsculas y a la altura X. Esta última es ligeramente grande, pero tiende a la normalidad. Llama la atención que, para esa fuente, sean las descendentes más largas que las ascendentes.

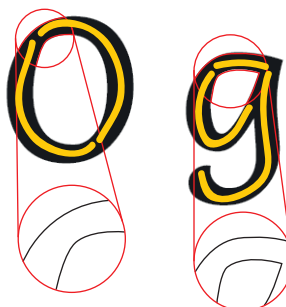
3. Forma

3.1. Variantes de las formas tradicionales



Salsa se caracteriza por seguir las convenciones en la construcción de las letras; la única excepción respecto a las formas tradicionales es al k, aunque su inusual forma cerrada en el brazo superior tiene una inspiración caligráfica, es extraño encontrar esta unión en fuentes de estructura romana.

3.2. Tratamiento de las curvas



Salsa tiene unas curvas continuas ligeramente quebradas por la influencia de la herramienta (detalles señalados en rojo); como se puede ver en las líneas amarillas, los trazos del pincel definen la construcción de las letras.

3.3. Aspecto de las curvas



El aspecto de las curvas en Salsa es definido por el óvalo, con algunas variaciones de forma, como las que se muestran en d y s, donde la estructura base se rompe en función del ductus del trazo con pincel plano.

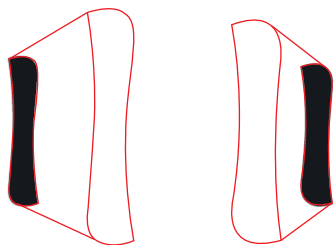
3.4. Detalles de las curvas



El detalle de las curvas indica la fluidez con que son tratados los trazos por la influencia del pincel en Salsa. Tanto en B como en D el trazo tiende a expandirse un poco sobre la línea base y la línea de mayúsculas, en una curva que indica movimiento. En cuanto a C, es notable su cerramiento respecto al resto de caracteres

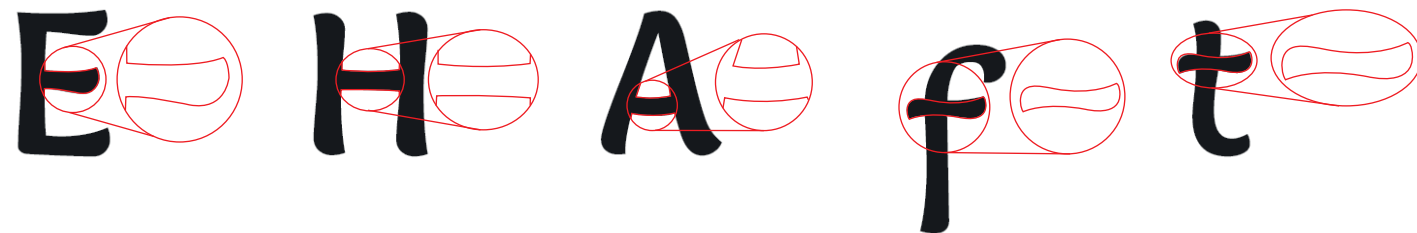
en la fuente. En P y R se muestra un comportamiento propio de Salsa donde no llega a cerrarse el trazo del lóbulo superior (P,R,K); para el caso de las minúsculas, b y m muestran como se comporta la fuente en la mayoría de las letras, en donde se sigue un trazo ligeramente inclinado del pincel plano.

3.5. Astas verticales



El comportamiento de las astas verticales en Salsa está muy estandarizado, siendo el modelo de la i mayúscula (izquierda) y la l minúscula las estructuras base para la construcción de todo el alfabeto. La influencia de la herramienta hace que sus extremos sean más anchos, ligeramente redondeados y con una terminación en punta, mientras que los medios tienden a estrecharse.

3.6. Otros rasgos: astas horizontales



Las astas horizontales tienen más variaciones que las verticales, las cuales son ilustradas en los ejemplos superiores. Los contrastes entre el grueso del trazo en los extremos y medios suelen ser ligeramente más pronunciados (como en f, t) Sin embargo, su comportamiento respecto a lo mostrado en 3.5. es muy similar.

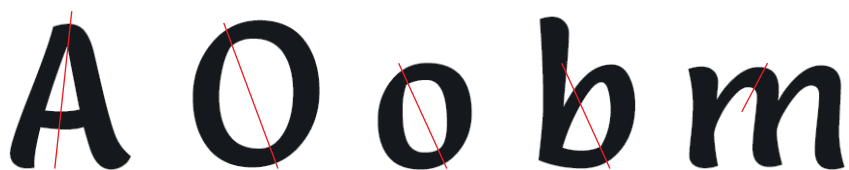
4. Modulación

4.1. Contraste



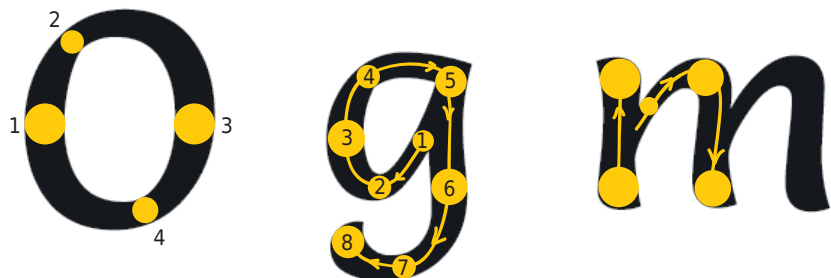
El contraste de Salsa es medio según la clasificación Dixon. Como se ve en la gráfica, la relación entre trazos gruesos (verticales señalados en amarillo) y finos (horizontales señalados en rojo) es de 2/3, habiendo variaciones importantes en el trazo fino, según la forma del carácter y el alfabeto (minúsculas - mayúsculas).

4.2. Eje constructivo



El eje constructivo de Salsa es inclinado, enunciando una vez más la influencia de la herramienta en sus construcción. Esta inclinación tiene algunas variaciones según la estructura de la letra, existiendo un poco más de variación en las minúsculas.

4.3. Transición



Las transiciones en Salsa son generalmente graduales, como se muestra en O. Sin embargo, la influencia de la herramienta y la complejidad en los trazos de algunos caracteres, como g y m, hacen que esta regla no se cumpla siempre. Como se ve en g, los pasos 5-6-7-8, son graduales, pero el paso 1-2-3 es mucho más acentuado y “dramático”.

5. Espesor o grosor

5.1. Color

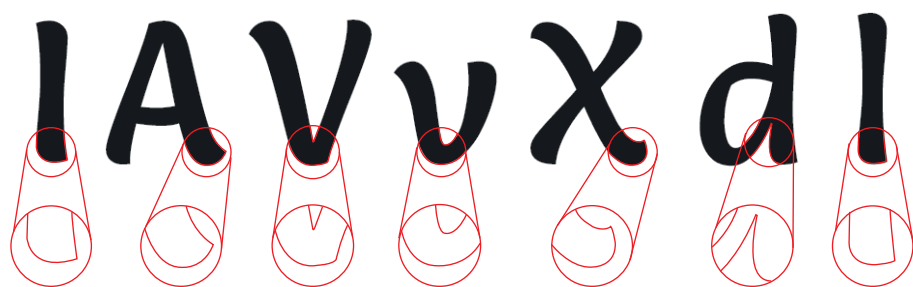
This paragraph text uses Salsa, which is frequently spotted on the web with Open Sans. Try them out together on your website!

Como se puede ver en la imagen superior, el color de Salsa es normal, dado que sus proporciones, trazos, altura X y composición en general indican un balance entre una tipografía clara (slim) y una oscura (bold).

Imagen tomada de: <https://www.google.com/fonts/specimen/Salsa#pairings>

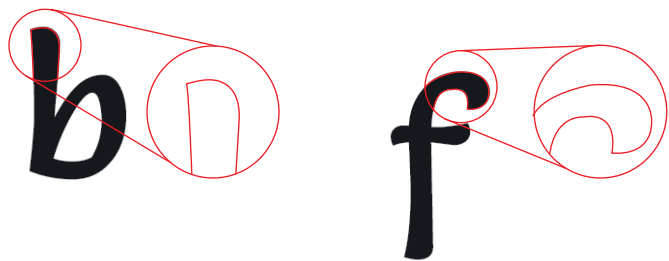
6. Remates o trazos terminales

6.1. Pies o líneas base



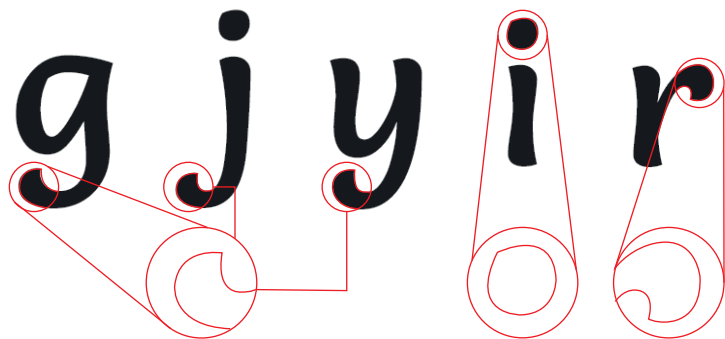
Salsa posee 7 variaciones en sus pies y líneas base, todas derivadas de la forma básica de la i mayúscula y la L minúscula. Se resaltan los rasgos del pincel en las terminales.

6.2. Remates ascendentes



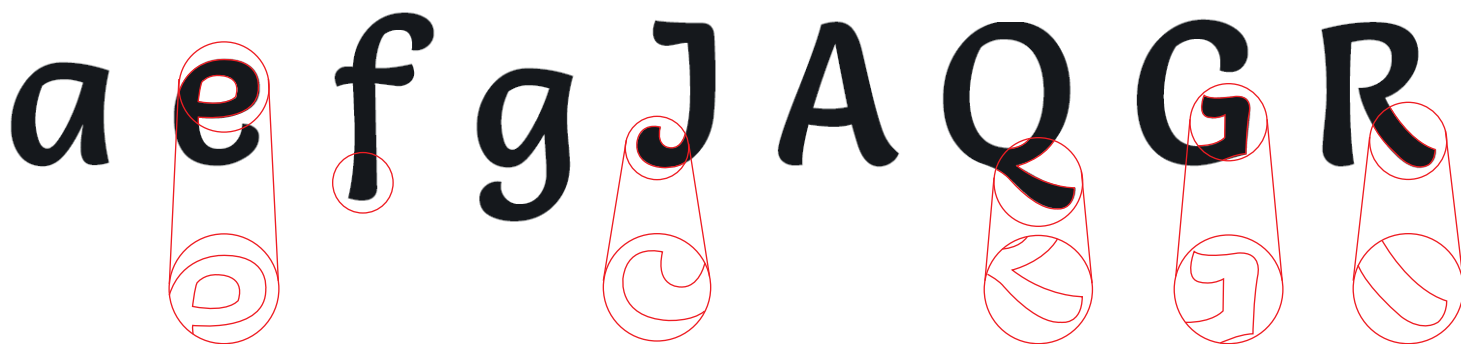
Los remates ascendentes siguen todos la estructura base de la L minúscula respresentado aquí por b; se destaca la forma como se ha resuelto el remate ascendente de f.

6.3. Remates en caracteres específicos



Algunos remates en caracteres específicos merecen ser resaltados por su comportamiento particular; en g,j,y, la descendente en forma de “gancho” tiene una terminal caligráfica que no se presenta así en ningun otro remate. El punto de la i y j (además de los signos de puntuación) no es perfectamente redondo, sino que tiene el rasgo del pincel, tal y como si fuera una o en miniatura. En r también se exagera un poco el rasgo caligráfico, alargando la terminal de la gota.

7. Caracteres clave



Salsa, a pesar de ser una tipografía de gran expresividad, sigue muchas de las convenciones establecidas en la construcción de caracteres. Respecto a la caracterización de Dixon y lo que resalta de los caracteres clave, hay que decir:

a: de un piso o “gótica”.

e: se resalta la forma “sonriente” de su lóbulo superior.

f: se resalta que se extiende un poco debajo de la línea base, pero no cubre toda el área de las descendentes.

g: de un piso, de trazos expresivos pero simples.

A: sin rasgos especiales.

Q: su cola esta creada como una “pincelada” alargandose un poco sobre el cuerpo de la letra.

G: se resalta la forma de su “uña” sutilmente indicada por el rasgo caligráfico.

R: al igual que la Q, su cola simula una pincelada más que cualquier otro tasgo de Salsa.

ANEXO 2. ENTREVISTAS

Entrevista a Ana Sanfelippo

Modelo de entrevista para Atípico (tesis de grado)

Juan Carlos Illera Bedoya

Estudiante de Diseño Gráfico

Universidad del Valle (Cali - Colombia)

1. Información básica

Nombre: Ana Sanfelippo

Edad: 31

Profesión: Diseñadora Gráfica e Ilustradora

Lugar de residencia (Ciudad - país): Buenos Aires, Argentina.

2. Información profesional

2.1. ¿Dónde obtuvo su título profesional? Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, diseño y urbanismo.

2.2. ¿En qué año? 2006 DG, 2010 Diseño de Tipografía.

2.3. ¿En qué campos de la disciplina se ha desempeñado desde su graduación? Principalmente en el campo editorial.

2.4. ¿Por qué se interesó por el diseño tipográfico? Soy docente de la materia Tipografía 1 en la carrera de grado, mi interés se inició por una cuestión formativa y luego profesional.

2.5. ¿Cómo califica su formación tipográfica durante el pregrado? Buena. La cátedra Cosgaya, de la cual soy parte, fue una muy buena formación tipográfica proveyéndome herramientas y una base óptima para cursar el posgrado, a nivel conceptual y práctico.

2.6. ¿Qué le hizo decidir estudiar la Carrera de Diseño de Tipografía en la Universidad de Buenos Aires? Los motivos los detallé en la respuesta 4.

2.7. De existir vacíos en su formación tipográfica durante el pregrado ¿Estos fueron suplidos por el programa académico de posgrado en Diseño de Tipografía? Sí, desde mi punto de vista e intereses estuvo adecuado.

2.8. Si la respuesta anterior es negativa ¿Cuáles vacíos ha suplido por sus propios medios y de qué forma? Hay cuestiones vinculadas con la producción y comercia-

lización tipográfica, como ser la programación para luego hacer del diseño un programa competitivo dentro del mercado, que posiblemente haya que suplirla por fuera del ámbito académico. En principio algunas cuestiones técnicas en este sentido, las resolví tercerizándola. Es de interés de la Carrera de posgrado ampliar su campo de acción a través de talleres y cursos complementarios en este punto.

2.9. ¿Pertenece usted a alguna organización encargada de la divulgación y/o producción tipográfica en Latinoamérica? Participo activamente dentro de la Carrera de posgrado de la UBA.

2.10. Si la respuesta anterior es positiva ¿Cuáles y desde que fecha? En la CDT desde 2011.

2.11. ¿Cuáles considera usted que son las bases del diseño tipográfico en la actualidad? Las bases están en la historia, la experiencia y personalmente creo que en la caligrafía. Cómo capitalizar todo ese saber hoy a través de la tecnología mediante la cual se accede al diseño tipográfico es el desafío. Un texto que admiro y disfruto es "El trazo" de Gerrit Noordzij.

2.12. En sus propuestas tipográficas, ¿En qué nivel (mucho, medio o muy poco) tiene en cuenta estas bases? Mucho.

2.13. ¿Qué proyectos o desarrollos destaca usted de su carrera profesional y por qué? Almendra, fue una búsqueda bastante personal sin referentes directos. Combinar estilos caligráficos y generar una mancha nueva de texto que remita pero que no reversione creo que fue el mayor logro. La hizo atemporal y polémica tal vez. El estilo/no-estilo puede connotar y aludir a usos culturalmente conocidos. Sin embargo, entiendo que no es ni bueno ni malo, a veces puede confundir en sus posibles modos de uso: no es tan gótica como para ser usada en "x" soporte, no es tan de texto como para ser usada en tal o cual otro contexto. Pero a la vez es lo que me gusta de ella, su híbrides y rareza formal, pero que gracias a respetar las bases formales de las que hablábamos anteriormente, se sostiene y funciona para cualquiera de esos usos posibles a los que pueda asociarse. Título y texto, va a hacerlo bien.

2.14. ¿Ha publicado algún artículo que reflexione sobre la tipografía como disciplina? No.

2.15. Si la respuesta anterior es positiva, por favor enuncie los siguientes campos:

Título, fecha de publicación y lugar de publicación (revista, foro, conferencia, etc.)

2.16. ¿Cuál considera usted que es el mayor desafío para los tipógrafos latinoamericanos? ¿Por qué? Poder hablar desde lo local. En cuanto a años de historia y antecedentes nos sigue cultivando Europa. Tal vez la respuesta esté en entender la mancha de texto desde nuestras lenguas, las locales, las minoritarias, nos darán datos de cómo hacer bello un texto y a su vez útil, accesible e inclusivo. Hacer, producir, demostrar competitividad.

3. Acerca de Almendra

3.1. Es claro que la intención del Almendra es la de ofrecer un programa tipográfico de alta legibilidad que también se pueda

emplear como un sistema gráfico decorativo en tamaños grandes; también es claro que se tuvo como base las proporciones de la escritura cancelleresca y se adoptaron rasgos de distintas versiones del estilo gótico. Mi pregunta va más relacionada con el público objetivo que con la fuente en sí ¿Por qué una tipografía de base cancelleresca y rasgos góticos es adecuada para la literatura infanto-juvenil? ¿Podría, por ejemplo, una síntesis entre caligrafía inglesa y una base romana cumplir el mismo objetivo de legibilidad y expresión? En síntesis, ¿Qué le hizo escoger estos dos estilos para diseñar Almendra teniendo en cuenta el “público objetivo”?

No hay argumentos más que mi propia subjetividad e interés. Tenía un proyecto personal junto con una escritora. El tono del texto y las imágenes que asociábamos a él, nos llevaron a ese universo gráfico. La motivación ante todo a la hora de diseñar, el público no será “objetivable” nunca, la tipografía en escena, en el mundo, cobra vida propia.

Entrevista a Diego Negrete

Modelo de entrevista para Atípico (tesis de grado)

Juan Carlos Illera Bedoya
Estudiante de Diseño Gráfico
Universidad del Valle (Cali - Colombia)

1. Información básica

Nombre: Diego Negrete Olmedo

Edad: 28

Profesión: Diseñador Gráfico

Lugar de residencia (Ciudad - país): México DF

2. Información profesional

2.1. ¿Dónde obtuvo su título profesional?
Universidad Iberoamericana del Noroeste (IBERO Tijuana)

2.2. ¿En qué año? 2008

2.3. ¿En qué campos de la disciplina se ha desempeñado desde su graduación? Me he desempeñado en varios campos como el diseño de logotipo y símbolos, diseño web, diseño editorial, animación e ilustración.

2.4. ¿Por qué se interesó por el diseño tipográfico? Por el gusto a las formas tipográficas, a la capacidad de creación de una fuente propia y sus requerimientos técnicos. (Tengo un gusto por la programación)

2.5. ¿Cómo califica su formación tipográfica durante el pregrado? Hasta cierto punto básica y superficial muy orientada a ejercicios editoriales prácticos sin un nivel de profundización tipográfica.

2.6. ¿Qué le hizo decidir estudiar la Maestría en Diseño Tipográfico del Centro de Estudios Gestalt para el Diseño? La curiosidad de adquirir conocimientos más específicos y profesionales.

2.7. De existir vacíos en su formación tipográfica durante el pregrado ¿Estos fueron suplidos por el programa académico de posgrado en Diseño de Tipografía? Si.

2.8. Si la respuesta anterior es negativa ¿Cuáles vacíos ha suplido por sus propios medios y de qué forma? NA

2.9. ¿Pertenece usted a alguna organización encargada de la divulgación y/o producción tipográfica en Latinoamérica? No

2.10. Si la respuesta anterior es positiva
¿Cuáles y desde que fecha? NA

2.11. ¿Cuáles considera usted que son las bases del diseño tipográfico en la actualidad? La globalización y apertura que se ha logrado gracias a una democratización en *software* de edición y de conocimiento, foros etc., en Internet. Esto no quiere decir que como diseñadores tipográficos vamos a adoptar escuelas y estilos extranjeros es normal que suceda pero en algun punto esta alimentación de conocimiento tendría que derivar en crear una identidad de diseño tipografico en latinoamérica.

2.12. En sus propuestas tipográficas, ¿En qué nivel (mucho, medio o muy poco) tiene en cuenta estas bases? Mucho

2.13. ¿Qué proyectos o desarrollos destaca usted de su carrera profesional y por qué? Tipográficos destaco Picacho, por la exposición que se logro así como la oportunidad de acercarme mas al circulo tipográfico de mi país; en el ambito profesional podria nombrar algunos pero no son de mi total autoría, he trabajado estos ultimos años en Anagrama un agencia de *branding*.

2.14. ¿Ha publicado algún artículo que reflexione sobre la tipografía como disciplina? No

2.15. Si la respuesta anterior es positiva, por favor enuncie los siguientes campos: Título, fecha de publicación y lugar de publicación (revista, foro, conferencia, etc.)

2.16. ¿Cuál considera usted que es el mayor desafío para los tipógrafos latinoamericanos? ¿Por qué? Marcar y mantener una identidad que pueda competir en un mercado global.

3. Acerca de Pásele

3.1. ¿Cuál es razón de llamar "Pásele" a esta fuente? Coincidir con un psudonimo que hasta la fecha sigo utilizando como diseñador.

3.2. ¿Por qué realizar una tipografía de una legibilidad distinta a la convencional y alejada dramáticamente de la estructura romana? De inicio la tipografía se diseño dentro de la etiqueta o categoria como experimental. Lo que busquama era transgedir la forma de las letras hasta cierto punto en el que aun se pudiera distinguir cada una de sus letras.

3.3. ¿Qué significados connotados quería usted expresar a través de Pásele además de la "aquellas formas orgánicas que dan vida a nuevas ideas"? transgresión

3.4. ¿Ha usado Pásele para proyectos específicos de comunicación visual? ¿Cuál ha sido la reacción de los lectores? No la he utilizado. Salvo para su exhibición en un especimen.

4. Acerca de Picacho

4.1. ¿Cuál es la razón de llamar "Picacho" a esta fuente? Picacho fue mi segunda tipografía, antes de siquiera existir ya tenia nombre, que responde al nombre de la calles donde vivia.

4.2. ¿Qué lo motivo a realizar una fuente inspirada en el manejo metalmeccánico de la letra? El nombre, influencias visuales de marcado contraste y su construcción geometrica.

4.3. ¿A qué se refiere cuando dice que Picacho es una fuente para ser utilizada en "mensajes fuertes"? ¿Se refiere a la contundencia propia de este alfabeto o a aspectos connotados de otra índole distintos a "llamar la atención"? Si, se refiere a que puede ser utilizada para llamar la atención.

4.4. ¿Ha usado Picacho para proyectos específicos de comunicación visual? ¿Cuál ha sido la reacción de los lectores? La utilice en alguna ocación para un proyecto que involucraba una exposicion sobre los Mamuts en México. La tipografía se iba a utilizar en logotipo, papelería y distintas aplicaciones misma de la exhibición. Pero al final el proyecto se vino abajo y no se materializo nada.

Entrevista a John Vargas Beltrán*

**Modelo de entrevista para Atípico
(tesis de grado)**
Juan Carlos Illera Bedoya
Estudiante de Diseño Gráfico
Universidad del Valle (Cali - Colombia)

1. Información básica

Nombre: John Iván Vargas Beltrán

Edad: 39 años

Profesión: Diseñador tipográfico

Lugar de residencia (Ciudad - país): Buenos Aires - Argentina

2. Información profesional

2.1. ¿Dónde obtuvo su título profesional?
Universidad Nacional de Colombia (Bogotá)

2.2. ¿En qué año? 1997

2.3. ¿En qué campos de la disciplina se ha desempeñado desde su graduación? En 1998 trabajé por un par de meses en un fotolito (realizando vectorización de logos en Corel), luego entré a trabajar con la compañía Multimedia Market, por 2 años y medio (encargado de todas las labores de diseño gráfico para impresos y multimedia), luego estuve trabajando independiente 6 meses hasta marzo de 2001 cuando me brindaron la oportunidad de trabajar en el medio publicitario con la agencia Euro RSCG Colombia en el departamento de diseño interactivo. Allí trabajé por dos años y medio ejerciendo como diseñador para web y multimedia y también siendo director creativo del área y a mediados de 2003 por reestructuración, entré a trabajar con G2 Colombia (subsidiaria de Rep Grey) en la misma labor para interactividad hasta febrero de 2009 cuando emigré a Argentina.

Acá en el país austral me he dedicado al diseño freelance tanto para algunos proyectos web como impresos, he trabajado durante 8 meses con la compañía Microfloor como diseñador para piezas impresas y algunas piezas publicitarias para Facebook y dedicado la mayor parte de este tiempo desde mi llegada en marzo de 2009 al diseño de fuentes

tipográficas, distribuidas en MyFonts.com y por Google Web Fonts.

2.4. ¿Por qué se interesó por el diseño tipográfico? Desde muy pequeño me llamó la atención el modo con que se construyen las letras, desde diversos medios y estilos, casi como el equivalente de decir, que la palabra escrita, puede tener su propia voz y locución, usando distintos tipos de letra. Prueba de ello, hacia 1988 cuando tenía apenas 13 años descubrieron mi nascente vocación y talento por la caligrafía en el grupo scout al cual asistía, justamente en un campamento; luego hacia 1989 y años posteriores, tuve bastante cercanía de conocer de muy primera mano la labor del lettering aplicado a avisos de fachada luminosos en acrílico y de neón, ya que un tío tenía para ese entonces un taller donde se fabricaban estos carteles y avisos de fachada. En el colegio durante mi secundaria siempre me destaqué por la elaboración de innumerables carteleros y afiches, siendo que en 1992 cuando estaba cursando grado 11 gané un concurso intercolegiado de afiches sobre el tema de la celebración de los 500 años de la llegada de los españoles a América; y ya en la universidad, en la carrera, siempre me llamó la atención la temática del quehacer tipográfico y la producción de las diversas fuentes tipográficas, que para ese entonces era un tema prácticamente vedado e inalcanzable para el estudiante de pregrado.

2.5. ¿Cómo califica su formación tipográfica durante el pregrado?

En la carrera de pregrado se vieron algunos elementos básicos en cuanto a la asignatura de tipografía, en ese entonces a mí en particular alcancé a ver de primera mano dos mundos ya que estaba apenas entrando la tecnología informática para el quehacer del diseñador. Entonces vi lo que es la vieja escuela, del usar letras transferibles y todo el engorrosísimo proceso de la fotomecánica hasta la producción digital con CorelDraw, de manera muy somera. Volviendo al tema de lo tipográfico, apenas se vieron algunas cuestiones básicas del uso de la tipografía mas no de cómo hacerla ya que este camino y terreno del conocimiento para este campo

* Dado que tanto Macondo como Muisca Sans fueron diseñadas realmente durante el año de 1997, el trabajo de John Vargas Beltrán es considerado pionero en el diseño de tipos latinoamericanos dentro de la era digital.

no había sido explorado aún.

2.6. ¿Qué le hizo decidir estudiar la Carrera de Diseño de Tipografía en la Universidad de Buenos Aires? Siempre tuve la inquietud de estudiar Diseño Tipográfico a nivel de carrera de posgrado, e incluso en su momento alcancé a contactar con diversos centros de estudio (University of Reading, University of Stanford, KABK en La Haya) para continuar con mis estudios y formación pero el tema de financiamiento y monetario hizo que esto se dilatará por más de una década. Cuando en 2005 tuve la oportunidad de entrevistarme con Rubén Fontana personalmente, le expresé esta inquietud ya que aproveché este viaje para mostrarle algunos bocetos de unas cuantas fuentes desarrolladas hasta ese entonces. Él como mentor me expresó que emulara a grandes tipógrafos pero igual hasta ese momento no existía la carrera de diseño tipográfico en Argentina, tiempo después hacia finales de 2008, Rubén me invitó a que presentara mi portafolio tipográfico para optar a estudiar esta carrera a nivel de especialización acá en Argentina. Presenté mi portafolio con varios proyectos adicionales que se desarrollaron entre 1997 y 2008 y fui admitido en el mes de enero de 2009. Ante esto, tuve la determinación de renunciar a mi puesto de empleo en la agencia y de emigrar para concretar este sueño, el de estudiar un posgrado en Tipografía.

2.7. De existir vacíos en su formación tipográfica durante el pregrado ¿Estos fueron suplidos por el programa académico de posgrado en Diseño de Tipografía? Sí, aunque cada quien tiene la autonomía de desear profundizar por su cuenta sobre algún tema en particular.

2.8. Si la respuesta anterior es negativa ¿Cuáles vacíos ha suplido por sus propios medios y de qué forma? Hay algunos temas que ameritan mayor investigación y profundidad, en mi caso, el de la automatización y programación para la producción de fuentes, hay otro submundo a la par del dibujo vectorial, que es el de la programación en donde se usan macros y scripts para optimizar los resultados. Esto se ha hecho en algunos casos de manera autodidacta viendo algunos ejemplos, investigando en portales especializados como Typophyle o de manera colaborativa entre colegas.

2.9. ¿Pertenece usted a alguna organización encargada de la divulgación y/o producción tipográfica en Latinoamérica? Sí

2.10. Si la respuesta anterior es positiva ¿Cuáles y desde que fecha? Hice parte en su momento de la ADG Colombia y del colectivo colombiano Tipográfico.org, siendo cofundador para estas dos iniciativas, en 2006 y 2007 fui miembro de ATypI, acá desde 2010 he colaborado para algunos proyectos de divulgación tipográfica (Centro de Investigaciones Tipográficas) y muy recientemente el colega uruguayo Vicente Lamónaca invitó a que uniéramos esfuerzos en su iniciativa Fundiciones Tipográficas Latinoamericanas, desde comienzos de este año.

2.11. ¿Cuáles considera usted que son las bases del diseño tipográfico en la actualidad? Tecnología, calidad, creatividad e innovación, funcionalidad y criterio estético.

2.12. En sus propuestas tipográficas, ¿En qué nivel (mucho, medio o muy poco) tiene en cuenta estas bases? En cuanto a tecnología, se considera que el diseñador tipográfico produce software, esto debe de tener algunos elementos básicos de calidad para poder ser ofertados y suplir posibles necesidades adentro del rubro entre colegas diseñadores gráficos, entonces uno está brindando una nueva solución a través de un producto. En cuanto a creatividad e innovación, estas dos cuestiones van de la mano también con el criterio estético pues si bien hay una sobreoferta de producción tipográfica a nivel global, siempre habrán espacios que esta misma demanda de ser cubiertos y acá entrarán en juego factores como funcionalidad y calidad. Así que estas bases por lo general las tengo muy presentes a la hora de tomar una determinación sobre una nueva fuente o familia a ser desarrollada.

2.13. ¿Qué proyectos o desarrollos destaca usted de su carrera profesional y por qué? Destaco en particular los proyectos Macondo, Dulcinea Serif, Cabriolet, Boogaloo y Salsa.

2.14. ¿Ha publicado algún artículo que reflexione sobre la tipografía como disciplina? Hubo un trabajo de producción teórica que conllevó luego a un par de conferencias, sobre Tipografía y Música. Este trabajo tiene que ver con la forma del cómo se usaron a pesar de las limitaciones técnicas, académicas y algunos aspectos culturales, para la producción de piezas visuales en carátulas de discos LPs.

2.15. Si la respuesta anterior es positiva, por favor enuncie los siguientes campos:

Título, fecha de publicación y lugar de publicación (revista, foro, conferencia, etc.)

Lo tipográfico en la música tropical colombiana “Trabajo de producción teórica presentado al docente Carlos Carpintero, año 2010” FADU UBA

Derivado de este trabajo teórico de investigación se dictaron las conferencias Lo Tipográfico en la Música Tropical Colombiana (ADG Colombia y Colectivo tipográfico) Universidad Nacional, febrero de 2012 y la conferencia Tipografía y Música, dictada en el marco de la anterior bienal Tipos Latinos 2012 en Orizaba - Mexico.

2.16. ¿Cuál considera usted que es el mayor desafío para los tipógrafos latinoamericanos? ¿Por qué? La calidad en la producción tipográfica, la originalidad y criterio estético en las diversas propuestas que surgen y sobre todo, la comercialización de las fuentes y familias tipográficas, como medio de subsistencia para quienes nos dedicamos a este oficio.

3. Acerca de Macondo

En el portal WEB de myfonts.com se menciona que la fuente Macondo está inspirada en una serie de ilustraciones de un juego de cartas de Tarot y que éstas, a su vez, están inspirados en el trabajo de Gabriel García Márquez “Cien años de Soledad”.

3.1. ¿Las ilustraciones del juego de cartas de Tarot son de su autoría o hacen parte de un sistema formal vernáculo? Estas ilustraciones las hizo el colega y amigo Andrés Marquínez en 1997, en su momento, él me consultó acerca de la opción de cuál tipografía convenía ser usada a lo que le propuse que fuera creada una nueva fuente para suplir esta carencia, es decir una fuente que tuviera que ver con lo vernacular y lo autóctono.

3.2. ¿Qué aspectos formales destaca de esas ilustraciones? ¿Tiene alguno que pueda mostrarme de ejemplo? En el momento no tengo mayor información de estas ilustraciones salvo unas pocas imágenes que el colega Marquínez me ha cedido, pero llama mucho la atención la rudeza en el trazo y cómo este se diluye, si vale bien decirlo de esta manera, con la técnica de la ilustración en sí y su aspecto del manejo cromático. Esa misma rudeza hace consonancia con algunas apuestas geométricas en las ilustraciones.

3.3. ¿Cuál es la relación entre el juego de cartas de tarot y el libro “Cien años de soledad”? La apuesta del proyecto de Andrés Marquínez fue la de crear un juego de cartas de tarot inspirado en la obra de Cien Años de Soledad, entonces cada arcano se acopla a cada personaje de esta obra literaria.

3.4. Myfonts.com destaca que Macondo es “Una familia tipográfica con auténtico sabor colombiano” ¿Qué aspectos formales de la letra podrían describirse como “colombianos”? La colombianidad puede entenderse como un crisol o la suma de varias respuestas de carácter étnico, cultural y social. Esa misma diversidad se encargará de dar su propia identidad a pesar de la fusión y mezcla de estas tipologías socioculturales. Entonces, Colombia es la suma de las negritudes, lo indígena, las tradiciones españolas que se quedaron y evolucionaron. Esa misma fusión da como resultado un carácter vernacular y folclórico que se buscó traducirlo en la forma como se desarrolló la fuente, apostando a estos elementos. Macondo en su momento suplió una necesidad, luego al cabo de 12 años después de su edición génesis el proyecto evolucionó de tal manera que ya teniendo conocimiento sobre producción, tecnología y otros criterios de calidad y estética, este fue replanteado para su comercialización.

3.5. Me causa curiosidad la forma de los caracteres /a/, /e/, /m/ y /Q/, pues rompen con el esquema de escritura romana ¿Qué lo motivó a hacer este tipo de variaciones? En el caso de letras como a/h/m/n hay cierta remembranza con la diagonalidad expresada en la fuente tipográfica Windsor, esta diagonalidad marcará en muy buena parte ese ADN y dinamismo que se buscaba con la fuente, para justamente evitar caer en la norma y paradigma de una fuente más. Esta diversidad también apostó que varios glifos de minúsculas manejaran contragrafismos muy circulares, entonces esta misma diagonalidad equilibraría el tema de las proporciones. Si bien la fuente está cargada de muchas particularidades, estas mismas hacen que se adapten al sistema.

3.6. ¿Definiría a Macondo como una letra apta para la composición de cuerpos de texto o para la composición de mensajes más persuasivos que informativos? La familia tipográfica Macondo Pro se ha creado bajo el criterio de ser usada como fuente para titulares y composición de textos cortos,

como subtítulos y bajadas de línea.

4. *Acerca de Kalimba*

4.1. ¿A qué sistemas formales africanos y afro-americanos refiere la construcción de Kalimba específicamente? ¿Podría mostrarme un ejemplo? En común acuerdo viendo la heráldica de las banderas de algunos países africanos, algunas referencias de piezas visuales, y de fuentes de tipo display que buscaran esta misma temática (Matisse - Gregory Grey) me llamó la atención la irregularidad y completa desproporción de algunos de los signos de la fuente Matisse. Más allá de este producto tipográfico, en mis años de carrera de pregrado practiqué un estilo de caligrafía muy particular que buscaba emular estos elementos.

4.2. ¿Qué lo motivó a realizar una fuente inspirada en estos sistemas formales?

Justamente estoy en proceso de sacar y editar varios proyectos, ideas y desarrollos que se plasmaron en el papel mucho tiempo atrás, entonces el caso de Kalimba era crear una fuente tipográfica que emulara estos aspectos y que funcionara de la misma forma con algunos elementos ornamentales muy característicos.

4.3. ¿Por qué eligió el nombre de un instrumento musical para esta fuente?

El tema de la música va de primera mano con la cultura y quehacer cotidiano desde mi profesión ya que me considero melómano y consumidor asiduo de música no comercial. Considero la tipografía como la música como expresiones y productos culturales que en su infinidad de géneros traen su propio ADN. Entonces, para el caso de Salsa, como el caso de Boogaloo, en consonancia con el trabajo de producción teórica del cual se hizo mención, el nombre de Kalimba lo escogí partiendo de la base como un instrumento muy típico, característico y de muy marcada identidad y acento africano.

4.4. ¿Ha usado Kalimba o alguna de sus variaciones para proyectos de comunicación visual suyos? Si es así ¿Qué tipo de proyectos y cuál ha sido la reacción de los usuarios-lectores?

No, por el momento mi producción gráfica está muy centrada en la creación de fuentes, de modo que no hay ni he realizado otros proyectos alternos a la producción de fuentes.

5. *Acerca de Salsa*

El documento “Lo tipográfico en la música tropical colombiana” aclara muchas de las dudas respecto a la construcción y motivación en Salsa. Respecto a este proyecto, tengo las siguientes preguntas:

4.1. ¿Qué lo motivó a realizar una tipografía de esta naturaleza? La apuesta por crear una tipografía salsera tiene que ver directamente con mis gustos musicales, con una de mis mayores pasiones y hobbies (que en este caso es la colección de LPs o discos de acetato de vieja data), ante la carencia de un elemento tipográfico que hiciera directa relación con este género musical, este espacio tipográficamente no estaba resuelto ni cubierto, frente a otros géneros musicales como el Jazz, el rock, el calypso, el tango entre otros, sí tienen una fuente tipográfica que hace alusión a los mismos. La Salsa sin duda, es una de las mayores expresiones culturales y de identidad latinoamericana, y esta no tenía entonces ese componente de valor cultural desde lo tipográfico.

4.2. ¿Ha utilizado Salsa en proyectos específicos de comunicación visual? ¿Cuál ha sido la reacción de los lectores?

Salsa ha sido puesta al aire bajo el esquema de Open Source, es para mí un motivo de satisfacción ver ejemplos en otras latitudes, como en Puerto Rico, por ejemplo, que los títulos referentes a un video de entrevista y presentación salseros, usaran la fuente. Curiosamente, también la fuente la han venido usando como tema para decoración de tablets y dispositivos móviles. En lo particular, como no he tenido proyectos alternos a la producción de fuentes, veo que esta tipografía ha sido una de las más acogidas por el público.

4.3. ¿Qué significados connotados piensa usted que puede transmitir Salsa?

La cadencia, alegría, el movimiento y efusividad que imprimieron grandes bailarines y artistas salseros de la década de 1970, cuando este género tuvo su época dorada. Entonces, puede ser una fuente que evoque una época, un género y una muy marcada herencia cultural sin caer en el inmediateismo del estereotipo y en la caricaturización en la que incurren otros productos tipográficos.

ANEXO 3 . MATRIZ DE ANÁLISIS

Matriz de análisis Almendra

Sintáctica		
Atributos formales de la fuente		
I Visibilidad Atributos formales (Dixon)		
	Descripción	I. Eficiencia lectora (Frutiger)
1. Construcción 1.1. Continua 1.2. Discontinua 1.3. Referencia a la herramienta 1.4. Otros planteamientos de construcción 1.5. Referente a grupos de caracteres	Se hace referencia constante a la pluma caligráfica, aunque existen rasgos propios de las tipografías romanas.	La estructura romana, que sintetiza rasgos de la escritura gótica y la cancillerescas, facilita la eficiencia lectora en tamaños pequeños de la fuente.
2. Proporciones		
2.1. Anchura	El ancho es un poco más abierto que lo habitual, estando entre la medida normal y un nivel más alto o "ancha" (extended)	El ancho normal con tendencia a subir de nivel hace posible una mayor identificación de los signos en el proceso mecánico de lectura.
2.2. Proporciones relativas: mayúsculas	El ancho de las mayúsculas es variable, según el carácter, conservando proporciones de las letras romanas	El ancho "normal" permite que las mayúsculas no tomen mucho protagonismo en el cuerpo de texto
2.3. Proporciones internas relativas	La altura X de Almendra es especialmente alta. Las ascendentes son ligeramente más largas que las descendentes, mientras que la altura de las mayúsculas es ligeramente más corta que las ascendentes	La altura X normal es relativamente alta.
3. Forma		
3.1. Variantes de las formas tradicionales	Hay algunas variantes como en la A, la E, la w y la K que se salen del esquema romano, sin embargo, el alfabeto Almendra se rige por la estructura tradicional romana	La formas tradicionales de las letras permiten un mayor reconocimiento de los caracteres y, por lo tanto, una mayor legibilidad.
3.2. Tratamiento de las curvas 3.3. Aspecto de las curvas 3.4. Detalles de las curvas	En general, las curvas son de muchas variaciones, de cambios bruscos y modulados y dan una alta impresión de movilidad.	Las curvas deben ser lo más similar posible para inducir a un rito de lectura armónico
3.5. Astas verticales	Son más regulares que las curvas, teniendo muy pocas variaciones; se angostan en el centro, para ensancharse en los extremos.	Se ubican de forma armónica con el resto del alfabeto. Siguen la convención
3.6. Otros detalle: astas horizontales.	Tienen un comportamiento similar a las astas verticales, insinuando movimiento con las variaciones de grosor	Se ubican de forma armónica con el resto del alfabeto. Siguen la convención
4. Modulación		
4.1. Contraste	Alto contraste, variando el grosor de los trazos según la construcción de la letra	Un contraste ligeramente alto facilita la lectura.
4.2. Eje constructivo	Inclinado con algunas variaciones según la morfología de la letra	Un eje ligeramente inclinado favorece la lectura de las letras
4.3. Transición	Abrupta y gradual	Las transiciones deben ser graduales para facilitar la lectura
5. Espesor o grosor		
5.1. Color	Medio o "normal"	El color normal refiere a una fuente con blancos internos y formas armoniosas, ideal para la lectura
5.2. Variantes	Posee 4 variables al estilo normal	no hay equivalencia
6. Remates		
6.1. Pies o líneas base 6.2. Remates ascendentes 6.3. Caracteres específicos	Posee 14 variaciones posibles de pies y/o líneas base; Posee 8 variaciones posibles de remates ascendentes; Las uñas, pies de soporte u otras adiciones obedecen a los rasgos caligráficos más que a los romanos	Se piensa que las tipografías serif son más legibles que las palo seco, debido a la línea de lectura que simulan las líneas base en este tipo de fuentes
7. Caracteres clave	Los caracteres clave en almendra son: Q, A, E, a, f, g, e, i, j, k, w	Los caracteres clave son aquellas letras que, por su configuración formal, permiten distinguir fuentes de otras. Por ejemplo, la utilización de a de dos pisos o de un piso, el manejo de la cola de la Q, entre otros.
8. Decoración	Set de pictogramas	no hay equivalencias

Semántica			
Significación de la forma tipográfica			
	II. Aspectos expresivos del tipo o el “idiolecto” de la letra		III. Efecto de distanciamiento
	1. Rasgos pertinentes	2. Rasgos suprasegmentales /Apropiación	Elementos formales atípicos que causan extrañeza.
		Modelos (Dixon / Otros)	
		2.1. Descripción	2.2. Significación
	Mezcla de dos estilos caligráficos en una sola fuente.	<i>Modelo: escritura gótica---</i> <u>1. Gótica de textura:</u> la legibilidad emparentada a lo culturalmente convenido es entendida a partir de estructuras redondas y de un ritmo de gris de texto mucho más liviano del que se genera con este tipo gótico. <u>2. Gótica de Suma:</u> las astas rematan paralelas a la línea de apoyo. La escritura es sin serifs y se logra variando el ángulo de trazado. la manera en que se comporta el trazo: curvo en el interior y quebrado en el exterior como sucede en la curva base de la «e» <u>3. Gótica de fractura:</u> trazo quebrado pero pasando de grueso a fino de manera gradual. posee trazos con curvas y contracurvas tanto en rasgos terminales como en remates. Un ductus particular que puede mencionarse es el caso de la «z» con rasgos descendentes y curvos. <u>4. Gótica de ShaWabacher:</u> se destaca su influencia en la variable scrip. <u>5. Gótica bastarda:</u> ductus elaborados en muchos de sus signos, combinando curvas, contracurvas, y rectas. Trazo y ductus (cantidad de trazos, orden, dirección y velocidad en que se construye cada signo), son los elementos tomados del gótico en el diseño tipográfico de Almendra. <i>Modelo: base cancelleresca--></i>	Tipografía para la escritura de textos de literatura infanto juvenil. Para lo cual se tienen en cuenta dos ejes: la legibilidad, que sea posible en cuerpos de texto de 10 pt, y la expresividad forma. La expresividad del tipo se puede considerar como un sistema abierto, pues usada en cuerpos grandes, se relaciona fácilmente con las ilustraciones que son comunes en este tipo de piezas gráficas. La autora tuvo en cuenta que los textos actualmente están compuestos en tipografía romana, por lo cual guió su proyecto en esta forma de leer.. Además, se tomaron algunos rasgos de la escritura gótica sin que hubiese un desequilibrio entre ambos estilos. En síntesis, la significación de Almendra versa sobre una adecuación de estilos caligráficos en función de una alta legibilidad; esta situación no impide que la fuente tenga una alta expresividad formal, facilitada por las variables propuestas por la autora (scrip, versales, super negra y slim) Puede compararse su trabajo con el realizado por E. Gill en la década de 1930 en donde este maestro-tipógrafo sintetizaba en un solo color de texto los rasgos caligráficos de la escritura inglesa en la base estructural de una tipografía palo seco.
	El ancho sigue la convención		Se destacan de Almendra respecto a la convención: (1) El usar un mayor número de variaciones en formas de curvas, inclinación, remates y grosores, esto por la influencia de la escritura caligráfica, la cual no sigue la austeridad del modelo romano. (2) El manejo particular de los caracteres A, E, a (en donde se encuentran dos versiones de a, una gótica y otra de dos pisos), la terminal descendente de la f y las terminales ascendentes de la h y la b, las cuales son bifurcadas recordando un estilo gótico. También la estructura cerrada de brazo de la k y la w. (3) La variación de slim en Almendra es uno de los rasgos más atípicos que posee. Esto debido a que su trazo sin contraste, diametralmente opuesto al comportamiento de la fuente en sus otras variaciones. Es el estilo que más usos visuales puede tener.
	El ancho de las mayúsculas sigue la convención.		
	La altura X es mayor en comparación a la convención		
	Salvo por la A, la E, la W y la k, el alfabeto sigue la norma,		
	A diferencia de la convención, Almendra hace un uso profuso de las curvas y sus variaciones según la morfología de cada carácter. Una altura X generosa acompañada de unos blancos internos igualmente generosos, permiten que este protagonismo de la forma no sea un impedimento para la legibilidad de los tipos y las palabras.		
	Las astas verticales siguen la convención		
	Las mayoría de las astas siguen la convención, a diferencia del caso de la e y la f, donde las astas horizontales se inclinan un poco y sobresalen del cuerpo de la letra, haciendo evidentes los rasgos caligráficos de la fuente.		
	Se aparta un poco de la convención al ofrecer contrastes altos.		
	Un eje constructivo inclinado con variaciones		
	Variabilidad entre transiciones abruptas y graduales.		
	Sigue la convención		
	Las variables en una tipografía permiten desarrollar otras funciones en la composición de textos		
	Almendra sigue la convención.	El trabajo no se basó en realizar una interpretación literal del estilos histórico, sino una adaptación del estilo cancelleresco tomando como base el ductus, formas subyacentes y proporciones. Se concluye que los aspectos escogidos de la base cancelleresca son la proporción de ancho normal, el arco en punta y la bifurcación media.	
	Almendra sigue ciertas convenciones romanas, sin embargo, se destacan el uso de la E redonda cuando esta es cuadrada, la A trapezoidal, los puntos de la i y la j en forma de rombo (en alusión a la herramienta) y las terminaciones bifurcadas de la f, la b y la h.		
	Almendra tiene una serie de pictogramas que enriquecen la composición textual y la anclan al libro ilustrado.		

Matriz de análisis Kalimba

Sintáctica		
Atributos formales de la fuente		
I Visibilidad Atributos formales (Dixon)		
	Descripción	I. Eficiencia lectora (Frutiger)
1. Construcción 1.1. Continua 1.2. Discontinua 1.3. Referencia a la herramienta 1.4. Otros planteamientos de construcción 1.5. Referente a grupos de caracteres	La construcción de la letra es continua.	Respecto a la construcción de Kalimba hay que decir que no sigue las convenciones de un tipo para texto, sin embargo, y como se ve en otros puntos de descripción, sigue la mayoría de las convenciones de composición de tipos.
2. Proporciones 2.1. Anchura 2.2. Proporciones relativas: mayúsculas 2.3. Proporciones internas relativas	Fuente particularmente estrecha; la relación entre ancho de carácter y altura de mayúsculas es de 1/2; Maneja un ancho de carácter muy regular en todas las formas (redondas, oblicuas y cuadradas); La sensación de estrechez en Kalimba es gracias a sus proporciones. Su altura X es grande, y la relación entre ascendentes y descendentes no es muy alta, aunque las últimas alcanzan una gran profundidad.	Kaliba no sigue la convención de la eficiencia lectora en este aspecto, pues se define a una letra con alta legibilidad su prelación por los anchos internos y ancho de carácter generoso.
3. Forma 3.1. Variantes de las formas tradicionales 3.2. Tratamiento de las curvas 3.3. Aspecto de las curvas 3.4. Detalles de las curvas 3.5. Astas verticales 3.6. Otros detalle: astas horizontales.	Se destaca el brazo de la a, que suele abrirse y la forma inusual de la e, la cual parece el carácter E en miniatura; Las curvas son quebradas y parten de una estructura ovalada extruida en los extremos (similar a una semilla); Algunas uniones entre las astas verticales y las curvas suelen oviarse y estar abiertas. Las curvas de las letras abiertas como C,G se apartan un poco de la estructura básica, pero manejan el mismo estilo; Las astas horizontales han sido reemplazadas por un ovalo con las puntas extruidas (similar a la forma básica de las curvas); además, tanto la Q,O tienen un rasgo similar en el centro del blanco interno.	Kalimba sigue en gran parte las convenciones de la construcción de caracteres. La visibilidad de los mismos no se ve amenazada por rasgos extraños; sin embargo, sus curvas quebradas y algunos aspectos atípicos, como el reemplazo de las astas horizontales por óvalos, hacen que esta fuente sea de difícil lectura para un cuerpo de texto, esto es lógico, pues Kalimba es una fuente para títulos.
4. Modulación 4.1. Contraste 4.2. Eje constructivo 4.3. Transición	Contraste bajo: la relación entre trazos gruesos y finos es de 4/5; Ligeramente inclinado hacia la izquierda, pero casi recto; Moderados, casi inexistentes, debido al bajo contraste.	El contraste de trazos gruesos y finos es imprescindible para el ritmo de lectura. Incluso, las tipografías para texto en apariencia de bajo contraste, tienen una relación no menor a 3/5. Kalimba propone trazos gruesos en pro de una mayor visibilidad y "exotismo"
5. Espesor o grosor 5.1. Color 5.2. Variantes	Negro; Ver decoración	El color "normal" es aquel a que refiere una tipografía de alta legibilidad; negro refiere a un punto más arriba de grosor en el trazo.
6. Remates 6.1. Pies o líneas base 6.2. Remates ascendentes 6.3. Caracteres específicos	Kalimba maneja remates y terminales muy similares en todos los caracteres. Tiene 6 opciones en las líneas bases y 4 opciones en las ascendentes. No posee remates o "serif" en el sentido estricto de la palabra, pero sus terminaciones siguen el mismo patron en todos las letras.	
7. Caracteres clave	Se definen en el análisis formal. No hay mucho que destacar, más que la forma de esta letras y los aspectos ya mencionados en astas horizontales.	
8. Decoración	Un rasgo para destacar en Kalimba es su decoración. La fuente analizada en los ítems anteriores es la variante "normal", estableciéndose en ella su estructura básica. Existen otras tres opciones que son A. Kalimba Ki-Ngombo, B. Kalimba Nenyanga y C. Kalimba Masai, cada una de ellas con una decoración particular al interior de esta estructura interna. (ver ficha de análisis formal) Respecto a la clasificación Dixon, la decoración podría considerarse "Decorativa/pictográfica", pues los recursos gráficos usados por el autor, si bien no son figurativos, si parten de sistemas de comunicación gráfica.	Por obvias razones, Kalimba no sigue las convenciones del texto normal, en ningún sentido dentro de este apartado. Las figuras que componen el interior de las letras le dan una gran expresividad a las variantes de Kalimba, pero van en detrimento de su visibilidad y legibilidad. Pero, se reitera, la intención de la fuentes es distinta a estos estándares.

Semántica				
Significación de la forma tipográfica				
	II. Aspectos expresivos del tipo o el “idiolecto” de la letra		III. Efecto de distanciamiento	
	1. Rasgos pertinentes	2. Rasgos suprasegmentales /Apropiación	Elementos formales atípicos que causan extrañeza.	
	Las curvas quebradas y la disposición eminentemente vertical de este tipo.	Modelos (Dixon / Otros)		El reemplazo de astas horizontales por óvalos, además de la adición de estas mismas formas a los blnacos internos de la O y la Q son los rasgos que causan extrañeza en Kalimba.
		2.1. Descripción	2.2. Significación	
	Su gran altura de mayúsculas, descendentes inusualmente profundas en relación con las ascendentes y su ancho de carácter estrecho en relación con la línea de mayúsculas y altura X, son los rasgos más característicos de Kalimba.	<i>Modelo:</i> "vernáculo-ético", <i>sistemas visuales africanos y afro-americanos:</i> la fuente toma de estos sistemas la forma básica de las curvas, las terminaciones de los caracteres y, más que cualquier otro rasgo, la decoración de las variaciones. Como se puede notar en la hoja de análisis formal, punto 8, las formas de estos sistemas se basan en sus trazos toscos, habiendo cierta referencia al acto de tallar o rallar en piedra, madera u otros sustratos naturales. Sin embargo, estos trazos, a pesar de su gran expresividad dada por la imperfección de los contornos, no son orgánicos sino que refieren a figuras geométricas básicas.	Uso: la función de Kalimba se expande sobre la expresividad del texto, siendo una fuente perfecta para la construcción de mensajes persuasivos; su alta visibilidad (la de la versión normal) junto con la expresividad en las decoraciones de las variaciones, la hacen perfecta para este fin. Connotación: tal y como se menciona en la portal WEB de la fuente, Kalimba se inspira en sistemas formales africanos y afro-americanos. Por lo tanto su valor connotado está directamente ligado a esta significación; /africano/, /étnico/, /exótico/, pueden ser algunos de los valores connotados de esta fuente. También se destaca el carácter sinestésico de Kalimba, pues tanto su nombre (y el de las variaciones) como sus formas refieren a la tradición musical africana (Kalimba es el nombre de uns intrumento musical tradicional).	
	La forma quebrada de las curvas, el reemplazo de las astas horizontales por óvalos, de la misma forma que la adición de óvalos en los blancos internos de la O y la Q.			
	Los trazos horizontales son ligeramente más gruesos que los verticales, cosa que es una anomalía en la construcción de caracteres.			

Matriz de análisis Macondo		
Sintáctica		
Atributos formales de la fuente		
I Visibilidad Atributos formales (Dixon)		
	Descripción	I. Eficiencia lectora (Frutiger)
1. Construcción 1.1. Continua 1.2. Discontinua 1.3. Referencia a la herramienta 1.4. Otros planteamientos de construcción 1.5. Referente a grupos de caracteres	La construcción de la fuente esta inspirada en las ilustraciones de las cartas del Tarot, que al parecer están hechas con un marcador o un pincel. Las terminaciones irregulares y redondas, trazos discontinuos, constantes cambios en el grosor y la sensación de movimiento hacen evidente la influencia de la herramienta en la construcción de la fuente.	Las tipografías con influencia caligráfica (como la Gill Sans) suelen tener una alta eficiencia lectora. La imitación de la letra manuscrita, cuando es sistemática como en el caso de Macondo, suele ofrecer buena legibilidad.
2. Proporciones 2.1. Anchura 2.2. Proporciones relativas: mayúsculas 2.3. Proporciones internas relativas	anchura es normal; mayúsculas con ancho irregular y espaciado óptico irregular; La altura X de Macondo es grande, en comparación con la proporción de las mayúsculas.	Las tipografías con relaciones armónicas entre el ancho y el alto permiten una legibilidad óptima; las tipografías con espaciado irregular entre sus caracteres capitales suelen ser más legibles; Las tipografías con una altura x alta son de alta legibilidad, pero también deben estar acompañadas de contraformas generosas y de anchos de carácter no muy estrechos.
3. Forma 3.1. Variantes de las formas tradicionales 3.2. Tratamiento de las curvas 3.3. Aspecto de las curvas 3.4. Detalles de las curvas 3.5. Astas verticales 3.6. Otros detalle: astas horizontales.	Se destaca el comportamiento inusual de A, a, M, W, e; Curvas continuas, con algunos detalles discontinuos; Ovaladas en las mayúsculas; en las minúsculas redondas en el interior y muy ovaladas en el exterior; El comportamiento de las curvas obedece a la herramienta caligráfica con un alto nivel de estandarización. Se identifican 8 tratamientos generales de las curvas en la fuente; Las astas verticales tienen un comportamiento más regular que las curvas, sobretodo en las mayúsculas. Hay un modelo base para las altas y otro para las minúsculas; en estas últimas hay 7 variaciones identificadas; Las astas horizontales tienen un comportamiento similar al de las verticales, siendo ligeramente convexas en sus construcción.	los caracteres de Macondo suelen seguir al convención de la estructura fundamental de la letra, habiendo pocas mutaciones sustanciales en las mismas; En general, el tratamiento de curvas y astas es una sistematización de la escritura manual en una fuente tipográfica. Las curvas tienen ciertos rasgos que se relacionan con la herramienta, habiendo algunas variaciones importantes que definen el estilo de la tipografía. Su tratamiento tiende a la convención, en el sentido que la influencia caligráfica no hace que se construyan caracteres muy disímiles, centrando la "personalidad" en unos pocos rasgos inusuales.
4. Modulación 4.1. Contraste 4.2. Eje constructivo 4.3. Transición	Un contraste medio en las mayúsculas (relación 2/3) y alto en las minúsculas (relación 1/2); Eje constructivo poco variable de 45°; Transiciones graduales.	La modulación de Macondo se mueve entre media y alta, por las dinámicas de contrastes y el eje constructivo a 45°. Sigue la convención de la caligrafía y la tipografía para texto, pues un contraste moderadamente alto permite un mejor reconocimiento de los caracteres.
5. Espesor o grosor 5.1. Color 5.2. Variantes	Normal; 6 variantes, cada una de ellas en versión expert	las variantes permiten una mayor funcionalidad del texto, pues ayudan en la jerarquía y organización.
6. Remates 6.1. Pies o líneas base 6.2. Remates ascendentes 6.3. Caracteres específicos	En general, se debe decir que los remates de Macondo obedecen al manejo de la herramienta y su composición varía según la dirección del trazo en cada carácter.	Macondo sigue las convenciones de construcción de tipos
7. Caracteres clave	Complemento del punto "variantes de las formas tradicionales"	
8. Decoración	Macondo no tiene decoración en los términos indicados por Dixon	

Semántica			
Significación de la forma tipográfica			
	II. Aspectos expresivos del tipo o el “idiolecto” de la letra		III. Efecto de distanciamiento
	1. Rasgos pertinentes	2. Rasgos suprasegmentales /Apropiación	
		Modelos (Dixon / Otros)	
		2.1. Descripción	2.2. Significación
	La influencia de la herramienta es el rasgo pertinente más destacable, pues, además de la sistematización, es la que le da el carácter o estilo a la fuente. La sensación de movilidad y organicidad de las formas dista en muchos aspectos de la estructura romana.	<i>Modelo----> Vernacular de inspiración manuscrita. Cartas del Tarot</i> El modelo se caracteriza por tener una inspiración en la escritura manual de cartas del tarot. Esta inspiración manuscrita es de carácter informal, pero se ha sistematizado en un complejo de formas tipográficas. Las terminaciones redondeadas, el trazo fluido y continuo, las dinámicas de contraste entre mayúsculas y minúsculas, los bucles y las variantes de las estructuras tradicionales son lo que describe a este modelo.	Eficiencia lectora: Macondo tiene una alta eficiencia lectora a pesar de no ser una tipografía para texto. Sus formas redondeadas, proporciones y dinámicas de contraste hacen de esta fuente la composición de textos con un gris uniforme y un ritmo armónico de lectura. Las variaciones permiten muchas posibilidades en la jerarquía y organización de mensajes escritos. Connotación: En un nivel básico, las formas fluidas connotan movimiento e inmediatez, en el sentido que refieren al uso de la herramienta caligráfica en contextos vernáculos en donde la estandarización de los trazos no es primordial (como es el caso de Almendra, donde se usa una tipografía cancilleresca). En este sentido, Macondo podría tener valores connotados como “grácil”, “fluidez”, “vitalidad”, entre otros. En un segundo nivel, se encuentran los argumentos presentados por el autor, quien muestra cómo fue la construcción de esta fuente; desde su nombre, Macondo refiere a la cultura colombiana y a una apropiación de los rasgos mestizos propios de la idiosincrasia nacional. En síntesis, el nivel connotativo de Macondo más destacable es la “colombianidad”, o la serie de rasgos mestizos que posee la fuente en los distintos caracteres y los cuales se unen en una sola propuesta, donde las letras interactúan armónicamente entre sí como parte de un solo artefacto. Finalmente, vale destacar la referencia que se hace a Gabriel García Márquez y su obra “Cien años de soledad”, ambos símbolos de la cultura colombiana reconocibles tanto en su propio país como en otras latitudes
	Macondo sigue la convención, a pesar de que muchas minúsculas se alargan en el eje horizontal.		
	Están resumidos en las letras mencionadas; el contraste entre las curvas internas y externas de las minúsculas es un rasgo no muy convencional en esta fuente; también lo es el efecto de movimiento dado por los bucles y variaciones de las curvas y astas en algunos caracteres.		
	Diferencia de contrastes entre las mayúsculas y las minúsculas		
	Macondo sigue la convención, pues parte del estilo normal para construir las otras variantes.		
	Se destacan sus terminaciones redondeadas correspondientes al trazo con la herramienta caligráfica		

Matriz de análisis Pásele		
Sintáctica		
Atributos formales de la fuente		
I Visibilidad Atributos formales (Dixon)		
	Descripción	I. Eficiencia lectora (Frutiger)
1. Construcción 1.1. Continua 1.2. Discontinua 1.3. Referencia a la herramienta 1.4. Otros planteamientos de construcción 1.5. Referente a grupos de caracteres	Dentro de la clasificación de Dixon, Pásele es una fuente con "Otro planteamiento de construcción", pues no tiene la clásica construcción por trazos.	Hay un remanente de estructura romana, de lo contrario, las letras serían irreconocibles
2. Proporciones		
2.1. Anchura	Según la tipología de Dixon, Pásele es de un ancho normal, pues la relación entre ancho de carácter y altura de las mayúsculas no es exagerada	Pásele sigue la convención de anchura normal
2.2. Proporciones relativas: mayúsculas	Ancho constante (Menos M y W)	Los anchos variables son propios de las fuentes legibles.
2.3. Proporciones internas relativas	El alfabeto es solo de mayúsculas	
3. Forma		
3.1. Variantes de las formas tradicionales	Toda la tipografía es una variación a la estructura tradicional. Sin embargo, al ser una fuente con muy pocos blancos internos, aquellos caracteres que dependen de ese aspecto para ser reconocidos tienen invenciones más extremas (como la I, la G, la R y la Z)	A pesar de contar con un remanente de estructura romana, es necesario saber que las formas percibidas son un alfabeto; de lo contrario no serían más que "formas" sin ningún significado lingüístico.
3.2. Tratamiento de las curvas	Todos los caracteres de Pásele se basan en la estructura redonda de la O; las curvas son suaves y no abruptas en esta tipografía.	La norma dice que se deben seguir diferentes modelos estructurales según el parecido formal de los caracteres.
3.3. Aspecto de las curvas 3.4. Detalles de las curvas	Pásele no cuenta con un tratamiento profuso de la forma. El uso de las curvas se reduce a dos opciones que insinúan blancos internos y astas verticales.	Pásele, en cierta medida, sigue las convenciones de construcción al estandarizar el uso de las curvas y reducirlos a tres opciones. Sin embargo, esta simpleza es lo que hace imposible la legibilidad de la letra.
3.5. Astas verticales	No posee	
3.6. Otros detalle: astas horizontales.	En caracteres diacríticos y símbolos existen otras variantes de curvas necesarias para denotar tildes, diéresis, paréntesis, entre otros.	
4. Modulación		
4.1. Contraste	Pásele no posee contraste al no tener trazos diferenciados	
4.2. Eje constructivo	Vertical	
4.3. Transición	No posee transiciones, al no poseer trazos diferenciados	
5. Espesor o grosor		
5.1. Color	Super-negra o "Black"	Pásele se aleja mucho de la convención al ser una tipografía supernegra únicamente, sin variables que tiendan a la normalidad.
5.2. Variantes	No tiene	
6. Remates		
6.1. Pies o líneas base 6.2. Remates ascendentes 6.3. Caracteres específicos	No tiene	
7. Caracteres clave	Son la O, la X y la V; no son los convencionales citados por Dixon por la estructura atípica de Pásele, además de ser un alfabeto netamente de mayúsculas.	No sigue la convención de caracterización por letras en específico, sino que es la estructura en general la que brinda la personalidad.
8. Decoración	NO tiene	

[illegible]

Significación de la forma tipográfica

II. Aspectos expresivos del tipo o el “idiolecto” de la letra

III. Efecto de distanciamiento

1. Rasgos pertinentes

2. Rasgos suprasegmentales
/Apropiación

Elementos formales atípicos
que causan extrañeza.

Las letras se componen no de trazos sino de cuerpos ovoides o circulares que se estrangulan en las contraformas para insinuar formas abiertas, como en la X y en la C. Muchos caracteres son irreconocibles si no se les compara con el resto del alfabeto

Modelos (Dixon / Otros)	
2.1. Descripción	2.2. Significación
<i>Modelo: de inspiración icónica</i> Pásele basa su estructura formal en la morfología de los globos muy inflados y de las nubes esponjosas. Sin embargo, la inconciencia de las letras respecto a este referente es muy bajo, por lo que podría interpretarse como formas redondas y abstractas simplemente.	En primer lugar, la significación lingüística es muy baja, debido a los aspectos formales ya descritos; por lo tanto, la comprensión de este set tipográfico solo es posible si se enuncia su función con antelación y si se tienen a la mano todos los caracteres (una letra aislada de Pásele podría interpretarse como una forma sin significado lingüístico, es decir, pierde

Toda la tipografía es un distanciamiento de la norma. Sus aspectos formales son un reto evidente a la lectura, clasificándose dentro de aquellas fuentes experimentales "atemporales", donde la inspiración no tiene ningún ancla histórica.

Pásele usa un ancho de carácter constante, como las *capitalis cuadratas*.

La ausencia de blancos internos hace la invención de formas fuera de la estructura romana sea una constante.

Pásele, al no poseer blancos internos, tiene un tratamiento de curvas que se refiere únicamente al contorno pues en síntesis no posee trazos ni blancos internos, solo cuerpos.

Es pertinente de la fuente el uso austero de las curvas, el no poseer trazos y ni blancos internos contundentes (solo insinuados)

--

Matriz de análisis Picacho		
Sintáctica		
Atributos formales de la fuente		
I Visibilidad Atributos formales (Dixon)		
	Descripción	I. Eficiencia lectora (Frutiger)
1. Construcción 1.1. Continua 1.2. Discontinua 1.3. Referencia a la herramienta 1.4. Otros planteamientos de construcción 1.5. Referente a grupos de caracteres	Se hace a alusión a la construcción de letras grabadas en metal con buriles y otras herramientas industriales. El efecto de la herramienta y el material se ve en las terminaciones y en el efecto de 3D en la fuente.	La tipografía para texto suele poseer pocos o ningún efecto.
2. Proporciones 2.1. Anchura	El ancho de carácter es anormal, pues no hay contraste entre este valor y la altura de las mayúsculas, es decir, las letras se inscriben en un cuadrado exacto.	El contraste entre altura X y ancho de carácter es necesario para la legibilidad del texto
2.2. Proporciones relativas: mayúsculas	Todas las letras, a excepción de la I, tienen un ancho de carácter igual.	La forma convencional de las letras sugieren un ancho de carácter variable, lo cual permite una dinámica de contraste entre los espacios en blanco y los trazos.
2.3. Proporciones internas relativas	NO tiene, es un alfabeto de mayúsculas	
3. Forma 3.1. Variantes de las formas tradicionales	Los trazos y blancos internos se insinúan en un juego de luces y sombras. Se destaca la A, Z, E, F, Q	En general, el aspecto cuadrado y tridimensional de la forma de Pichacho hace que su eficiencia lectora en cuerpos de texto se dificulte. Sin embargo, las letras cuentan con un alto grado de visibilidad, pues su aspecto tiene una "personalidad" muy destacada. La fuente tiene una serie de características que la definen las cuales hacen una interpretación de la forma romana para poder ser reconocidas.
3.2. Tratamiento de las curvas	ligeramente cuadradas.	
3.3. Aspecto de las curvas	Las curvas se insinúan por un juego de forma-contraforma dentro de un solo contenedor (cuadrado, algunas veces con puntas redondeadas)	
3.4. Detalles de las curvas	Tiene 7 tipos de tratamientos de curvas: tres de tipo redondas y semiredondas (ejemplificados en B, C, P) y tres de tipo oblicuas (ejemplificadas en S, M, N, X)	
3.5. Astas verticales	Las astas verticales se concentran en el manejo de la I, habiendo variaciones importantes según la morfología de la letra.	
3.6. Otros detalle: astas horizontales.	se puede ver en la K las variaciones de los brazos oblicuos que se mencionaban en el punto anterior con la X; la H y la T muestran el manejo de las astas horizontales.	
4. Modulación 4.1. Contraste	El contraste está dado por el juego de luces y sombra.	La dinámica del contraste en Pichacho se maneja de forma muy distinta a la estructura romana, por no tener trazos tradicionales como los que se manejan en las tipografías para texto.
4.2. Eje constructivo	Vertical	
4.3. Transición	No tiene	
5. Espesor o grosor		La legibilidad de Pichacho se ve disminuida por su estructura cuadrada. Sin embargo, la lectura no es tan densa debido a los juegos de luces y sombra al interior de su estructura
5.1. Color	Super-negra	
5.2. Variantes	NO tiene	
6. Remates 6.1. Pies o líneas base 6.2. Remates ascendentes 6.3. Caracteres específicos	Pichacho no posee líneas base o remates de la manera convencional, pero hay que decir que las "terminaciones" de la letra están determinadas por tres formas básicas: cuadrado, cuadrado de puntas redondeadas y cuadrado de puntas truncadas a 45°.	
7. Caracteres clave	Los caracteres clave son: A, E, Ñ y X, pues en ellos se ven claramente las características distintivas de la fuente, y no en las sugeridas por Dixon	Pichacho no sigue la convención de caracterizarse por las variables dadas por Dixon.
8. Decoración	Sombra, por el efecto tridimensional de sus partes internas.	La sombra aumenta la visibilidad de los textos, pues los destaca en la composición y los "saca" del sustrato. Sin embargo, en cuerpos de texto extensos, leer párrafos sombreados es incómodo para el lector

Semántica			
Significación de la forma tipográfica			
	II. Aspectos expresivos del tipo o el “idiolecto” de la letra		III. Efecto de distanciamiento
	1. Rasgos pertinentes	2. Rasgos suprasegmentales /Apropiación	
		Modelos (Dixon / Otros)	
		2.1. Descripción	2.2. Significación
	Efecto 3D	<i>Modelo--->Vernacular, inspirado en la técnica de letras en placas metálicas en talleres de soldadura y metalmecánica</i> Los aspectos más significativos del modelo son su aspecto tridimensional, dado por los juegos de luces y sombras al interior de tres formas básicas de composición: un cuadrado perfecto, un cuadrado de puntas redondeadas y un cuadrado truncado a 45°; también se destaca su ancho de carácter constante, salvando la excepción de la l y su composición a partir de formas geométricas exclusivamente	La letra tiene un alto grado de visibilidad, por lo que la lectura de los caracteres es cómoda. Sin embargo, debido a su aspecto robusto y a ser una fuente monoespaciada, la lectura en cuerpos de texto extensos es poco recomendable. Su uso se centra, entonces, en titulares y mensajes cortos; a pesar de ser robusta, la fuente tiene un gris medio debido a su juego de luces y sombra. En un nivel connotativo, el efecto 3D hace que el tipo se salga del sustrato, dándole un efecto superioridad a los textos compuestos por ella. Por su robustez, es recomendable para usar en cuerpos de textos grandes y para mensajes fuertes (contundentes) En síntesis, es una tipografía que grita con fuerza el contenido.
	Las letras se inscriben en un cuadrado perfecto		La estructura de la letra en sí se aleja bastante del modelo convencional de escritura; sin embargo, en contextos populares, este tipo de manejos no causan un efecto de distanciamiento como el planteado por Eco (1986), pues son comunes a ellos. El grabado de letras en metal en aplicaciones industriales es muy común en los contextos urbanos, por lo tanto el usuario está acostumbrado a este tipo de manejos tipográficos. Se destaca la angulosidad de las letras, su efecto tridimensional y el manejo de un monoespaciado similar al de las <i>Capitalis Cuadratas</i>.
	Las letras se pueden apilar "como ladrillos" sin nungún inconveniente		
	En general, el “lenguaje formal” de Picacho se caracteriza por inscribir las letras en un cuadrado perfecto con algunas variaciones en sus esquinas para simular redondez u “oblicuidad”; dentro de este contenedor, se dibujan formas sólidas que simulan las curvas, astas verticales y horizontales a través de un juego de luces y sombra. Suele hacer de corte al cuadrado original para insinuar trazos oblicuos compuestos (como es el caso de la K).		
	El contraste está dado por el juego de luces y sombras de la letra.		
	El juego de luces y sombra permite una lectura más cómoda y mayor visibilidad.		
	El efecto tridimensional de Pichacho es el rasgo pertinente más destacable de la fuente.		

Matriz de análisis Salsa		
Sintáctica		
Atributos formales de la fuente		
I Visibilidad Atributos formales (Dixon)		
	Descripción	I. Eficiencia lectora (Frutiger)
1. Construcción 1.1. Continua 1.2. Discontinua 1.3. Referencia a la herramienta 1.4. Otros planteamientos de construcción 1.5. Referente a grupos de caracteres	Referente a la herramienta (pincel plano)	La tipografía tiene su propio lenguaje formal, sin embargo, muchos de los rasgos de los tipos tienen una inspiración caligráfica. Salsa se caracteriza por tener una construcción romana, pero con varios rasgos que refieren al uso de una herramienta manuscrita.
2. Proporciones 2.1. Anchura 2.2. Proporciones relativas: mayúsculas 2.3. Proporciones internas relativas	Ancho de carácter normal; Anchos de caracteres regulares y con espaciado óptico; Un ancho de carácter amplio, tanto para las mayúsculas como para las minúsculas. Su altura X es normal, al igual que las proporciones de las ascendentes y las descendentes; sin embargo, estas últimas son ligeramente más profundas en comparación a las ascendentes.	Salsa sigue la convención.
3. Forma 3.1. Variantes de las formas tradicionales 3.2. Tratamiento de las curvas 3.3. Aspecto de las curvas 3.4. Detalles de las curvas 3.5. Astas verticales 3.6. Otros detalle: astas horizontales.	Sigue las convenciones de construcción romana. Lo único para destacar es la forma de la /K/, en donde el brazo se hace en forma de bucle. Sin embargo, esta es una convención en la caligrafía, así que no es del todo extraña; Curvas continuas ligeramente quebradas por la influencia de la herramienta; Definidas por el óvalo; Muestra específicamente la influencia de la herramienta en las letras. La fluidez con que estas son construidas, curvas que no llegan a cerrarse en algunos casos (P,R), ligeros bucles en los trazos curvos, son los rasgos más destacables de este punto (ver detalles en la ficha de análisis formal); Comportamiento estandarizado (no hay variaciones); es concavo con terminales caligráficas; Las astas horizontales tienen en general un mismo comportamiento solo que, según el carácter, se expanden un poco por la influencia del pincel plano.	En muchos aspectos Salsa sigue la convención de la estructura romana, por lo que sus rasgos favorecen la lectura.
4. Modulación 4.1. Contraste 4.2. Eje constructivo 4.3. Transición	Medio: relación 2/3; Inclinado, con un ángulo casi fijo, solo ciertas variaciones en los brazos de algunas letras; Graduales, con algunas excepciones en caracteres de alta complejidad forma, como la g.	El contraste de Salsa es "normal" en la medida que lo hay y permite el reconocimiento de los caracteres. Salsa sigue la convención.
5. Espesor o grosor		
5.1. Color	Normal	
5.2. Variantes	NO tiene	
6. Remates 6.1. Pies o líneas base 6.2. Remates ascendentes 6.3. Caracteres específicos	Salsa posee 7 variaciones en sus pies y líneas base, todas derivadas de la forma básica de la i mayúscula y la L minúscula. Se resaltan los rasgos del pincel en las terminales; Los remates ascendentes siguen todos la estructura base de la L minúscula representado aquí por b; se destaca la forma como se ha resuelto el remate ascendente de f; en g,j,y, la descendente en forma de "gancho" tiene una terminal caligráfica que no se presenta así en ningún otro remate. El punto de la i y j (además de los signos de puntuación) no es perfectamente redondo, sino que tiene el rasgo del pincel, tal y como si fuera una o en miniatura. En r también se exagera un poco el rasgo caligráfico, alargando la terminal de la gota	Al igual que el comportamiento de las curvas y astas, las terminaciones están determinadas por el uso de la herramienta caligráfica.
7. Caracteres clave	Se explican en la ficha de análisis. Se destacan las colas de Q y R, las cuales evidencian aún más la influencia de la herramienta caligráfica.	No hay variaciones destacables; en muchos aspectos, sigue la convención de las fuentes romanas.
8. Decoración	No tiene	

Semántica				
Significación de la forma tipográfica				
	II. Aspectos expresivos del tipo o el “idiolecto” de la letra		III. Efecto de distanciamiento	
	1. Rasgos pertinentes	2. Rasgos suprasegmentales /Apropiación	Elementos formales atípicos que causan extrañeza.	
	Los rasgos caligráficos del pincel plano en muchos caracteres de Salsa.	Modelos (Dixon / Otros)		
		2.1. Descripción	2.2. Significación	
		<i>Modelo: vernacular--->estudio de las portadas de LP música tropical colombiana</i> El estudio formal hecho por el autor de las fuentes utilizadas en los LP de salsa en Colombia, le hacen establecer una serie de rasgos característicos en las letras de estas piezas. Se ve como el uso de la herramienta caligráfica guía la construcción de estas letras, sobretodo el uso del pincel plano. A partir de ello construye todo un alfabeto de mayúsculas y minúsculas, inspirados en las formas de la letra vernacular.	Salsa guarda muchas convenciones en la construcción romana de las letras, por lo tanto, sus niveles de visibilidad y legibilidad son altos. El uso de la herramienta caligráfica y, sobretodo, el uso de rasgos de escritura manual propios de un sector popular la hacen especialmente legible para etse público objetivo (aquí se hace refrencia a las anotaciones de Gill donde menciona que "la legibilidad es cosa de constumbre"). De esta forma, el significado lingüístico en Salsa es claro y sin interrupciones. Significado connotado: Salsa se lía directamente con aspectos sinestésicos. Sustentado por el estudio forma de los LP, las formas fluidas y "gráciles" de los caracteres refieren a un movimientto musical. Su inspiración vernacular, estandarizada por la construcción de un tipógrafo profesional, la ancla directamente a la cultura popular latinoamericana. De los casos estudiados, es la que más destaca estos rasgos.	El efecto de distanciamiento en Salsa es casi nulo, pues tanto su estructura convencional como la familiaridad de sus formas caligráficas hacen que ella se entienda sin problemas. Quizá halla un efecto de distanciamiento respecto a las letras romanas en general, pues sus rasgos son muy manuales, pero debido al popular uso de los mismos (y que la tipografía se basa en estos para su construcción) el efecto es escaso o nulo.
	Salsa sigue la convención de la estructura romana en muchos sentidos. Su rasgo más destacable es un ancho de carácter generoso que llega casi igual a la altura X y a la altura de mayúsculas.			
	Se destacan como rasgos pertinentes la forma cóncava de las astas verticales, sus terminaciones en forma caligráfica y, sobretodo, la fluidez del trazo en las astas curvas.			
	No hay elementos que destacar, pues sigue a al normalidad.			
	Se destaca la forma en que se ha construido los puntos de i y j, además de la expansión del trazo al final de las descendentes en g,j,y.			
	Los destacados en R y Q.			



**Universidad
del Valle**

**Departamento de Diseño
Facultad de Artes Integradas
2014**