

Curiosidades tipográficas (1)

El estilo que nació invisible

ARQ. HORACIO GORODISCHER
Docente investigador FADU/UNL

Introducción necesaria

La tipografía es una fuente (aquí vale más que nunca la designación) inagotable de recursos, inspiración y anécdotas reveladoras.

En estas notas, lejos de toda pretensión erudita, intentaremos dar cuenta de historias domésticas, pequeños mitos de *entrecasa*, confusiones, entredichos y acontecimientos menores de los que este campo del diseño tiene muchos para ofrecer.

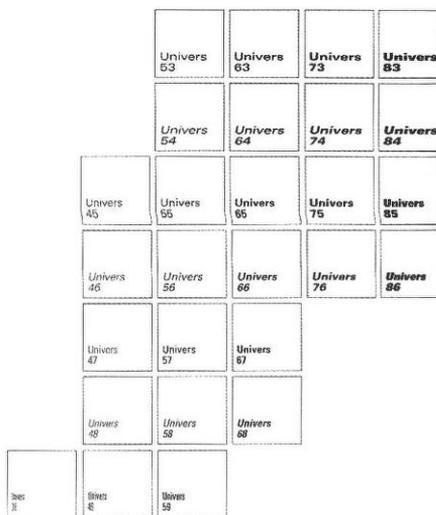
Comentaremos aquí historias con minúscula, capítulos breves de la gran enciclopedia de la tipografía, no sólo por el placer de compartirlos, sino también movidos por la certeza de que Dios, como se dijo alguna vez, también está en los detalles.

La eclosión tipográfica

Nuestro alfabeto, tal como lo conocemos y usamos hoy, está formado por un conjunto de signos, las letras, que desde una perspectiva lingüística pueden ser llamados grafemas. Los grafemas son signos del sistema de escritura que representan a los fonemas, que a su vez son las unidades fonológicas mínimas e irreductibles del sistema de la lengua oral.

Aunque estas definiciones son fuertemente cuestionadas en los últimos tiempos por las producciones teóricas dedicadas a las relaciones entre la lengua y la escritura, siguen siendo operativas y son suficientes para los alcances de este artículo.

Existen en la actualidad muchos alfabetos, tales como el cirílico, el hebreo y el griego, entre otros tantos. Las letras de nuestro alfabeto son las del alfabeto latino, cuyas formas se dice que derivan (cuando hace falta satisfacer la humana necesidad de poner mojones y subdividir los procesos históricos) del alfabeto romano. Pero, éste a su vez proviene del griego, que a su vez se desarrolló a partir del fenicio, y así siguiendo hasta los sistemas silábico-ideográficos ugaríticos y acadios y los pictogramas sumerios. La historia del alfabeto latino (y de todos los sistemas alfabéticos) es en sí misma un territorio de enorme riqueza y complejidad. Remitimos al lector inte-



Sistema Deberny Peignot

1 El sistema Deberny Peignot fue desarrollado por el mismo Frutiger para eliminar confusiones en la designación de las distintas series y variables de una familia (en su caso, de la familia Univers). Consiste en numerar las variables con cifras de dos dígitos. Las decenas indican el grosor: 30 para el más fino y 80 para el más grueso. Las unidades indican la anchura del carácter (la caja), siendo 03 el más ancho y 09 el más estrecho. Además, cuando dichas unidades son impares, se trata de redondas; y si son pares, indican cursivas. Así, Univers 83 designa a una variable gruesa o negra (por el 8 en las decenas), muy expandida (por el 3 en las unidades), y redonda (unidad impar). Frutiger aplicó este sistema a varias de sus tipografías, como la Frutiger, la Serifa, la Avenir y otras. E incluso otros fabricantes lo usaron para sus familias, como ocurrió con la Helvetica Neue. Ello no obstante, y pese a su claridad y sencillez, este sistema no es muy usado, y suele ser una incógnita para muchos diseñadores.

resado en estos temas al excelente libro de Louis-Jean Calvet (Calvet, L. 2001: *Historia de la escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días*. Paidós, Barcelona).

Una de las justificaciones para proponer a Roma como el mojón inaugural de nuestro alfabeto quizás tenga que ver con el hecho de que, antes de Roma, los alfabetos sufrieron importantes modificaciones estructurales y formales. A partir de las letras lapidarias romanas, las cuadratas y las rústicas, el número y la forma de las letras quedaron más o menos establecidos en su versión definitiva; o mejor dicho, en la versión conocida y usada en la actualidad.

Por supuesto que esto no quiere decir que no haya habido posteriores modificaciones, y que, de hecho, no vaya a seguir habiéndolas. Es más, aun reconociendo su continuidad formal, numérica y estructural, está claro que el alfabeto sufrió a lo largo de todos esos siglos innumerables variaciones y mutaciones, en lo que hace a algunas formas, a la cantidad de signos y a la correspondencia fónico-gráfica, entre otros muchos cambios.

Dejando salvada esta aclaración, podemos aceptar que, desde Roma a nuestros días, el alfabeto viene siendo casi igual a sí mismo.

Podemos decir entonces que, más que metamorfosis, lo que nuestro alfabeto ha experimentado es un crecimiento al que podríamos llamar «aluvional», en el sentido de ir recibiendo el aporte de capas y más capas de sedimentos, que, depositándose sobre una base común, han producido una acumulación cualitativa de gran riqueza, sin que por ello se haya visto modificada radicalmente su naturaleza original.

Así, las letras bilineares (que hoy llamamos mayúsculas), dieron paso a formas tri y cuadrilineares (las hoy llamadas minúsculas), mientras que diferentes técnicas de escritura fueron configurando numerosas variables formales, tales como las unciales, las semiunciales, la escritura merovingia, la escritura carolingia, las distintas modalidades de escritura gótica y muchas otras, todas ellas con múltiples variaciones regionales y temporales.

La invención de la imprenta de tipos móviles no hizo otra

cosa que acelerar y multiplicar la aparición de variables formales. Luego de un breve período de sumisión al estilo gótico, nuevas formas brotaron por doquier.

Se recuperaron estilos, se crearon estilos nuevos, y dentro de cada estilo aparecieron formas con atributos particulares ligados a la interpretación *de autor*. Los diseños *de autor* (que hoy llamamos familias) se multiplicaron a su vez con variaciones de caja (condensación y expansión), de ojo (finas, normales, negras, etc.), de figura (redondas, cursivas, inclinadas), de tamaño (minúsculas, versalitas, mayúsculas) y de situación (voladitas, superíndices).

De esta proliferación de formas dan cuenta los numerosos intentos de producir clasificaciones operativas. En general, los esfuerzos clasificatorios han sido hechos tomando en cuenta cuestiones estilísticas, y dieron como resultado las conocidas clasificaciones de Francis Thibaudeau (1920-1924), de Maximilien Vox (1953), de Aldo Novarese (1958), de Giuseppe Pellitteri (1963) y de Jean Alessandrini (1979). Otros autores, como Robert Bringhurst, Christopher Perfect y Lewis Blackwell han adaptado las clasificaciones existentes a sus concepciones particulares.

También se hicieron esfuerzos para clasificar y nombrar las series dentro de una misma familia, como el sistema Deberny Peignot,¹ aplicado por Adrian Frutiger en su familia Univers de 1957. Y todo ello sin contar los infructuosos intentos de normalización de los sistemas de medición tipográficos (de los que, hasta la fecha, perviven y conviven el punto cícero o didot, el punto pica y el punto chicao o digital).

Como es dable suponer, en este escenario tan sucintamente descrito, abundan las confusiones, los equívocos y las contradicciones.

Comentaremos ahora algunas de estas cuestiones respecto de un estilo en particular, cuya resolución no deja de tener cierto espíritu poético.

El estilo de palo seco

Las clasificaciones que se mencionan más arriba ana-

lizan la letra desde puntos de vista bastante similares, enfocándose básicamente en la ausencia o presencia de remates, la forma de estos remates, y la forma del asta. Como resultado se ofrecen, con mayores o menores grados de desagregación, varios estilos que podemos sintetizar de la siguiente manera:

- las letras con remates y terminales (que a su vez se discriminan en triangulares, romos, cóncavos, filiformes, cuadrados, etc.);
- las letras sin remates (que aceptan también subespecies con arreglo a la mayor o menor modulación del asta);
- las letras de escritura (que también cuentan con sus tipificaciones);
- y otras etiquetas para las cada vez más numerosas formas que no se ajustan a las clases anteriores.

Esta clasificación esencialmente morfológica, tiene cierta correspondencia con un eje histórico, correspondencia que puede verificarse especialmente entre los siglos XV y XIX. Esto es así porque durante ese período se producen innovaciones incesantes que guardan cierta homogeneidad secuencial: a un período histórico caracterizado por la preeminencia de cierto estilo formal, lo sucede otro período signado a su vez por otra tendencia estilística.

(A partir del siglo XX ya no es posible observar correspondencias semejantes entre épocas y tendencias formales, sobre todo debido a las superposiciones estilísticas generadas por las recuperaciones históricas, los rediseños, las recreaciones y las variadas hibridaciones que se producen simultáneamente.)

Es así que la mayoría de los autores datan la aparición del estilo de palo seco o *sans serif* a principios del siglo XIX, pero, como veremos a continuación, con sutiles divergencias entre unos y otros.

Con la salvedad de que hubo letras de trazo similar en antiguas monedas griegas y en inscripciones lapidarias tanto griegas como romanas (para no mencionar que también fueron usadas por los fenicios), la letra de palo seco, según José Martínez de Sousa (Martínez de Sousa, J. 1999: *Manual de edición y autoedición*. Pirámide, Madrid) aparece en la tipografía moderna (es decir, pensada para ser reproducida en serie y no como signos de escritura dibujados, pintados o tallados) en el año 1816. Según el autor, su diseño derivaría de la letra de estilo egipcio, luego de que se despojara a esta última de sus típicos terminales cuadrados. El estilo egipcio habría aparecido un año antes, en 1815, en el Reino Unido, y es atribuido tentativamente por Martínez de Sousa a Vincent Figgins, aunque también menciona la posibilidad de que haya sido Robert Thorne su primer fundidor.

John Kane (Kane, J. 2005: *Manual de tipografía*. Gusta-

vo Gili, Barcelona) coincide en el año, y agrega que la primera palo seco es presentada por William Caslon IV; pero atribuye las razones de este diseño a una consecuencia del uso creciente, en el ámbito de la publicidad, de tipos gruesos y negros, que implicaron a su tiempo la eliminación de los remates. Dice Kane que esta palo seco fue denominada durante un corto tiempo «egipcia», pero que afortunadamente este nombre fue reemplazado por el de «grotesca» y por «*gothic*» en Estados Unidos. También discrepa Kane de Martínez de Sousa al afirmar que la letra que hoy conocemos con el nombre de egipcia surge después de la de palo seco (y no antes), en el año 1817. Pero coincide en atribuirle a Vincent Figgins el diseño de las primeras egipcias; y luego agrega el curioso dato de que fue el mismo Figgins, en 1832, el primero en llamar a las letras de palo seco *sans syrruph* (sin almíbar).

Ruari McLean (McLean, R. 1993: *Manual de Tipografía*. Turson-Blume, Madrid) también fecha el nacimiento de las palo seco modernas en 1816, y aporta la precisión de que se trataba sólo de letras de caja alta, que en ese momento recibieron el nombre de «*English Egyptian*». Según este autor, el primer tipo «sin rasgo» (como los llama en su libro) de caja baja fue tallado en Londres en 1835, y recibió el nombre de «Grotesca de Siete Líneas». Phil Baines y Andrew Haslam (Haslam, A; Baines, P. 2002: *Tipografía, función, forma y diseño*. Gustavo Gili, Barcelona) coinciden punto por punto con esta descripción. Comenta luego McLean que, además de su anterior aparición en la antigüedad greco-romana, también se usaron letras de palo seco como signos de escritura en los años previos a los del siglo XIX, debido a que eran más fáciles de dibujar, pintar o tallar que las letras «con rasgo», y cita un ejemplo de 1784.

Como vemos, hay varias contradicciones temporales y terminológicas. Este estilo recibió numerosos nombres, algunos de ellos propios de otros estilos, otros lógicos pero confusos, y otros definitivamente misteriosos.

Se las llamó antiguas, egipcias, de bastón, góticas y grotescas; además de las más conocidas denominaciones de palo seco, lineales y *sans serif*.

«Antiguas» hacía referencia precisamente a que el trazo ya aparecía en inscripciones de la antigüedad griega y romana; «egipcias», porque al momento de su aparición, según la mayoría de los autores, «lo egipcio» era una moda en Europa; «de bastón» por los enlaces de las rectas y las curvas. Las denominaciones «góticas» y «grotescas» merecen un comentario aparte.

Paul Renner (Renner, P. 2000: *El arte de la tipografía*. Campgràfic, Valencia) lo explica así: para nosotros «lo gótico» se refiere a un estilo formal y compositivo, sobre todo arquitectónico, típico de un período de la Alta Edad

Media. Pero la denominación ha perdido su connotación original, que era ciertamente despectiva. Los humanistas del Renacimiento, rebelándose contra el estilo dominante, lo llamaron «gótico», haciendo alusión a los godos, que eran vistos por ellos como los destructores de la antigua Roma. Aclara Renner que mejor hubieran debido llamarlo «franco», puesto que el estilo gótico no era el de los godos sino el de los francos. De todos modos, la palabra no era usada en un sentido etnográfico sino en el sentido peyorativo de «bárbaro» y «vandálico». En inglés, la palabra «*gothic*» siguió conservando su connotación de «tosco», razón por la cual a estas «góticas» también se las llama «grotescas», dado el carácter basto y vulgar que tenían las primeras letras de palo seco para la sensibilidad de la época en que aparecieron. Otra explicación dada a la denominación de grotescas relaciona etimológicamente el nombre con el uso de rasgos similares en inscripciones halladas en antiguas grutas griegas. Para finalizar este recorrido sucinto por las distintas suertes sufridas por el estilo palo seco, veamos los comentarios que hace Robert Bringhurst (Bringhurst, R. 2001: *The Elements of Typographic Style*. Hartley & Marks, Vancouver).

Dice Bringhurst que las letras de palo seco tienen una historia y una dignidad nada menores a las de las letras con serifa. Afirma que en Atenas, y luego en Roma, las letras con astas moduladas y terminales bilaterales fueron la «marca registrada» de los escribas y símbolos de lo imperial, y que las letras sin modulación ni remates fueron emblemáticas de la República. También este autor atribuye a William Caslon IV el haber cortado las primeras palo seco de caja alta, pero a diferencia de los autores citados más arriba, fecha su aparición alrededor del año 1812, y opina que la primera fuente sin gracias, de caja alta y caja baja, fue tallada probablemente en Leipzig en 1820 (y no en 1835 en Londres, como afirma Baines, Haslam y McLean).

Estas discrepancias no pueden ser resueltas a la luz de los datos disponibles, pero sí pueden ser sorteadas revelando un episodio que aporta algo de justicia poética a toda la historia.

Dijimos antes que la cronología de las letras de palo seco se hace considerando su condición de letras diseñadas para ser reproducidas mediante técnicas de impresión, razón por la cual no se toman en cuenta los numerosos antecedentes históricos previos.

Pero sí corresponde considerar la obra del francés Valentin Haüy, quien más allá de sus muchos méritos, es desconocido en el ámbito del diseño y viene a jugar un rol fundamental en la cuestión que aquí nos ocupa.

Haüy funda en París, en 1784, el Instituto de los Niños Ciegos, con el objeto de dar instrucción a las personas

Hamburgefons

JANSON. Miklós Kis, c. 1680

Hamburgefons

DIDOT. Firmin Didot, 1784

Hamburgefons

CAECILIA. Peter Noordzij, 1991

ESTILO CON REMATES:
romanas antiguas,
romanas modernas
y egipcias

Hamburgefons

UNIVERS. Adrian Frutiger, 1957

ESTILO DE PALO SECO

Hamburgefons

BICKHAM. Richard L. Eppin, 1997

ESTILO DE ESCRITURA

Hamburgefons

PLANET BENSON 2. Ray Larabie, 1997

ESTILO DE FANTASÍA

Clasificación tipográfica según F. Thibaudeau, 1920-1924

ciegas (Tapia Contardo, I. *Historia de la educación de ciegos*. <http://ivantapia.blogspot.com/>). Para ello ideó un sistema que les permitiera la lectura y la escritura, mediante un proceso de impresión de tipos de gran tamaño en relieve sobre papel grueso y previamente humedecido; de modo que las letras y los números pudieran ser reconocidos al tacto. El proceso contemplaba la aplicación de tinta a los relieves resultantes, para que también las personas videntes pudieran leerlos.

El sistema dio buenos resultados en la lectura, y aunque resultó demasiado engorroso para la escritura (y los ejemplares impresos tenían un volumen excesivo), sentó las bases de un programa que permitió a muchos ciegos acceder a una formación escolar. De hecho, Louis Braille fue discípulo del Instituto, y a partir de su formación allí y de su experiencia con el sistema desarrollado por Haüy, crearía luego el sistema que lleva su nombre. Pero esa, es otra historia.

Según Bringhurst, el alfabeto latino que Valentin Haüy talló en tipos móviles de madera, en el año 1786, era de palo seco. Esto implica que, sea cual sea la fecha que se haya elegido hasta ahora para conmemorar la aparición de las *sans serif*, estaba adelantada al menos 26 años.

Quizás lo que no le permitió a esta fuente (y a su meritorio diseñador) fechar el nacimiento y reclamar el honor de haber sido el primer palo seco de la historia de la tipografía, haya sido precisamente la paradójica condición de haber sido diseñada para ser invisible.