

COLECCIÓN CÁTEDRA



—
Segunda
edición
corregida y
aumentada
—

DIS

**CURIOSIDADES
TIPOGRÁFICAS**

Horacio F. Gorodischer

curio- sidades tipo- gráficas

ediciones UNL



Curiosidades tipográficas



Curiosidades tipográficas

Horacio F. Gorodischer

ediciones **UNL**

CÁTEDRA

**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**

 **ediciones UNL**

Consejo Asesor
Colección Cátedra
Alicia Camilloni
Miguel Irigoyen
Bárbara Mántaras
Isabel Molinas
Héctor Odetti
Andrea Pacífico
Ivana Tosti

Dirección editorial
Ivana Tosti
Coordinación editorial
María Alejandra Sadrán
Coordinación comercial
José Díaz

Corrección
Lucía Bergamasco
Diagramación interior y tapa
Tetintas

© Ediciones UNL, 2023.

—

Sugerencias y comentarios
editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

Gorodischer, Horacio F.
Curiosidades tipográficas /
Horacio F. Gorodischer – 2a ed ampliada
Santa Fe: Ediciones UNL, 2023.
Libro digital, PDF – (Cátedra)

ISBN 978–987–749–298–9

1. Tipografía. 2. Diseño. 3. Diseño Gráfico.
I. Título.
CDD 760.2

© Horacio F. Gorodischer, 2023.



A Natán y Tadeo, una vez más.

Tal vez la letra con sangre entra, pero con sangre sale seguro.

Guillermo Cabrera Infante

Agradecimientos a la primera edición

Son muchas las causas a las que este libro debe su existencia, y entre ellas valoro muy especialmente mi trabajo como profesor de Diseño en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral. Quiero agradecer entonces a su decano, el arquitecto Miguel Irigoyen, y a todos sus colaboradores; al personal administrativo, por su paciencia y dedicación; a los estudiantes, por su pasión inagotable; y a la Universidad, por su programa de subsidios a la investigación CAI+D, cuyo estímulo tuvo también mucho que ver. Y sobre todo, a mis compañeros docentes, por el afecto, el talento y el compromiso con que sostuvieron el trabajo de nuestra cátedra.

Todo mi reconocimiento a María Ledesma y a José Scaglione, por la enorme generosidad de acceder a acompañarme con sus textos, cuya valía lleva a este libro mucho más allá de lo que yo podría haber pretendido; y también a Carla Perri, porque me empujó a publicarlo cuando aún no lo había escrito.

José Scaglione, y su colega Veronika Burian, merecen otro reconocimiento, por haber cedido su tipografía Ronnia para la composición del texto; no sólo de este libro, sino de todos los libros que de ahora en más quiera publicar con ella la Editorial de la Universidad Nacional del Litoral. No quiero dejar de mencionar aquí a todo el equipo de la Editorial, y a Pamela Nuñez y Martín Margüello, sus diseñadores.

Agradezco además a Horacio Dobry, a Mario Catelli y a Javier Armentano, por darme su ejemplo y amistad durante tantos años; y a Pablo García, por su amistad y sus libros.

También a Lichi, que bien sabe por qué.

Horacio F. Gorodischer, 2010.

Notas a la segunda edición

Diez años después de la primera edición de *Curiosidades tipográficas*, edicionesUNL volvió a honrarme con la invitación a publicar una segunda edición. Acepté de inmediato, porque quiero mucho a este pequeño libro, y porque es mucho lo que le debo. En uno de sus artículos dejé constancia de que todo el libro había sido escrito a partir del sedimento que se fue acumulando en mis archivos, en mi biblioteca y en mi consciencia, un sedimento producido por los restos del segundo proyecto de investigación que había dirigido pocos años antes en la FADU / UNL. Escribir estos textos fue una manera de articular todas esas partículas que habían quedado en suspensión y de las que por algún motivo no podía desprenderme. Lo que en ese momento tomé como una suerte de exorcismo tuvo efectos exactamente opuestos: la tipografía y sus curiosidades, al parecer estimuladas por el rol protagónico que tuvieron en estos textos, decidieron ir por más.

En los diez años que van de aquella primera a esta segunda edición, mis intereses en el campo del Diseño —a cuya práctica profesional y académica me dedico hace más de treinta años— se vieron enriquecidos con la específica vastedad de la escritura en varias de sus encarnaciones: la historia, la tipografía (entendida como notación mecánica de la escritura), la ortotipografía, la legibilidad, la composición de los textos y el diseño editorial... y en gran medida ese enriquecimiento se lo debo a este libro.

Como modesto pago de esa deuda he intentado corregir algunos errores y erratas que, muy a mi pesar, poblaron las páginas de la primera edición, e incluí dos artículos más: uno sobre medidas y retículas que, por razones inexplicables para mí, se resistió a ser escrito en aquel lejano 2010, y otro sobre la tipografía en pantallas, un tema que en estos once años se ha vuelto aún más insoslayable que entonces.

Quiero reafirmar aquí los agradecimientos originales, y sumar otros para las autoridades y el personal actual de la FADU y de edicionesUNL, encabezados por el Arq. Sergio Cosentino y la Lic. Ivana Tosti, y también para todos los ayudantes y alumnos que desde entonces me acompañaron en las asignaturas Diseño Editorial I y II, cuyo dictado es también otra feliz consecuencia de este libro.

Santa Fe, septiembre de 2021.

Índice

AGRADECIMIENTOS A LA PRIMERA EDICIÓN / 11

NOTAS A LA SEGUNDA EDICIÓN / 13

PRÓLOGO

Un nuevo libro / 17

María Ledesma

DESDE LA CONTRAFORMA

Contrapunzón / 23

José Scaglione

1. MAYÚSCULAS Y MINÚSCULAS

Pasa en las mejores familias / 33

2. GUTENBERG, GRIFFO Y KIS

Lo que se cifra en el nombre / 43

3. SANGRÍA

Las buenas costumbres / 57

4. GARAMOND Y JANNON

Ser y parecer / 69

5. PALO SECO

El estilo que nació invisible / 83

6. LA VIDA DE LOS SIGNOS

Cambia, todo cambia... / 93

7. TIPOMETRÍA

La buena medida / 105

8. LEER O NO LEER

Del papel a la pantalla / 117

9. LOS TEXTOS DEL TEXTO DEL DISEÑO GRÁFICO

Algo de teoría / 129

BIBLIOGRAFÍA / 141

SOBRE EL AUTOR / 147

Prólogo

Un nuevo libro

*A Horacio F. Gorodischer,
compañero de la Tercera Fase*

La aparición de un nuevo libro en el campo del diseño es siempre motivo de festejo. Y si ese libro viene de un diseñador y docente como Horacio F. Gorodischer, el festejo se transforma en fiesta. En una fiesta en la que la sorpresa mayor es el propio contenido.

¿Qué habrá planteado, desde qué punto de vista, este diseñador amante de la letra en todos los sentidos de la palabra?

No es mi intención develar la sorpresa. Creo que le corresponde a cada lector encontrarse con el texto y elaborar con él su propio contrato, realizar su propia experiencia y perderse, si cabe, en los vericuetos de sus interrogantes. No hay justicia en un prologuista que arrebatase esa posibilidad al lector. Pero como quiero homenajear el momento, como Horacio amablemente me ha pedido que esté presente con él en estas páginas, voy a plantear algunas cuestiones en relación con la escritura, dejando a los lectores el placer de degustar y descubrir los sentidos de esta escritura particular.

I.

La producción en masa del libro tiene una fecha histórica clara: 1455. Ese año, nos cuenta la historia, Gutenberg rompió con el tradicional modelo de escritura a mano y adaptó la prensa para procesar las uvas transformándola en máquina de procesar palabras. La fuerza de la imagen de aquel centro europeo creando la imprenta es tan potente que en muchos casos —como Gorodischer nos lo recuerda en uno de sus artículos— invisibiliza una serie de complejos procesos que modifican los modos de escribir.

En efecto, si bien es Gutenberg quien se ha quedado con todos los créditos, el desarrollo de la imprenta en Europa forma parte de una corriente cultural de desarrollo intelectual abonado en las nacientes universidades en las que se formaron un Dante o un Petrarca y en las que enseñó un Tomás de Aquino. En ese ambiente en el que la producción en serie del libro era una necesidad, en el que las lecciones de los maestros debían editarse rápidamente, en el

clima de los *pecia* (aquellos cuadernillos breves que cada copista se dedicaba a copiar varias veces) la búsqueda de algo que hiciera saltar por los aires la copia manual, rondaba en muchas cabezas. El hecho de que, en Holanda, se considere a Lorenzo de Coster el inventor de la imprenta, es una prueba de las búsquedas a las que condujo ese ambiente intelectual. Salomónicamente, dejemos entonces el crédito a Gutenberg, hagamos entrar en escena a Lorenzo de Coster y convengamos en que, sea quien fuere el que logró reemplazar la mano por la máquina, dio un paso enorme en el desarrollo de la lectura y, con ello, en el modo de acceso al conocimiento.

Una segunda cuestión nos lleva todavía más atrás: sabemos que el desarrollo del libro actual no es deudor únicamente de la maquinización de la impresión. Sabemos que fue en los conventos y *scriptorium* donde aparecieron los cambios que modificarían «la puesta en página» del texto y aportarían a la legibilidad: mayúsculas, separación de palabras, notas al pie, índices salieron del ingenio de los copistas medievales, cambiando la modalidad de la escritura y, por ende, de la lectura.

El párrafo toma forma en esa época. Viene, sin embargo, de una larga historia que ha dado lugar a dos acepciones. Por un lado *parágrafo* (hoy *párrafo*, *pilcrow*, *calderón*), que remite a una marca de referencia usada por los escribas al final de una oración o de una idea y, por otro, *párrafo*, que hace referencia a la regla y el punzón, instrumentos con los que se calculaba la distancia entre líneas y espacios reservados a márgenes y comentarios.

Entre ambas acepciones hay un salto que marca un momento central no solo para el párrafo sino para la escritura en general. Las marcas al final de una idea, cuyas primeras apariciones datan del siglo IV a.C., constituyen el primer movimiento en la ruptura de la escritura continua y eran (lo son todavía hoy) señales para la orientación en el texto. En cambio, la segunda acepción apunta directamente a la organización visual del texto; esta es la que ha prevalecido hasta ahora; pareciera que los párrafos así entendidos aparecieron para la escritura de leyes, desde allí se trasladaron a los textos argumentativos y más tarde a los literarios terminando por convertirse en la forma de organización por excelencia de la prosa, con independencia de la materia tratada. Como toda historia, esta —que debo en gran parte a Marisa Pérez Juliá y a su obra *Rutinas de la escritura*— tiene sentido si se la pone al servicio de los problemas actuales. Por eso, intentaré pensar cuestiones de la escritura de hoy, tomando como pretexto uno de los aspectos de la composición: el párrafo.

II.

El párrafo es una unidad gráfica de sentido. O mejor dicho, una unidad de sentido construida gráficamente que adquiere valor en relación con una totalidad textual identificable. En efecto, cada párrafo está en relación con la página, el apartado, el capítulo, las partes y el texto completo.

Mensurable, identificable permite anticipar qué tipo de lectura está prevista por el texto en cuestión.

Como el signo saussureano, está compuesto de dos aspectos indisolublemente unidos: una parte formal —iniciada generalmente con sangría y letra mayúscula y concluida con el punto y aparte— que se corresponde con una parte conceptual que contiene ideas enlazadas entre sí de manera jerárquica. Es por lo tanto un lugar de confluencia de aspectos visuales y conceptuales, primera segmentación del texto que el ojo capta de manera global. Su función ha sido la de organizar la letra escrita separando las ideas entre sí, instalando una escansión en el espacio del texto para que el lector pueda ritmar en el tiempo su lectura.

Un lector avezado capta la cantidad de párrafos de una página, sabe que en cada uno hay una idea que se entrelaza de alguna manera con la anterior y la subsiguiente en un encadenamiento que va desde lo más simple a lo más complejo, desde lo conocido a lo nuevo o desde lo general a lo particular, para volver luego a lo general.

Esta organización ha contribuido a facilitar la operación de lectura desde una lógica particular: la linealidad del razonamiento y el análisis de las partes. Si bien durante la evolución de los estilos tipográficos los párrafos se han alineado de diferentes maneras (párrafo justificado, abanderado, epigrafático, francés, asimétrico) siempre lo han hecho con arreglo a la separación de ideas; tanto que muchas veces el estilo subraya esa separación aumentando el interlineado entre párrafo y párrafo, favoreciendo la separación del texto en sus partes constitutivas. Más todavía, en algunos momentos y para algunas mentes el párrafo llega a convertirse en una especie de amo de la expresión, en el ordenador por excelencia del contenido.

III.

Hace nueve años, en una encuesta realizada a científicos, académicos y periodistas especializados de EE. UU., se les preguntaba cuál era la noticia más importante del último período de la que no se había informado a la opinión pública (<<http://digerati.edge.org>>). La diversidad de las respuestas valdría un análisis pero, en este caso, me contentaré con la del matemático Keith Devlin, quien respondió: la muerte del párrafo. Según Devlin, tras medio siglo de televisión y una década de internet —no olvidemos que la encuesta es del 2000—, las nuevas generaciones son incapaces de adquirir información de forma eficaz leyendo un párrafo, acostumbradas a leer solo las palabras y frases cortas propias de los medios.

Devlin apoya sus dichos en un estudio realizado sobre 10 000 universitarios de California entre 18 y 25 años según el cual solo el 17 % de los hombres y el 35 % de las mujeres eran capaces de aprender leyendo un texto, porcentajes muy inferiores a los de las personas mayores de 35 años.

Más allá de las razones pedagógicas de Devlin a las que no puedo acceder a partir de la magra información del artículo (pero que no parecen escapar al clásico lamento sobre las «debilidades sociales y cognitivas» de los nuevos medios) resulta interesante considerar la partida de defunción del párrafo y sus posibles implicancias para la escritura. En principio pareciera que para Devlin la muerte del párrafo es en realidad una sinécdoque de la, tantas veces anunciada, muerte del libro. Como casi siempre sucede en las críticas o apreciaciones de este tipo, el acento se pone en la tecnología. La televisión e internet aparecen como las responsables de la caída de comprensión en las universidades de California. Este planteo simplista oculta un hecho hace tiempo puesto de relevancia por Breton (entre otros) y sin embargo, constantemente silenciado: la tecnología se da en el seno de formaciones culturales concretas con prácticas sociales concretas que marcan la tendencia de la aplicación tecnológica. Que de ser un sitio concebido para el intercambio entre estudiantes universitarios, Facebook haya pasado a una exposición de la vida pública y privada no es solo cuestión tecnológica sino también de la espectacularización de la cultura. Que muchos de los programas de televisión estén pensados para un promedio de 12 años tampoco es un problema tecnológico sino de lo que hacemos con la tecnología en la era superior del capitalismo global y nada tiene que ver con el lamento sobre la muerte del libro y la caída de la lectura. Después de todo, la lista de *best sellers* —con sus párrafos bien ordenaditos— abunda en títulos del mismo calibre que los programas de televisión. Insisto: pensar en la línea de la muerte del párrafo como sinónimo de la disminución de la capacidad de comprender, es simplificar la cuestión. Es creer que hay un solo modo de conocer, un solo modo de aprender, un solo modo de leer y ese es el consagrado en Occidente por el pensamiento burgués, padre de la imprenta, de los libros, en fin de lo que conocemos —o conocíamos— como «cultura occidental».

Mucho más interesante es pensar la suerte del párrafo en la línea marcada por Raffaele de Simone, quien habla de una Tercera Fase en la historia del conocimiento puesta en marcha, en el mundo occidental, por la telemática y la informática, independientemente de que haya —y mucha— TV basura y gran cantidad de basura en internet.

IV.

Para empezar, convengamos que, dado que los libros papel —y este cuya aparición celebramos es uno de ellos— gozan de buena salud, el párrafo continúa existiendo como organizador textual.

Evidentemente tenemos que considerar la respuesta de Devlin como una especie de metáfora en la que se juega el presente de la cultura escrita. En línea con su metáfora, podemos decir que lo que ha sucedido —está sucediendo— es que el párrafo ha dejado de ser la unidad gráfica de sentido.

No es secreto para nadie que los cambios en las condiciones sociales de visualidad producidos en el último siglo y medio han hecho estallar las fronteras de la percepción visual. Es más, el estallido ha sido tan fuerte que, si el párrafo se hubiera mantenido fiel a sí mismo, podríamos sospechar que «algo extraño sucede en Dinamarca».

En el contexto de cambios perceptuales iniciados con la aparición del ferrocarril, continuados por la fotografía y el cine o la multimedia, la digitalidad ha puesto en jaque la razón de ser del párrafo. Todos los elementos que le daban sentido —segmentación de un todo perceptible, ordenación del contenido según un hilo, progresión de lectura desde un punto de partida a otro más elaborado— coexisten ahora con nuevas exigencias expresivas.

En efecto, además de las posibilidades de distorsión, disolución, transformación y movilidad generados por el soporte digital, la red informática acentúa el carácter cambiante de la digitalidad. La interconexión globalizada globaliza la mutabilidad constante e instantánea. Por lo tanto, no hay modo de concebir un todo textual. De allí que aparezcan y se exploren otras organizaciones que liberen el flujo visual, que lo vuelvan flexible, acorde a la flexibilidad del soporte. Dicho más claramente, han aparecido nuevos modos de organización textual en los que el discurso se atomiza en unidades autónomas que hacen innecesario (e imposible) el párrafo, cuya razón de ser —lo hemos visto— es el de ser unidad en un todo más extenso abarcable con la mirada.

Por supuesto, esto no significa que toda la escritura digital se haya lanzado a la experimentación; muy por el contrario, asistimos a la proliferación de textos clásicos con estructuras argumentativas o narrativas perfectamente reconocibles en los que predomina el carácter analógico, por más que estén «subidos» al medio digital. Son textos que invitan a la impresión y a la lectura sobre papel y para ellos la unidad continúa siendo el párrafo.

En cambio, las aplicaciones tales como el *scroll* vertical en el orden del soporte o las combinaciones multimediales en el orden de la expresión producen modificaciones contundentes respecto de la organización textual. En ellas, el párrafo no existe. Ha desaparecido. Pero el hecho de que no esté allí no decreta su muerte. Solo el corrimiento de su dominio al ampliarse el dominio de la escritura.

Decía al comienzo que entre ambas acepciones de la palabra *párrafo* media un salto importantísimo para la escritura en general. De orientador a organizador. Llegado a este punto me pregunto si no corresponde volver a saltar y recuperar el concepto de marca orientadora en los meandros digitales.

María Ledesma

Texto escrito en el año 2010.

Desde la contraforma

Contrapunzón

Casi todas las piezas de comunicación gráfica requieren, en mayor o menor medida, el uso del lenguaje escrito. Y en la actualidad, un gran porcentaje de estas piezas se valen de la tipografía para dar forma a la escritura. En las muy atinadas palabras de Peter Bil'ak, «el mundo del diseño gráfico está hecho de tipografía, esa es su unidad atómica».¹ Por supuesto que existen otros importantes componentes y partículas, como el color o las imágenes fotográficas, pero indudablemente las fuentes son elementos básicos y vitales.

La tipografía es un campo que debe ser comprendido y analizado en diferentes niveles. Las facetas histórica, teórica y morfológica de la micro y de la macrotipografía se entrelazan continuamente tejiendo una increíble malla de saberes interrelacionados. Existen muy pocas lagunas de conocimientos que puedan considerarse estancas, casi todo está interconectado.

Las *Curiosidades tipográficas* de Horacio F. Gorodischer son una excelente fotografía de esta interconexión. Una foto que libra a la tipografía de ese tan frecuente manto de erudición inasequible que la rodea. El autor se vale de un lenguaje claro y comprensible, pero mantiene el esperado rigor académico en la pesquisa. Capítulo a capítulo, permite observar de qué forma temas que parecen a primera vista disímiles, se encuentran en realidad vinculados, algunos más estrechamente de lo que se podría imaginar. El lector podrá hilvanar numerosas prácticas cotidianas de la composición tipográfica entre sí, y con sus recónditos orígenes.

En el contexto de las *Curiosidades tipográficas*, el abordaje de un capítulo introductorio reviste ciertas complicaciones. ¿Cómo resumir en pocas palabras esa inmensa red de núcleos temáticos donde se abordan, explícita o tácitamente, tantos detalles sobre la historia y uso de las formas tipográficas? Una tarea bastante difícil... En consecuencia, la propuesta para estos primeros párrafos es la reflexión sobre la parte que queda, las contraformas. Estoy hablando del espacio en blanco que se encuentra dentro de cada carácter, entre las palabras, las líneas, los párrafos, las columnas y en los márgenes.

¹ «About Nothing, mainly», conferencia de Peter Bil'ak en la conferencia de ATyPl en Praga, 2004.

El espacio en blanco es frecuentemente comparado con la nada, la falta de color, la ausencia de contenidos, de masa y de substancia. Pero en el diseño gráfico y tipográfico, la nada es maleable y puede ser modelada. Es la relación entre figura y fondo lo que da vida y tensión a las páginas. La mínima expresión de esta relación se manifiesta dentro de cada glifo.² Comúnmente, se llama contraforma al espacio en blanco que se encuentra dentro de una letra. En el caso de la letra *O* o la letra *B*, este espacio se encuentra perfectamente delimitado dado que los contornos de la figura rodean toda su superficie. Pero en otros glifos, como por ejemplo la letra *C* o la *G*, este espacio no está definido y es imposible determinar cuáles son sus límites exactos.

Esta definición podría dar a entender que letras tales como la *I*, que no encierran espacio en blanco dentro de sí mismas, no poseen contraforma. Esto no es totalmente correcto. La figura del glifo permite definir tanto el espacio en blanco que se encuentra dentro de la letra como el que está por fuera. Esta última es a veces llamada contraforma externa o, más comúnmente, espacio entre letras o interletrado (Fig. 1).

El trabajo del diseñador de tipografías consiste en gran medida en encontrar el balance adecuado entre las formas y dimensiones del espacio en blanco que está dentro y fuera de los contornos de los glifos. Es una tarea que está estrechamente vinculada a la lecturabilidad de la fuente cuando se la utiliza para componer textos. Cada una de las letras de una fuente puede estar precedida y sucedida por cualquier otra letra. Es decir, que cada espacio exterior debe ser moldeado para funcionar con todos los otros caracteres de la fuente (Fig. 1). Además, es fundamental que el espacio en blanco delimitado entre los pares de caracteres sea coherente con las contraformas de los distintos glifos. Como resultado, las contraformas internas amplias necesitan de interletrados generosos y viceversa (Fig. 2). Por este motivo, las fuentes sin serifas, que tienden a requerir menor cantidad de espacio interno porque no tienen patines, son ligeramente más angostas y poseen un espaciado más ajustado que las romanas.

La relación entre los espacios en blanco es inherente a la práctica tipográfica desde sus mismos comienzos. Sería incluso apropiado decir que si el mundo del diseño gráfico está hecho de tipografía, entonces la tipografía está hecha de contraformas. El invento de Gutenberg no fue la impresión por relieve. Sellos y formas similares de reproducción comenzaron a ser usados en China muchos siglos antes. No, su verdadero invento fue el molde manual:

² Se denomina glifo a una representación gráfica en particular de un grafema. De esto se desprende que glifo y carácter son dos cosas diferentes. El glifo de la ligadura *fi*, por ejemplo, es una representación gráfica de dos caracteres. Según R. Bringhurst (*The Elements of Typographic Style*, Vancouver: Hartley & Marks, 2001) un glifo es «una versión de un carácter».

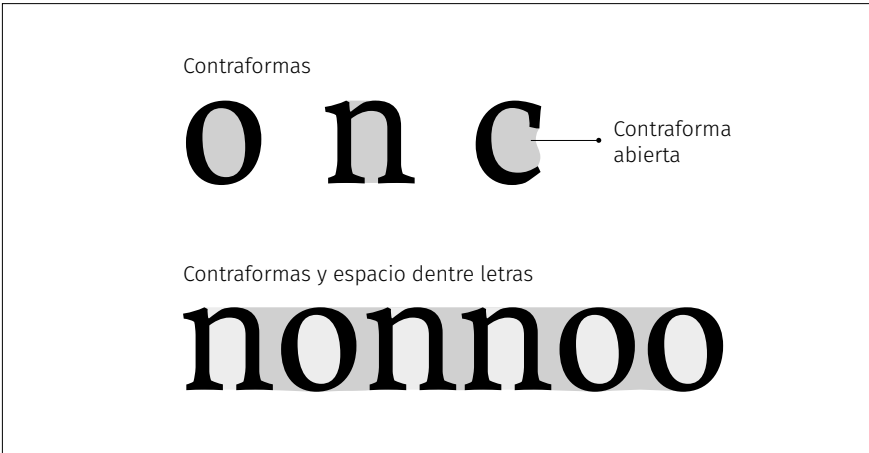


Figura 1. Contraforma y espacio entre letras. Fuente: Karmina, de Veronika Burian y José Scaglione (© *TypeTogether*).



Figura 2. Espaciado de caracteres correcto e incorrectos. Fuente: Ronnia, de Veronika Burian y José Scaglione (© *TypeTogether*).

un instrumento que permitía fundir tipos móviles de diferentes anchos fácil y rápidamente. En otras palabras, este instrumento garantizaba que el espaciado de todas las piezas de plomo iba a ser el correcto. Desde la invención de Gutenberg y hasta la revolución industrial y la creación del pantógrafo³ (este aparato permitía cortar punzones de diferentes tamaños mediante la reducción mecánica de un único dibujo original de mayor tamaño) el proceso de producción de tipos de plomo fue prácticamente siempre el mismo (Fig. 3):

- Se creaba un punzón de metal duro, con la forma del glifo tallada en relieve, y espejada.
- Se golpeaba una pieza de cobre llamada matriz con el punzón, con el propósito de transferir la figura del glifo.
- Se encuadraba la matriz y se modificaba su ancho. Este proceso se llama justificación de matriz y determina cuál será el ancho de cada uno de los caracteres, incluyendo sus espacios externos.
- Se ajustaba la matriz en la parte inferior del molde manual y se vertía plomo fundido en la misma para obtener un tipo móvil.

Existían dos métodos diferentes para el cortado de punzones, y sus diferencias están muy relacionadas con el tema de las contraformas. Uno de estos era el método de contrapunzón más cortado, y el otro era el de grabado más cortado (Fig. 4).⁴ En los dos casos, el proceso mediante el cual se daba forma al contorno externo de los glifos era el mismo: se cortaba o limaba metal de la parte exterior del punzón hasta llegar a la figura deseada. Pero los métodos trataban las contraformas de maneras muy diferentes.

El procedimiento de grabado plantea el uso de una herramienta de metal duro para escarbar las contraformas y así lograr el contorno interno de las letras. El otro método implicaba la creación de un contrapunzón. Es decir, un punzón con el diseño deseado para la contraforma interna de la letra. El contrapunzón se endurecía mediante un proceso de templado y luego, con un golpe firme, su figura era transferida al punzón. Una vez que la contraforma ya estaba definida en el punzón, el cortador de punzones continuaba trabajando en el contorno externo de la pieza.

El uso del contrapunzón tenía numerosas ventajas prácticas. Permitía, por ejemplo, la reutilización de un solo contrapunzón en diferentes caracteres, como la *n* y la *h*, o la *p* y la *b*, o proveía un atajo si un punzón debía ser cortado nuevamente porque se rompía durante el templado. Pero esta técnica es también más correcta desde un punto de vista conceptual, ya

³ En 1884 Linn Boyd Benton inventó el pantógrafo tipográfico (Cost, Patricia A.: *The Bentons and Type-making and ATF*. En <<http://www.printinghistory.org/htm/journal/articles/31-32-Cost-Benton.pdf>> consultado en septiembre 2009).

⁴ Smeijers, Fred: *Counterpunch. Making type in the sixteenth century, designing typefaces now*, Hyphen Press, London, 1996.

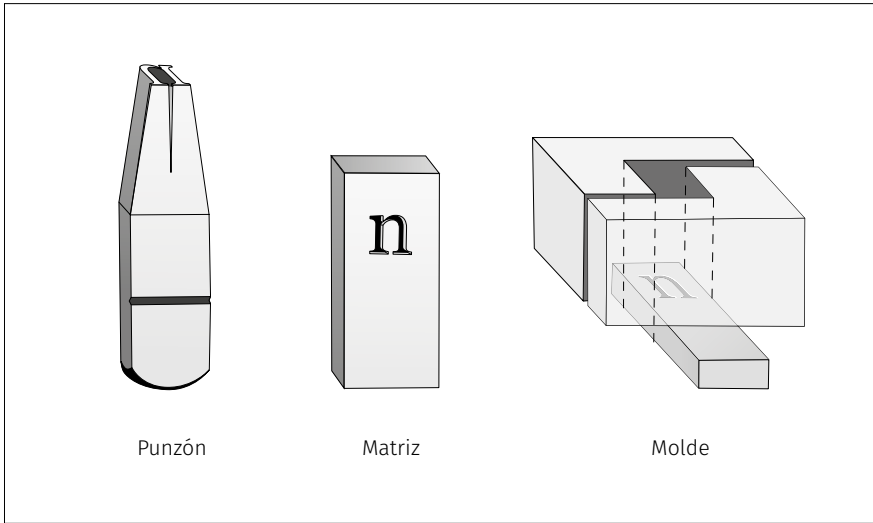


Figura 3.

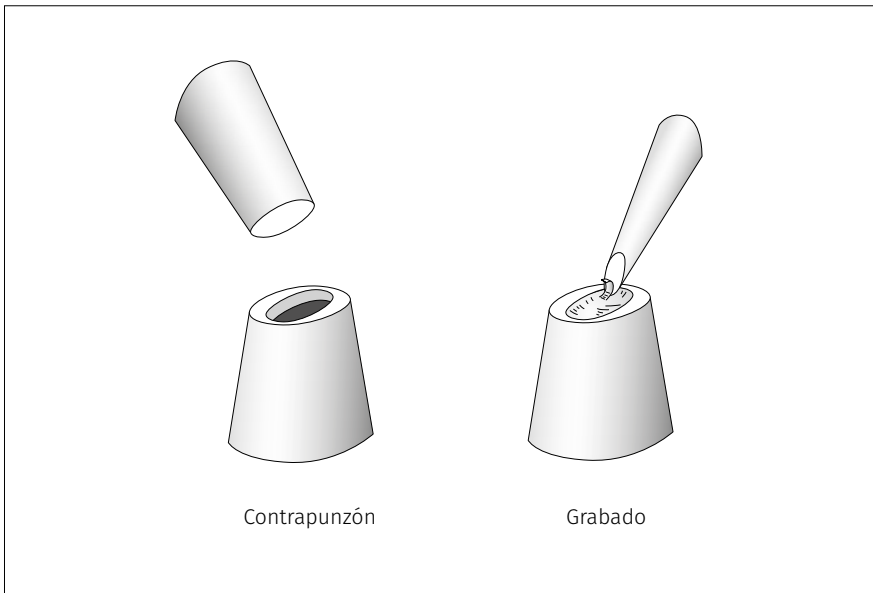


Figura 4. Cortado de contraformas mediante el método de contrapunzón (izquierda) y de grabado (derecha).

que conduce a pensar el diseño de alfabetos desde el punto de vista del modelado de las contraformas.⁵

Un claro ejemplo de cómo las contraformas trabajan en conjunto para dar cohesión a la composición de textos puede derivarse de la simple comparación entre los estilos normal y negrita de una familia tipográfica (Fig. 5). Obsérvese que al reducirse el espacio que se encuentra dentro de los glifos también se reduce proporcionalmente el espacio entre ellos. De otra forma, la textura de los bloques de texto dejaría de ser homogéneas y el ritmo de lectura y la legibilidad del mismo se verían seriamente afectados. Algo similar se observa al comparar tipografías normales con tipografías condensadas. Estas últimas tienen contraformas más estrechas y como resultado el espacio entre las letras también lo es.

Pero ¿por qué es tan importante el ritmo y la textura de los textos? La verdad es que poco se sabe aún de la forma en que leemos y de los procesos cerebrales que esto conlleva. Pero sí existe consenso con respecto a algunas cuestiones básicas referentes a la legibilidad. Una de estas es que el ser humano no lee de una letra a la vez. De otra forma la incorporación de conocimientos mediante la lectura sería terriblemente lenta. La lectura se da por palabra o más precisamente por grupo de palabras. El ojo humano reconoce el contorno y las interacciones de figura y fondo de las palabras en lugar de comprenderlas de una letra por vez. Las texturas homogéneas en los bloques de texto facilitan tanto el reconocimiento de las palabras como la velocidad de la lectura. Es también por esa misma razón que los textos compuestos en minúsculas son tanto más fáciles de leer que los que están compuestos solo en mayúsculas. Las letras de caja baja tienen ascendentes y descendentes, o sea que a veces sus formas van por arriba de la altura de *x* (como la *h* y la *d*) y a veces se extienden debajo de la línea de base (por ejemplo, la *p* y la *g*). Como resultado, los contornos de las palabras escritas en minúsculas son más particulares, más fáciles de reconocer.

Por supuesto que la mayoría de las formas reconocibles continúan estando donde aparecen casi todas las contraformas, entre la línea de base y la altura de *x*. Por esa razón, a esta última cota se la denomina tamaño óptico. Para comparar dos fuentes efectivamente es inevitable hacerlo igualando sus tamaños ópticos. Solo así es posible establecer sus diferencias bajo las mismas condiciones de legibilidad (Fig. 6).

⁵ Existen varios libros que permiten ahondar sobre estos procedimientos y sus detalles, el *Mannuel Typographique* de Simon Fournier, *Counterpunch* de Fred Smeijers y *A View on Early Typography up to about 1600* de Harry Carter son algunos de los más recomendados.



Figura 5. Comparación de superficies de contraforma y espaciado en versiones regular y negrita. Fuente: Karmina, de Veronika Burian y José Scaglione (© *TypeTogether*).



Figura 6. Comparación de dos fuentes igualando sus tamaños en puntos (arriba) y sus tamaños ópticos (abajo). Fuentes: Sabon, de Jan Tschichold, y Nimrod, de Robin Nicholas (© *Adobe Systems Incorporated*, © *Monotype Inc.*).

La posición de las ascendentes, descendentes y línea de altura de x están inexorablemente vinculadas. Tipografías con mayor tamaño óptico tienen ascendentes y descendentes pequeñas, mientras que lo contrario sucede con las fuentes de altura de x más reducida. Estas tres cotas verticales motorizan la percepción que se tiene de otro importante espacio en blanco que es necesario controlar: la interlínea. El alfabeto latino minúsculo está compuesto por letras cuyos principales rasgos característicos están entre la línea de base y la altura de x. El espacio que queda arriba de la altura de x y por debajo de la línea de base funciona como separador de las distintas líneas de texto. Técnicamente, el espacio llamado interlínea es la distancia existente entre las líneas de base de dos renglones; y se llama composición sólida cuando no se agrega espacio adicional entre las dos líneas. Por ejemplo, cuando el texto es cuerpo 10pt y la interlínea es también de 10pt. En algunos casos, el diseñador puede decidir hacer este espacio aún más grande para lograr una apariencia más atractiva o para mejorar la legibilidad de una pieza. Pero es importante considerar que las fuentes que tienen ascendentes y descendentes más pronunciadas generan, por sí mismas, la percepción de una mayor interlínea (Fig. 7).

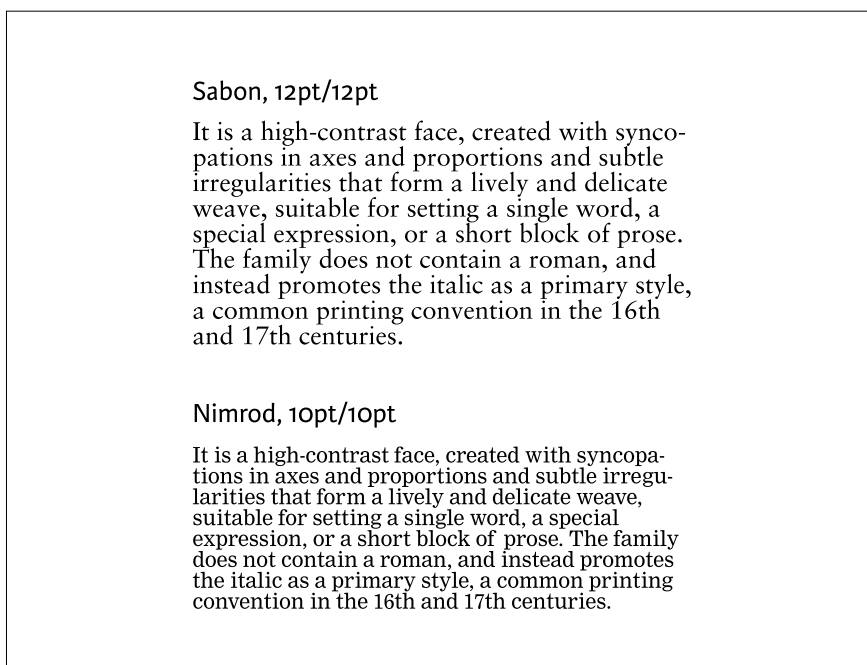


Figura 7. Comparación de fuentes compuestas con interlínea sólida. Fuentes: Sabon, de Jan Tschichold, y Nimrod, de Robin Nicholas (© Adobe Systems Incorporated, © Monotype Inc.).

FORMANDO LA PÁGINA

Sería imposible (además de contraproducente) articular algún tipo de regla inflexible para la composición de textos y el armado de páginas. Sin embargo, algunos conceptos pueden ser tomados como referencias generales a la hora de tomar decisiones de diseño complejas.

Desde el punto de vista de la macrotipografía, es imprescindible entender el ejercicio de elección de fuentes como parte fundamental del proceso de la composición de páginas, especialmente en lo que respecta al diseño editorial. Las proporciones básicas de los glifos dicen mucho de lo que debe esperarse de la composición de los textos; y, en contraposición, el objetivo y la estructura general de la pieza otorga pistas con respecto a qué tipo de fuente puede ser más efectiva que otras.

Fuentes como Garamond, de altura de x relativamente pequeña, requieren un tamaño de reproducción mayor. Estas tipografías tienen en general menor rendimiento y necesitan columnas más anchas.⁶ Sus contraformas amplias y ascendentes pronunciadas se valen de grandes espacios dentro y fuera de los caracteres y proponen generosos márgenes. Son tipografías que muestran su mejor costado cuando interactúan con mayor cantidad de aire alrededor. Son fuentes para libros.

Por el contrario, para el diseño de un periódico sería necesario utilizar columnas de texto más angostas e intentar tener la mayor cantidad posible de caracteres por línea de texto y de líneas por columna. El diseñador buscará entonces familias tipográficas con generoso tamaño óptico, contraformas más angostas y carácter más neutro. Es decir, fuentes con extensiones más bien pequeñas, que puedan ser compuestas con poco aire entre líneas.

Las contraformas vehiculizan gran parte de la morfología de las fuentes y proveen información sobre cómo mantener coherencia visual entre los blancos y negros de la página.

La era del DTP (*Desktop Publishing*) ofrece a los diseñadores gráficos herramientas tan poderosas como peligrosas. Libre de las limitaciones del metal, las contraformas son más maleables que nunca antes. Pero esa herramienta puede ser también un arma de doble filo, dado que la computadora, aunque rápida y eficiente, no sabe nada de tipografía. Operaciones como el justificado de bloques de texto deben ser tratadas con prudencia y meticulosidad. Estas pueden echar a perder la armonía de una página rápidamente, porque afectan la relación entre figura y fondo del texto. Por

⁶ El rendimiento de una fuente se refiere a qué tan económica es en términos de espacio utilizado. Las fuentes con menor rendimiento requieren más cantidad de espacio horizontal, es decir que permiten el uso de menos caracteres por renglón.

otro lado, las herramientas de diseño por computadora ponen al alcance de todos un nivel de delicadeza para la composición de textos pocas veces visto.

Una de las increíbles ventajas del DTP es que brinda la posibilidad de probar mínimas variaciones de tamaño del texto rápidamente. Esta práctica es importante y permite un gran nivel de refinamiento a la hora de seleccionar el tamaño óptico deseado para un bloque de texto. Las contraformas de una fuente pueden verse de manera muy distinta al ser solo un par de fracciones de punto más grandes. Recordemos que la altura de x es también funcional a la interlínea percibida por el lector, o sea que estas pequeñas variaciones pueden contribuir, y mucho, a lograr una mejor textura y ritmo tipográfico.

Mediante las aplicaciones de diseño de página es también posible controlar el espacio horizontal. Esto debe ser realizado con prudencia porque, como se mencionó anteriormente, acercar o alejar las letras de forma exagerada afecta a la textura, ritmo y color tipográficos. El resultado puede actuar en detrimento de la legibilidad de una pieza.

El ajuste del espaciado horizontal entre las letras permite contrarrestar uno de los problemas de la tipografía digital, que es que la misma fuente es reducida o ampliada matemáticamente para ser usada a diferentes tamaños. La forma en que el ojo percibe textos de 8pt y de 48pt es diferente. En la época en que los punzones eran cortados a mano, el cortador de punzones variaba tanto la forma como el ajuste de los tipos para las diferentes medidas. El problema radica en el reconocimiento de las contraformas, tan vital para la legibilidad de los textos. En la medida que los tamaños de reproducción decrecen, es deseable que el espacio entre caracteres aumente levemente para mejorar las condiciones dadas para el reconocimiento de las palabras. Todo lo contrario sucede en los grandes titulares en los que el interletrado que muchas fuentes tienen por defecto puede llegar a ser innecesariamente grande.

Estos son solo algunos ejemplos de las complejidades e importancia relacionadas al control del espacio en blanco. El adecuado control de ese espacio no se da en forma lineal, sino en forma concéntrica, como las capas de una cebolla, de adentro hacia afuera. Según Fred Smeijers, observar las contraformas es el primer paso para jugar este juego de blanco y negro.⁷ Porque, en definitiva, el fondo hace a la figura tanto como la figura al fondo. Es imposible modificar uno sin cambiar el otro.

José Scaglione

⁷ Smeijers, Fred: *Counterpunch. Making type in the sixteenth century, designing typefaces now*, Hyphen Press, London, 1996.

1 Mayúsculas y minúsculas

Pasa en las mejores familias¹

INTRODUCCIÓN NECESARIA

Historia y tipografía son términos en los que resuena cierto grado de precisión y rigor, pero es justamente lo lejos que muchas veces están de ello lo que las convierte en prácticas a mi juicio apasionantes. Hace ya bastante tiempo que la epistemología y la filosofía de la ciencia han despojado a las ciencias de sus pretensiones de objetividad neutral: la Verdad parece ser, hoy, que no hay actividad intelectual que pueda reclamar para sí atributos de Verdad. También la Historia es una construcción moldeada por lo ideológico, un corpus maleable atravesado por lo político.

Algunas prácticas, teñidas por su naturaleza eminentemente técnica o artesanal, se resisten todavía a esta caracterización, pero tampoco ellas son inocentes. De la tipografía, por ejemplo, dice Otl Aicher (2004):

Y eso hace que su actividad [la del tipógrafo] sea política. Lo obliga a plantearse qué objetivos políticos se persiguen con la escritura y qué estructuras políticas se han organizado y perpetuado a través de los sistemas de escritura. = [...] = La tipografía es una cuestión moral y política, persigue la estética de una libertad común fomentando el principio de la comunicación ilimitada, un lenguaje que se entienda sin manipulación.

Aunque esto último bordee lo paradójico —y debo asumir que este texto está tejido por paradojas—, Aicher no hace más que poner en evidencia el carácter contingente de todo lo que el saber tipográfico da por bueno: se trata de un conjunto de saberes y tradiciones que se ha fundido en la práctica cotidiana de los diseñadores, y lo usamos con mayor o menor experticia pero con la tranquilidad y la certeza que nos dan su probada eficacia y aparente estabilidad. Para la mayoría de nosotros las cosas son como son y con ellas trabajamos, sin sospechar que muchas cosas podrían ser de otra manera, o que muchas, en realidad, *son* diferentes a lo que creemos que son.

¹ Reelaboración corregida y aumentada del artículo publicado con el mismo título en la revista *Box, diseño y subcultura* (1), Rosario (Argentina): Armentano – Gorodischer, 10/2000.

Una mirada más atenta sobre todo lo que hoy vemos como evidente y necesario nos revela que nada de ello tiene que ser forzosamente así. Cuanto más naturalizado y obvio nos parece cualquiera de los procedimientos que seguimos para componer un texto, más se nos ocultan los azarosos y complejos caminos que llevaron a la supervivencia de una modalidad cualquiera por sobre muchas otras, quizás tan válidas como la que finalmente resultó favorecida.

Roy Harris (1999) se pregunta, por ejemplo, por una de esas prácticas que de tan convencionalizadas parecen inexorables: la escritura en líneas. Harris observa que ya que la mayoría de los lingüistas considera que la escritura es un sistema para representar la lengua hablada, parece lógico que aquella «copie» la linealidad de esta. Pero agrega que en realidad se trata de «una genuina complejidad semiológica en la organización gráfica del signo escrito, que carece de equivalente en las formas correspondientes del habla». Y continúa diciendo: «lo que se llama una “línea” de texto resulta de una convención por la cual cuando la escritura llega al borde del espacio gráfico, *en lugar de continuar el trayecto de acuerdo con el principio de la proximidad inmediata, se produce un corte*». Es decir que la práctica de cortar la línea (a la derecha en la escritura occidental), volver «vacío» a la izquierda y retomar la escritura (o la lectura), no se corresponde con la linealidad del habla —ni con necesidades biomecánicas o instrumentales—, ya que desde ese punto de vista la modalidad que mejor se ajustaría sería la escritura en espiral, desde el centro hacia fuera hasta terminar el enunciado, sin cortes ni retrocesos. A partir de allí el autor sigue desarrollando otros argumentos, pero deja planteada la perturbadora sospecha de que nuestra vieja y querida columna de líneas de texto es un dispositivo bastante más complejo que una manera «obvia» de escribir, componer y leer.

Veamos ahora el caso de dos objetos que, a pesar de ser muy diferentes entre sí, se usan hoy como si fueran uno solo; y cuya radical diferencia finalmente no hace otra cosa que ocultar que, en realidad, sí que se trata del mismo objeto...

ANTES Y DESPUÉS

Las escrituras que se hacen con el alfabeto latino, en todas sus variantes, cuentan con letras mayúsculas y minúsculas. En general, los usos de unas y otras se asemejan en todas las lenguas que se sirven de ese alfabeto, aunque cada una de ellas imponga sus particularidades. Las personas escolarizadas saben que los textos se escriben en minúsculas,² y que las mayúsculas hacen

² Más allá de que la mayoría de los escolares solían aprender a escribir con una letra que bien puede asimilarse a la Futura Book de caja alta (esta observación no me pertenece, pero debo pedir disculpas a su no reconocido autor porque lamentablemente no lo recuerdo ni he podido dar con su origen).

su aparición en casos puntuales, tales como inicios de partes o capítulos, de párrafos y frases (esto es, después de puntos) y en nombres propios o en algún segmento de texto que se quiere resaltar.

Para los profesionales de habla castellana que necesiten mayor precisión, existen tratados de ortografía, ortografía técnica y ortotipografía, como las obras de Martínez de Sousa (1999, 2001, 2007 y 2008) y De Buen Unna (2003 y 2008), entre otras. La RAE también explicita los casos de aplicación, y las grandes editoriales, imprentas y universidades cuentan con manuales de estilo y códigos tipográficos con sus propias normas de uso. Tamaña profusión de textos, toda nuestra tradición educativa y todo el material de lectura que caiga en nuestras manos no dejan lugar a dudas: los textos se escriben con mayúsculas y minúsculas. O, para decirlo de otra manera, el alfabeto es un conjunto de signos formado por dos series equivalentes pero de distinto tamaño y forma, una de las cuales es complementaria de la otra.

Pero tampoco esto es tan sencillo como parece.

En su libro *La nueva tipografía* (2003), Jan Tschichold sostiene que las formas de las letras que ofrecen las fuentes que utilizamos hoy derivan de dos tipos de alfabetos muy diferentes entre sí, como resultado de una combinación que tuvo lugar en el siglo xv.

Uno de estos alfabetos, las capitales, más conocidas como tipos de caja alta o mayúsculas, deriva del que fue desarrollado por los antiguos romanos a partir de la apropiación y adaptación de los sistemas de escritura griegos y etruscos, y sus formas estaban vinculadas directamente a la técnica de ejecución —el cincel grabando la piedra—³ y a las inclinaciones estéticas de la cultura romana, diferentes de la griega en lo que hace a la armonía, las proporciones y el rigor geométrico. Uno de los testimonios más ilustres y más citados de estas letras lo constituyen las inscripciones lapidarias de la Columna Trajana.

De este alfabeto los romanos produjeron tres estilos, coincidentes con sus ámbitos de aplicación y sus técnicas de ejecución: la ya mencionada capital *monumental lapidaria*, la capital *cuadrata* —una adaptación caligráfica de la anterior, trazada con pluma— y la capital *rústica* —también un derivado de la primera pero más condensada y que surge de las necesidades de una

³ No hay ninguna duda de que los ejemplos que conocemos están cincelados en piedra; lo que aún sigue siendo motivo de discusión es que la forma de las terminaciones conocidas como *serifs*, remates, patines o gracias sea una consecuencia directa de dicha técnica. Sobre todo después de la aparición del célebre estudio de Edward M. Catich (1991), quien sostiene que los *serifs* de las letras lapidarias romanas se deben al hecho de que, para asegurar la correcta disposición de las letras sobre la piedra antes de cincelarlas (es decir, antes de que fuera tarde), se las pintaba con un pincel plano; y que es precisamente la huella que deja este instrumento al iniciar y terminar los rasgos la que dio origen a los particulares remates que caracterizan a estas letras.

escritura más veloz y doméstica—.4 A pesar de que en los dos últimos casos, y sobre todo en el último, algunos trazos podían exceder los límites superior e inferior, se trata siempre de un sistema bilinear o bigrama (Garone Gravier, 2009), sin ascendentes ni descendentes (Fig. 1.1).

El otro alfabeto que participará de una involuntaria fusión con el romano antiguo es el que hoy conocemos como de caja baja o minúsculas. Sus formas se establecen en los tiempos del emperador Carlomagno (742–814), por lo que también se las conoce como minúsculas carolingias o carolinas (o también, como prefieren algunos autores, cursivas carolingias). Se trata de una letra para escritura rápida, con ascendentes y descendentes, que sigue el camino iniciado por las semiunciales al reducir la altura de su ojo y reemplazar el sistema bilinear mencionado más arriba por el tetralinear —es decir, en vez de una cara delimitada por dos líneas paralelas como es el caso de las mayúsculas romanas y las unciales, cuatro líneas paralelas: dos centrales que delimitan el ojo medio, y dos exteriores que delimitan los rasgos ascendentes y descendentes— (Fig. 1.2). No hace falta decir que siglos de fragmentación política y cultural separan a la pequeña carolina de la capital lapidaria.



Figura 1.1. Trajan Regular: versión moderna digitalizada de capital monumental lapidaria, de Carol Twombly (© Adobe Systems Incorporated). Pompeijana Roman: versión moderna digitalizada de capital rústica, de Adrian Frutiger (© Adobe Systems Incorporated / Linotype–Hell AG).

⁴ Tampoco en esta nomenclatura hay acuerdo entre todos los autores. Uso aquí las designaciones más extendidas, pero los Tubaro (1994) proponen en su libro una clasificación distinta, que puede resultar confusa si se la compara con aquella: mayúscula *cuadrata* (por monumental), mayúscula *libresca* (por cuadrata), y finalmente coinciden con la denominación de mayúscula *rústica*.



Figura 1.2. Silentium Pro Roman II: versión moderna digitalizada de minúscula carolingia, de Jovica Veljovic (© Adobe Systems Incorporated).

Pero lo más importante para nosotros es señalar que cada uno de estos alfabetos fue originalmente completo en sí mismo; por lo tanto, el concepto de «letra mayúscula» era ajeno a cualquiera de ellos.

Esta última afirmación exige, por cierto, hacer algunas aclaraciones.

LO GRANDE Y LO PEQUEÑO

Como parece ser que ocurre en todas las actividades de formalización —y quizás en toda forma de pensamiento—, siempre existe la necesidad de fragmentar, articular y organizar. Percibimos y conocemos aislando y reduciendo la realidad —eso que está ahí afuera, sea lo que sea—, detectando regularidades y diferencias: como le escuché decir a un colega en un seminario que compartimos hace muchos años, «lo que no separa no se ve».

En su devenir de milenios, los productos de la escritura tampoco escapan a este designio, y a lo largo de los siglos van proponiendo vacilantes y diversos recursos de articulación y jerarquización, recursos que les permitan descomponer un discurso continuo y homogéneo en campos sintácticos adecuadamente señalizados, que optimicen las capacidades expresivas de sus artefactos.⁵

⁵ A este respecto, resulta de mucho interés el artículo de Mauricio López Valdés (2005), donde se ofrece una descripción histórica de la aparición de distintos recursos gráficos, tales como la división de un texto en partes, el uso de signos auxiliares como el *obelós* (raya horizontal), el *asteriskós*, la *diplé* y el *antilambda* (reivindicado pero también negado como antecedente de las comillas bajas latinas), las *distinciones* (puntos con diferentes posiciones para indicar las distintas unidades de sentido) y la insistente aparición y desaparición de la separación entre palabras, ya sea con espacios o con puntos.

Meggs (2000) describe también algunos de estos recursos, citando las ilustraciones enmarcadas, las guardas ornamentales y las iniciales profusamente decoradas que se usaban para indicar las primeras páginas de los evangelios o los comienzos de pasajes importantes, y destaca a este respecto la contribución de los exquisitos manuscritos celtas de la isla de Irlanda.

Dividir los textos y marcar las páginas capitulares de cada una de sus partes con iniciales de gran tamaño y muy ornamentadas —las capitulares— se hizo norma durante la Edad Media, y las evidentes cualidades educativas y compositivas de este recurso llevaron a que estas grandes letras fueran, progresivamente, aumentando su tamaño. Dice Meggs: «La necesidad de integrar estas iniciales con el resto del texto representaba un desafiante problema de diseño. Los monjes lo resolvieron mediante un principio gráfico llamado *diminuendo*, que consiste en la disminución de la escala de la información gráfica», es decir, que a una gran inicial que ocupaba casi toda la altura de la mancha de texto le seguían el resto de las letras de la palabra en un tamaño un poco menor, luego las siguientes palabras en un tamaño intermedio y finalmente el texto en un tamaño, digamos, «normal» (Fig. 1.3).

En relación con el tema que nos ocupa, esta descripción necesita ciertas precisiones. Jorge De Buen Unna (2008) señala que en los libros de los siglos iv y v era habitual que se agrandara la primera letra de cada página e incluso de cada columna, aun si aquella caía a media palabra. Según el autor, esto demuestra que una letra agrandada no señalaba necesariamente el comienzo de una sección. Y agrega que, aunque con el tiempo las iniciales cumplirían con esa función, las letras agrandadas respondían a una cuestión de estilo y no a una función diacrítica: estas letras de gran tamaño no eran *mayúsculas* —aunque por su forma pudieran ser mayúsculas romanas, lo que no siempre fue el caso—. Esto quiere decir que no eran mayúsculas como las usamos hoy, entendidas como una alteración de la grafía normal para introducir un matiz o un cambio de sentido. Es que una cosa es el término *mayúscula* para referirse a una forma particular de letra —las romanas antiguas bilineares—, y muy otra es cuando la misma palabra se usa para hablar de *las mayúsculas de las minúsculas*, esto es, el signo en su función diacrítica.

Resulta evidente ahora que esta confusión terminológica se ve potenciada por el hecho de que, aunque se trate de dos casos muy diferentes de mayúsculas, la forma de los signos es (o suele ser en la actualidad), en ambos casos, la misma...

Como se dijo al principio, este es otro episodio donde el azar, las paradojas, los errores, en suma, el extraño sentido del humor que a veces tiene la Historia, arrojan un resultado que bien podría haber sido otro.

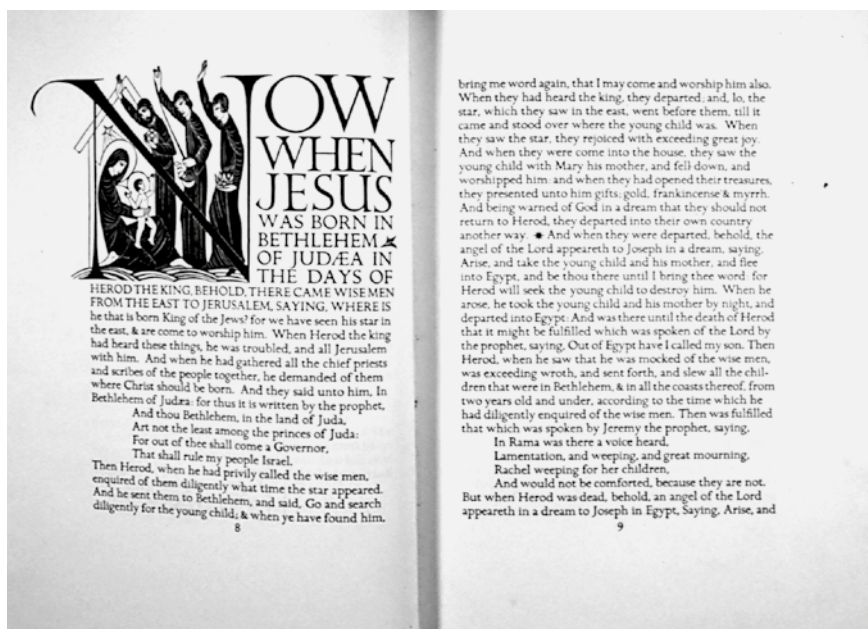


Figura 1.3. Versión moderna del diminutivo, reproducida del libro *The Four Gospels of the Lord Jesus Christ. According to the Authorized Version of King James i, with decorations by Eric Gill*, Berkshire: Golden Cockerel Press, 1931. (Ejemplar de la Biblioteca Central de la Universidad de Alberta, Edmonton, Canadá.)

LA HISTORIA Y LA HISTORIA

Fue durante el Renacimiento que estas dos formas de letras, los dos alfabetos formados por las capitales romanas y las minúsculas carolingias, se combinaron para hacer un alfabeto único: la *antiqua* o *romana*. Es otra vez De Buen Unna (2008) quien señala: «Podría decirse que las mayúsculas son un invento gótico [...]. En el siglo xv [...] las capitales y las minúsculas habían alcanzado por fin un alto grado de asimilación. Estaban dejando de ser dos alfabetos distintos para convertirse uno en variante del otro. A partir de ese momento, las mayúsculas tuvieron todo lo necesario para ejercer un oficio verdaderamente diacrítico».

Muchos autores sostienen que este equívoco —esto es, la convivencia en un único alfabeto de dos diseños de letras extraños entre sí—, se debe a otro equívoco original. La que sigue es la explicación que dio el doctor Enric Tormo i Ballester en su curso del doctorado «Revoluciones tipográficas»,

dictado en la Universidad de Barcelona en el año 1999. En aquella oportunidad el catedrático sostuvo que (cito de memoria), a poco de creada la imprenta, un tal Torquemada —ajeno por completo a las andanzas de su homónimo—, consiguió embarcar a una fundición e imprenta de Roma en la empresa de publicar un tratado filosófico de su autoría. Los imprenteros, con una perspicacia que se adelantó más de cuatrocientos años al concepto de connotación, se abocaron a la búsqueda de un diseño de letra que no estuviera tan asociado a los escritos religiosos como el gótico textura, ya que diferentes tipos de esa escritura gótica libraria simplificada venían siendo utilizados en Biblias y libros de culto desde que la imprenta saltó los límites de Maguncia (Carter, 1999). Fue así que dieron con escritos en caligrafía carolingia, y dado que los mismos eran documentos del Sacro Imperio Romano (siglos VIII y IX), inmediatamente la identificaron como la «minúscula textual» de las «mayúsculas lapidarias» romanas. Este *revival* de las carolingias, que unidas a las antiguas romanas originó los tipos conocidos luego como humanísticos o venecianos, apareció entonces como un alfabeto de pura estirpe «romana», y por ende apto para escritos seculares como un Tratado filosófico.

Cabe observar que, como señala Frutiger (2002), en el Renacimiento italiano y antes de la invención de la imprenta, ya algunos letrados usaban una letra manuscrita que derivaba de la escritura carolingia, la escritura humanística, de la que cita dos versiones: la *lettera antica formata* (c. 1412) y la *lettera antica corsiva* (c. 1416). Pero la explicación anterior se ve confirmada en lo sustancial por el comentario que hace Otl Aicher (2004):

Fue una suerte que los tipógrafos italianos del Renacimiento, que redescubrieron la capital romana y repusieron al primer plano la antigüedad clásica, asumieran *por error* que la minúscula carolingia era también en origen una escritura romana. = Si hubiesen tenido conocimiento de que en realidad no surgió hasta la época de Carlomagno, puede que únicamente hubiesen tolerado una escritura formada por nuestras mayúsculas actuales, las originarias mayúsculas romanas. (Las cursivas me pertenecen.)

Desde nuestra perspectiva histórica, la confusión de los hombres del Renacimiento puede parecer de una ingenuidad rayana en lo ridículo. Pero no deberíamos perder de vista cuánto se ajusta tal confusión al contexto cultural en el que se produce: por una parte, la extrema revalorización de la antigüedad clásica, que empuja a la búsqueda e imitación de todo lo que se cree perteneciente a un período que es un modelo de inspiración; y por otra, la creciente tendencia que menciona De Buen Unna al uso de iniciales como mayúsculas diacríticas. Para los hombres del Renacimiento, dar con la pequeña carolina, y creer que habían encontrado las minúsculas de las respetadas mayúsculas romanas, debe de haber sido una tentación irresistible.

Gracias a esta magnífica confusión, comenzó la convivencia de dos alfabetos que debieron ser objeto de siglos de ajustes para compatibilizar formas y rasgos que delataban su incompatibilidad original: uno, el de las mayúsculas talladas en piedra hace dos mil años, concebidas para celebrar las victorias del Imperio Romano; y otro, el de las minúsculas dibujadas con pluma sobre pergamino en la corte de Aachen por Alcuino de York y su *turba scriptorium* (multitud de escribas), reglamentadas por Carlomagno para la normalización política y cultural de un Imperio Romano que él se sintió llamado a restaurar (Jean, 1992).

Tschichold (2003) explica así la dicotomía evidente entre la caja alta y la caja baja de muchas fuentes humanísticas. Según él, este contraste es especialmente notable en alemán y mucho menos evidente en lenguas como el francés, el inglés o el castellano, porque estas últimas usan las mayúsculas en menos oportunidades (recuérdese que en la escritura de la lengua alemana las letras capitales no solo abren cada oración, sino que todos los sustantivos deben iniciarse con mayúscula).

Para Tschichold, las puestas tipográficas con letras romanas en lengua inglesa siempre lucen mejor que en alemán, por la ausencia de acentos y la escasa aparición de mayúsculas. A tal punto que sugirió (manifestando su oposición) que, con el tiempo, los diseñadores de tipos de Alemania podrían hacer desaparecer las letras de caja alta,⁶ ya que además de provocar dificultades en la lectura y composiciones poco armónicas, carecerían de legitimidad histórica.

Pero en esto de la «legitimidad histórica» es donde el rizo se vuelve a rizar.

Resulta una paradoja que todas estas disquisiciones descansan en el hecho fundamental de que el alfabeto de las letras minúsculas es sustancialmente diferente del alfabeto de las mayúsculas. Porque como bien lo explican tanto Aicher como Frutiger (2002), las minúsculas *son las mayúsculas*, moldeadas por generaciones y generaciones de escribas, y erosionadas por el correr de los siglos: la escritura humanística y los primeros tipos romanos —por *roman*

⁶ Profecía esta que se vio confirmada por no pocos pero afortunadamente fallidos intentos. En nuestro ámbito lingüístico y disciplinar, aquel que quiera sufrir con un ejemplo de una decisión tan poco feliz no tiene más que exponerse a la lectura del libro *El mundo como proyecto*, de Otl Aicher, publicado en Barcelona por Ediciones Gustavo Gili en 1994. Todo el texto está compuesto en Rotis sans, y no se usan las mayúsculas en ningún caso —con excepción de tapas, portadilla, portada y preliminares—: ni en los títulos, ni en los comienzos de párrafos ni en los nombres propios (sí se componen con mayúsculas las siglas, que aparecen en muy pocas oportunidades), lo que hace de su lectura un penoso ejercicio. Aunque no encontré en mi ejemplar ninguna mención al respecto, tengo la certeza de que esta versión en castellano debe de haber sido compuesta así en homenaje a la versión original (a la que no pude acceder): resulta sospechoso que en la página de créditos del libro de Gili sí se usen mayúsculas y minúsculas, salvo cuando se transcribe el título original en alemán: *die welt als entwurf*.



Figura 1.4. Transformación de mayúsculas en minúsculas, según Adrian Frutiger, 2002 (© Editorial Gustavo Gili).

face, no por Roma en tanto Imperio— derivaron de la carolingia, que a su vez es producto de la adaptación de diversos modelos regionales y de las semiunciales, que son ellas mismas una variante de las unciales, letras estas últimas cuyas precursoras son las rústicas y las cuadratas... que devienen de las capitales monumentales romanas (Fig. 1.4).

Por lo visto, y aunque casi mil años separen a la caja baja de su caja alta, también aquí todos los caminos conducen a Roma.

2 Gutenberg, Griffo y Kis

Lo que se cifra en el nombre¹

INTRODUCCIÓN NECESARIA

Dar nombre a las cosas no es algo que pueda tomarse a la ligera. De hecho, en el origen mismo del universo —o de nuestras mitologías al respecto— se condensa toda la magnitud y gravedad que reviste la cuestión: nombrar algo es crearlo.

Desde perspectivas más seculares, pero no por ello menos serias, se hace evidente que ningún campo específico de la actividad humana ha dejado de preocuparse por esta cuestión. Brevemente y a modo de ejemplo: la preservación del nombre hace posible el reconocimiento y la continuidad de las dinastías y los linajes; los objetos del mundo y sus seres vivientes son cognoscibles mediante las sucesivas reducciones que les van imponiendo los modos de nombrarlos; las negociaciones y los enfrentamientos —bélicos o más o menos pacíficos— se originan, se definen y se resuelven sobredeterminados por representaciones simbólicas que se objetivan con las palabras elegidas para nombrarlas; saber de sí es encontrar las palabras para decir lo que se sabe, lo que no se sabe y lo que no se quiere saber; ningún conjunto de síntomas se transforma en enfermedad hasta tanto no sea nombrado; producir saber exige dar nuevos nombres a lo nuevo que ese saber pone en el mundo...

En suma, nombrar es conocer, poseer y decidir. Tener el poder de ponerle nombre a las cosas es tener poder sobre esas cosas, ya sean personas, países, conceptos o inventos. Así ha sido tanto en la política cuanto en la ciencia y en la economía, así ha sido también en la tipografía.

¹ Versión modificada del artículo con el mismo título, publicado en la revista *Polis* (10–11), Santa Fe (Argentina): Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral, 2009. Tanto en éste como en los otros artículos, opté por transcribir los nombres con las grafías más habituales; las discrepancias se deben a que en las citas se respetan las grafías usadas por el autor.

Muchas de las ideas y de los datos contenidos en este texto provienen de la valiosa bibliografía que pude consultar en mis visitas a la Biblioteca Central de la Universidad de Alberta, gracias a la beca que me otorgara en el año 2001 el Gobierno de Canadá para realizar una estadía en el Departamento de Diseño dirigido por Jorge Frascara.

La historia de la tipografía está atravesada por nombres célebres. Gutenberg, Manuzio, Garamond, Baskerville y Didot, pero también Carlomagno, Trajano y Platón.

Nombres que quedaron en la historia porque la historia les reconoce el valor de su obra. Nombres que son ejemplos, ideas o inventos; nombres que son letras; nombres que son precursores, creadores o innovadores.

Pero la historia no siempre es justa, ya se sabe: tampoco en la historia de la tipografía están todos los que son, ni son todos los que están.

GUTENBERG

Johann Gutenberg inventó la imprenta de tipos móviles en 1455, imprimiendo en Maguncia entre 180 y 200 ejemplares de una Biblia de 42 líneas, que se precia de ser el primer libro impreso en el mundo occidental.

Como señala María del Valle Ledesma (1997), la afirmación «Colón descubrió América en 1492» es aparentemente irrefutable, pero aceptar su escolar obviedad nos obliga también a aceptar los valores que la misma frase lleva implícitos, es decir, somos llevados por ella a asumir como verdades todos los supuestos que se encuentran fundidos en la naturaleza misma del enunciado: la división arbitraria del tiempo impuesta por el poder eclesiástico, junto a la visión eurocéntrica del «descubrir» y el «ser descubierto», y la atribución de todo el protagonismo a un individuo, negando a la acción su carácter colectivo y social. «Gutenberg inventó la imprenta en 1455» es, en ese sentido, de un reduccionismo similar. (Y ni siquiera es cronológicamente exacto, ya que, más allá de los matices que se desarrollarán a continuación, algunos autores, como Martínez de Sousa (2002), sostienen la posibilidad de que el artificio ya hubiera sido puesto a punto por el inventor durante su estadía en Estrasburgo en el año 1440, y dan crédito a la suposición de que los primeros impresos —de los que se conservan fragmentos cuya autoría continúa en el terreno de las hipótesis— fueron realizados por él entre los años 1445 y 1447.)

En principio, Gutenberg se propuso perfeccionar una idea de imprimir que, aunque novedosa, se practicaba ya en Europa con suerte dispar. Entre los siglos IX y XI, en China y en Corea se desarrollaron sistemas de impresión con caracteres móviles tanto de madera como de arcilla cocida y de metal.² Se desconoce si estas invenciones llegaron —y si así fue, cómo lo hicieron— a

² En Ambrose y Harris (2007) puede leerse: «Sin embargo, el verdadero precursor del invento revolucionario de Gutenberg fue el sistema inventado por Bi Sheng en China entre 1041 y 1048, que fue perfeccionado por Chwe Yun-Ui en el año 1234, aproximadamente, durante la dinastía Goryeo de Corea. Esta fue la primera vez que se utilizó el metal en lugar de la frágil arcilla o la delicada madera».

territorios europeos, pero se presume que desde el siglo VI se usaban en ese continente bloques de madera para estampas textiles, y que sistemas similares se aplicaron a la impresión de naipes en Francia a finales del siglo XIV.

Por su parte los árabes transmitieron otro invento chino de gran significación, cual fue el método de fabricación de papel:³ el primer molino papelerero se construyó en España hacia el año 1150. Los orfebres —y Gutenberg lo era— sabían cómo fundir piezas de metal tales como monedas, cómo tallar punzones y cómo estampar figuras en otros objetos de metal. La utilización de tintas, tanto para escribir como para estampar, no era para la época ninguna novedad; y otro tanto ocurría con las prensas de madera que se usaban para procesar lino, uvas y otras materias primas.

Tan cierto es que Colón dirigió aquella primera expedición ocupando su lugar en un proyecto colectivo, como que Gutenberg experimentó durante muchos años con técnicas y materiales que la época le proveyó.

Pero también se da por cierto que desarrolló innovaciones de importancia mayor. Entre ellas sobresale su sistema ajustable de moldes para fundir tipos móviles, que evitaba hacer un molde individual para cada letra de distinto grosor, lo que puso a su disposición caracteres metálicos que se podían combinar, recombinar y volver a utilizar. Ideó también una aleación lo suficientemente blanda como para fluir dentro de sus matrices, pero lo bastante dura como para que se pudiera presionar repetidamente sin deformaciones ni desgastes excesivos (para lo que usó una combinación de plomo, antimonio y estaño). Y descubrió además que «la mejor tinta era una mezcla de aceite de linaza y de pigmentos usados por los pintores de óleos» (McLean, 1993). Aun así, queda claro que no estuvo solo en todos estos afanes.

Como se vio hasta ahora —y se seguirá viendo—, abundan en este relato los potenciales, tanto como las expresiones de duda o incertidumbre. Es que se trata de una época, de una región y de unos personajes alrededor de los cuales no hay casi ninguna certeza. Las guerras, los abruptos cambios políticos y religiosos, el simple paso del tiempo, fueron haciendo desaparecer las ya de por sí escasas pruebas documentales. Los nombres de los personajes cambiaban a menudo —tanto en su grafía como en su composición—, al punto que resulta muy difícil saber si un mismo apelativo se refiere a una o a varias personas, o si con diferentes nombres no se está aludiendo a un único individuo (Christin, 2001). La reconstrucción histórica es siempre indicial, a partir de fragmentos, conjeturas, documentos menores (un peaje, un acta bautismal, testimonios indirectos de segunda o tercera mano, o las más valiosas constancias judiciales), y no pocas veces los investigadores y las

³ El secreto de la fabricación del papel habría sido confesado a los árabes por fabricantes chinos, hechos prisioneros en el año 751, durante la batalla de Talas en Asia central (André-Salvini, 2000).

instituciones acomodan las pocas piezas de que se dispone de manera que satisfagan sus deseos y expectativas o más simplemente su orgullo nacional.

Es por ello que seguirle el rastro a Gutenberg no ha resultado tarea fácil, y poco o nada de lo que se sabe hasta ahora puede ser considerado concluyente. Ni siquiera su fecha de nacimiento es segura, aunque hay acuerdo en ubicarla entre los finales del siglo XIV y principios del siglo XV. Hay algunos datos de su familia, y se conocen algunos trabajos a los que se dedicó antes de la época de su vida en la que se supone que empezó a interesarse en el problema de la «fabricación» de libros.

Tal parece que sus experimentos con las matrices comenzaron en Estrasburgo, hacia 1436, y que en 1438 ya había resuelto la primera imprenta a partir de una prensa de uvas, mientras ensayaba con diversas tintas disponibles hasta obtener una apta para la labor. A partir de 1440 se pierde totalmente su rastro, hasta que reaparece en 1448. Ese año volvió a su Maguncia natal y abrió su propio taller; no sin antes protagonizar varios episodios judiciales que, según quién y cómo los relate, parecen poner de manifiesto una tenacidad que no se rendía ante ningún obstáculo, o bien una escasa confiabilidad y falta de criterio respecto de los asuntos de dinero (va de suyo que se trata de cualidades personales que, lejos de excluirse entre sí, juntas han sido la causa de perdición tanto de algunos personajes célebres como de una multitud de ilustres desconocidos). De esa época de su vida —pero también de años anteriores— se conserva documentación judicial que da cuenta de las penurias económicas y legales que sufrió episódicamente hasta el final de sus días.

En coincidencia con muchos autores, John Kane (2005) afirma que Gutenberg solicitó fondos para financiar su empresa a un comerciante llamado Johann Fust, cuyo posterior reclamo legal obligó a aquel a entregar todo su material, incluida la Biblia de 42 líneas que estaba realizando en ese momento. Merced a una acción que puede ser vista como una premeditada conjura, Fust y Peter Schoeffer (a la sazón, asistente de Gutenberg y luego yerno de Fust) se quedaron con todas las pertenencias de Gutenberg,⁴ terminaron la Biblia y la vendieron con gran éxito. Gracias a las pingües ganancias obtenidas a costa del pobre Gutenberg, los «desleales socios» cimentaron un próspero negocio de impresión y edición que heredó luego el hijo del propio Schoeffer.

Pero hay también otras interpretaciones posibles.⁵ Gutenberg se habría asociado con Fust y Schoeffer llevado no solo por necesidades financieras,

⁴ El 6 de noviembre de 1455, Peter Schoeffer fue testigo del alegato que presentó Johann Fust contra Gutenberg, que privó a este de todos sus recursos y materiales. (Lehmann-Haupt, s. f.)

⁵ Esta argumentación, como la que se reproduce en «Pasa en las mejores familias», también me fue sugerida por el doctor Enric Tormo i Ballester, catedrático del Departamento de Diseño e Imagen de la Universidad de Barcelona, durante el dictado de una de sus asignaturas en el curso de doctorado «Revoluciones tipográficas», durante el año 1999.

sino también porque tenía todavía otro problema sin resolver. Al parecer, su sistema de impresión estaba técnicamente a punto, salvo en lo que hacía al diseño de las letras a utilizar. Según esta versión, fue Schoeffer, hábil calígrafo y persona muy interesada en el movimiento intelectual del Renacimiento,⁶ el que habría resuelto todos los aspectos formales derivados de la adaptación de la letra gótica manuscrita a los tipos de plomo.

Schoeffer es descrito por Philip B. Meggs (2000) como escriba, artista, ilustrador y diseñador de gran talento, y sugiere que quizás haya sido él «el primer diseñador de tipos de la historia». Jorge de Buen Unna (2003) se refiere a Schoeffer como «un fino calígrafo a quien se atribuyen destacadas participaciones en partes trascendentales del proceso, tales como el diseño tipográfico, el tallado de los caracteres, la aleación final de los tipos y la creación de nuevas fórmulas para las tintas». Schoeffer se habría percatado de que el módulo horizontal implícito en el dibujo de las astas verticales de la gótica textura, era la solución para determinar las proporciones en anchura de los casi 290 caracteres distintos que se fundieron para componer el texto de la Biblia. En este sentido, resulta reveladora la redacción del párrafo dedicado a la letra gótica que se encuentra en el *Diccionario de la edición y de las artes gráficas* (Dreyfus y Richaudeau, 1990): «Su forma llamada *textura* [...], es la de la bella escritura distinguida de la Edad Media. *Gutenberg (¿o Schöffer?)* la escogió para la Biblia de 42 líneas» [el interrogante es del autor, las negritas me pertenecen].

Se puede conjeturar entonces que tanto Fust como su futuro yerno, en función de sus propias contribuciones al proyecto —que seguramente juzgaron fundamentales—, hayan decidido desprenderse de un socio cuyas cualidades personales y administrativas consideraron un lastre para la ardua y onerosa empresa en la que se habían embarcado. De hecho, es el mismo Martínez de Sousa (2002) quien relata que en el juicio del año 1455 Fust le reclamó a Gutenberg dos préstamos de 800 florines cada uno, que el comerciante le había concedido en 1450 y 1452, con la garantía de la imprenta y de los trabajos que allí se producirían. Gutenberg perdió el pleito, y dado que su insolvencia le impedía devolver el dinero, la justicia lo obligó a responder con la garantía que él mismo había ofrecido. Como se dijo más arriba, junto con la imprenta y todo su material, fueron a parar a manos de Fust —y de Schoeffer— los trabajos de la Biblia de 42 líneas que se había comenzado a producir en 1452. Es así que la obra más emblemática y célebre de las que se le atribuyen a Gutenberg no fue impresa por él sino por sus antiguos socios, que la sacaron a la venta en 1456.

⁶ Lehmann-Haupt (s. f.) menciona especialmente la mixtura entre elementos humanísticos y góticos con la que Schoeffer diseñó la tipografía (a la que el autor clasifica como *ferre humanística*) usada en su Biblia de 48 líneas, de 1462.

Los dos nuevos propietarios continuaron imprimiendo con gran éxito, y es a ellos que se les deben obras magníficas —tanto por su calidad cuanto por sus innovaciones—, tales como el *Salterio en latín*, de 1457, la *Razón fundamental de los deberes santos*, de 1459, la mencionada Biblia de 1462 y *Acerca del deber*, de 1465, entre otras.

Pero finalmente, fue Johannes Gensfleisch zum Gutenberg quien, como Colón, resultó ser el elegido para jugar el papel protagónico y excluyente en la historia del invento que cambiaría el mundo.

Si el lugar secundario reservado para Johann Fust y Peter Schoeffer es un acto de justicia histórica que repara la cruel maniobra de despojamiento que infligieron a su víctima; o resulta ser una más de otras tantas tergiversaciones injustas, ello sigue siendo objeto de discusión.⁷

GRIFFO

Francesco Griffo, también conocido como Francesco da Bologna, a veces confundido con Francesco Raibolini (Brown, 1981), es el protagonista de otra historia de nombres en disputa. Su antagonista fue el editor veneciano Aldo Manuzio. En este caso, la historia accedió a darles un lugar importante a los dos, aunque ha sido bastante más considerada con este último.

A fines del siglo xv, Manuzio abrió un taller de impresión en Venecia. La marca del ancla y el delfín de su imprenta Aldine se hizo famosa en toda Europa, por la solvencia editorial, la erudición y los niveles de calidad y exquisitez con que produjo numerosas ediciones de grandes autores clásicos. La obra de Manuzio es reconocida y alabada por todas las autoridades en el tema, y siempre aparece junto a él el nombre de Francesco Griffo, quien debió sufrir en vida —y hasta nuestros días—, el rencor de verse opacado por el brillo de su empleador. No le faltó razón, si se piensa que

⁷ Para completar el panorama, cabe comentar que existe una versión (que la mayoría de los estudiosos relativizan por falta de pruebas documentales) que atribuye a un tal Laurent Janszoon, llamado Coster y residente en Haarlem (Países Bajos españoles), la invención de los tipos móviles de plomo muchos años antes que Gutenberg. Este relato se completa con un detalle cuanto menos perturbador: Coster habría tenido un aprendiz, que una noche de Navidad huyó a su ciudad natal, robando materiales y herramientas del taller. El aprendiz se llamaba Johann Faustus, y su ciudad natal era... Maguncia.

Justo es señalar que al menos cuatro ciudades más (Aviñón, Feltre, Brujas y Estrasburgo) reclaman el honor de haber sido la cuna de la imprenta de tipos móviles, invento que, en todos los casos, habría sido robado a un emprendedor hijo de la ciudad en cuestión. El supuesto ladrón, que generalmente huye hacia Maguncia, es siempre un empleado o aprendiz deshonesto, de sospechoso apellido: Fausto, Faustus o Gensfleisch (Typographie & Civilisation, www.histoire.typographie.org/gutenberg/dossier4.html [consultado en línea en agosto del 2007]).

las garaldas⁸ debieran llamarse con más propiedad «*francamondas*», y las cursivas, «grifadas», como con justicia se las menciona en alguna bibliografía (Martínez de Sousa, 2001).

El editor convocó a Francesco da Bologna a establecerse en Venecia por su reconocida capacidad como dibujante de tipos y tallador de punzones. Su primer encargo fue el de realizar un tipo romano para *De Aetna*, de Pietro Bembo (c. 1495). No conforme con los diseños de tipos que se habían impuesto gracias a la maestría de Jenson, Griffio investigó manuscritos pre-carolingios para conseguir un tipo romano más auténtico y más refinado. Logró con creces su propósito, modificando el típico color uniforme de los caracteres de la época con un leve contraste de trazos finos y gruesos, aunque cabe señalar que las capitales de la Bembo resultaron un poco pesadas y «macizas» en relación con sus minúsculas.

El hecho de que todas las versiones actuales basadas en los caracteres cortados para *De Aetna* reciban el nombre de Bembo⁹ (Fig. 2.1), y no el de su auténtico creador, puede ser visto como el primer indicio de los sinsabores que el futuro tenía reservados para el genio de Griffio.



Figura 2.1. Bembo: versión moderna digitalizada de la letra usada por Aldo Manuzio para *De Aetna*, cortada por Francesco Griffio (© Adobe Systems Incorporated / © Monotype Inc.).

Considerando el carácter un poco denso de la primera «Bembo», Manuzio le ordena a su talentoso empleado cortar una nueva versión, que es la que usa en julio de 1499 para *Cornucopiae*, de Perottus, y en diciembre del mismo año para *El sueño de Poliphilus*, de Fra Francesco Colonna (Berry y Poole, 1966),

⁸ De la clasificación de Maximilien Vox (1953), quien rinde homenaje a los que considera los realizadores de los mejores tipos de esa categoría, etiquetándola con la unión de sus nombres: [Claude] Garamond y Aldo [Manuzio].

⁹ La primera recuperación moderna de esta letra fue producida por Monotype en 1929, bajo la dirección de Stanley Morison, el célebre diseñador de la no menos célebre Times (o «padre espiritual», según la expresión con la que Gerard Unger (2009) anticipa su afirmación de que «Personalmente, Morison no diseñó letras»; quizá tomando partido por la discutida participación de Victor Lardent y Starling Burgess).

edición ésta que es considerada una obra maestra. Griffo hizo las letras más finas y livianas, mejorando la relación de la caja alta con la caja baja, y le dio a las ascendentes mayor altura que la de las capitales, con lo que corrigió el problema óptico de color causado por la tendencia de las mayúsculas a verse demasiado grandes y pesadas, un defecto que se observaba en todas las romanas anteriores (Lowry, 1979).

El nuevo corte fue considerado tan bueno y tan superador de los tipos venecianos más viejos y más pesados (los de Jenson entre ellos), que los relegó inmediatamente y se transformó en el modelo de todos los tipos romanos que se tallaron en los siguientes 250 años (Pottinger, 1941): Garamond y Granjon se basaron en él, y fue una inspiración tanto para los trabajos de Van Dijck y Caslon cuanto para la Sabon de Jan Tschichold.

Como si esa contribución no fuera suficiente, en el año 1500 Griffo cortará la primera cursiva,¹⁰ basada en la escritura cancillerisca de los escribas papales. Esta fuente le fue encargada por Manuzio, que necesitaba una letra de mayor rendimiento para editar libros más pequeños y económicos. La cursiva de Griffo, que era solo de caja baja y se usaba con mayúsculas redondas, apareció en 1501 en la *Opera*, de Virgilio. El nuevo tipo fue un éxito: aunque hoy la cursiva se usa casi exclusivamente como complemento de la redonda, en el siglo XVI se imprimieron con ella tantos libros como aquellos que fueron compuestos con romanas redondas (Baines y Haslam, 2002).

Para ese entonces, la relación de Griffo y Manuzio, ya enrarecida, ingresa en una etapa de deterioro irreversible. Manuzio, que desde un principio parece renuente a reconocer públicamente los méritos de su empleado, solía dar a entender en los preliminares de sus ediciones que todos los diseños eran de su autoría —aunque es justo señalar que sí menciona la participación de Griffo en el libro de Virgilio— (Millroy, 1999). Hasta que, preocupado por proteger sus cuantiosas inversiones en el diseño y la producción de tipos, el editor gestiona derechos de exclusividad para su uso y comercialización, con lo que Griffo se ve impedido de vender sus ya muy populares diseños a otros impresores; y, lo que quizás fuera peor para él, tampoco le permite disfrutar del prestigio de la autoría.

A fines del año 1502, y como corolario de sus continuas disputas, protagonizan una violenta pelea que los decide a separarse. En 1503, Griffo reclama, sin éxito alguno, ser el diseñador de todos los tipos aldinos; y va a continuar haciéndolo muchos años después: en su *Petrarca*, impreso en 1516 en Bologna, vuelve a sostener la propiedad sobre ellos.

¹⁰ Alexander Paganino usaba una suerte de cursiva en 1491, que no tenía nada en común con la de Griffo. Según Horatio Brown (1981) esta debe ser considerada como una gran innovación. La que se conoce como la segunda cursiva fue cortada por Gerónimo Soncino en 1503, y es señalada como una notable mejora de la cursiva de Griffo (Morison, 1990). Como se verá más adelante, Soncino no fue parco a la hora de reivindicar la obra de su colega y probable inspirador.

De los méritos de Griffo no parece haber dudas. No solo el propio Manuzio hizo el reconocimiento —parcial— mencionado más arriba: Gerónimo Soncino, de una familia de impresores judíos, usó una cursiva cortada por Griffo, y en la dedicatoria de una edición suya recuerda la autoría de este último, poniendo especial énfasis en la obligación de reconocimiento que Manuzio tenía con Griffo (Johnson, 1970).

Dice Meggs (2000) que Griffo desapareció del registro histórico en 1516, luego de que se lo acusara de asesinar a su yerno, quien apareció muerto con la cabeza destrozada por una barra de hierro. Otro autor sostiene que Griffo, a partir de la frustración que le produjo el menosprecio de su viejo empleador, se volvió un hombre irascible y violento; y que no desapareció, sino que fue ahorcado por aquel crimen en Bologna, en el año 1518 (Thomas, 1975).¹¹

Si bien la historia reconoce su obra, la sombra célebre de Aldo Manuzio seguirá opacándolo siempre. Ruari McLean (1993) escribe, refiriéndose a la letra cursiva: «Fue grabada por primera vez en relieve, alrededor del año 1500, por el humanista y editor veneciano Aldo Manuzio, quien la utilizó para textos completos: compuso con ella libros enteros, porque le parecía la letra más apropiada para aquellas publicaciones». Y, en una entrevista realizada por Rubén Fontana (1987) a Claude Garamond, cuando el reportero le pregunta acerca de las polémicas sobre la autoría de sus propios tipos, el viejo maestro responde diciendo: «El caso no me sorprende ni me inquieta, fíjese que para concretar mi trabajo tomé muy en cuenta las realizaciones de Aldo Manuzio, especialmente en lo que considero su mayor aporte, el invento de los caracteres itálicos».

Como vemos, el pobre Francesco no pudo obtener ni tan siquiera el reconocimiento de uno de sus más renombrados discípulos...

KIS

Hacia finales del siglo XVI y durante el siglo XVII el epicentro del mundo editorial se trasladó a los Países Bajos. Empresas familiares como las de Plantin–Moretus y los Elzevir se ganaron un lugar de gran prestigio en toda Europa. En sus comienzos, estos editores usaron tipografías de fundiciones francesas, pero luego comenzaron a encargar sus propias fuentes a proveedores locales.

Tan grande fue la contribución holandesa al arte de la tipografía durante el siglo XVII, que, a pesar de la incongruencia temporal, a las romanas antiguas

¹¹ No lo dice Thomas, pero dado que Manuzio había muerto en 1514, resulta tentador suponer que, huérfano de maestro, protector y antagonista, el atormentado Griffo no pudo menos que enloquecer...

se las suele llamar elzevirianas.¹² También en algunos textos se llama a los números de caja baja —o desalineados— números elzevirianos (Fig. 2.2).

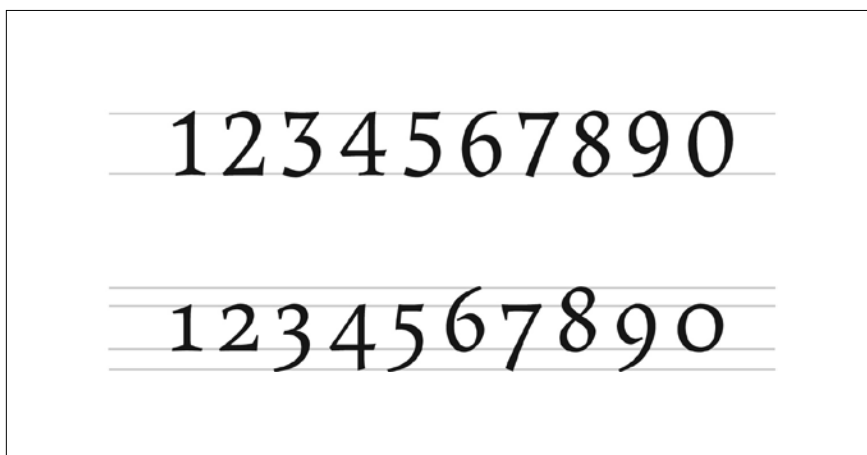


Figura 2.2. Números modernos y de ojo antiguo o elzevirianos. Fuente: Maiola, de Veronika Burian (© FontShop International / TypeTogether).

En la clasificación de Thibaudeau serían romanas antiguas, en la de Vox, garaldas, y también se las categoriza como reales (Philipp Liudl, 2004). Pero autores como Bringhurst las desagregan aún más, atribuyéndoles cualidades de mayor claridad y vigor, con contrastes más marcados, mayor altura de x, y rasgos de formas más contundentes. Estas características hacen que en este tipo de letras se diluya la evidencia del trazo manual realizado con pluma, típico de todas las romanas anteriores, razón por la cual Bringhurst las incluye en su categoría de tipos barrocos, a los que describe como *menos dibujados* que los renacentistas (2001).

Uno de los más apreciados tipos de este estilo es el Janson, obra del húngaro Miklós Kis, pero erróneamente atribuido durante mucho tiempo al tallador de punzones holandés Antón Janson.

Kis se estableció en Amsterdam cerca de 1680, donde aprendió el oficio de tallador y punzonista de tipos. Allí, alrededor del año 1685 según Bringhurst, o 1690 según Kane, cortó su espléndido exponente de romana barroca, que sin embargo nunca pudo recibir el nombre de su auténtico diseñador (Fig. 2.3).

¹² Según José Martínez de Sousa (1999), el nombre de elzeviriana se debe a la letra cortada por Van Dijck por encargo de la familia Elzevir.

Intramus mundum *Intramus mundum au*
autore, inhabitamu *tore, incolimus arbitro*

Figura 2.3. Caracteres de Miklós Kis, reproducidos en el libro de Dreyfus y Richaudeau, 1990 (© *Fundación Germán Sánchez Ruipérez / Pirámide*).

En esos años, los editores e impresores ingleses compraban casi todas sus tipografías en Holanda, lo que dejó una fuerte impronta en el diseño de las tipografías inglesas posteriores. En la Caslon, por ejemplo —que ha sido desde su presentación en 1734, y durante muchos años, la tipografía emblemática de Inglaterra—, se puede observar una clara influencia de los modelos holandeses (Kane, 2005), y de la Janson en particular (Fig. 2.4).

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Figura 2.4. Janson Text Roman (© *Adobe Systems Incorporated / Linotype AG*). Caslon Pro Regular: versión moderna digitalizada de la letra cortada por William Caslon, de Carol Twombly (© *Adobe Systems Incorporated*).

En 1919, tomando como modelo punzones y matrices originales de Kis, la fundición Stempel rediseñó y lanzó al mercado su tipografía con el nombre de Stempel Janson. En 1954, siempre a partir de originales de Kis y bajo la supervisión de Hermann Zapf, se cortó la Linotype Janson. A su vez, la Monotype hizo su propia Janson, también sobre adaptaciones de diseños de Kis.

Finalmente, en el año 1985, Linotype presentó la Janson Text (Fig. 2.5), versión digital del tipo de Kis, desarrollada bajo la supervisión de Adrian Frutiger y basada en el trabajo anterior de Zapf.



Figura 2.5. Janson Text Roman: versión moderna digitalizada de la letra cortada por Miklós Kis, desarrollada bajo la supervisión de Adrian Frutiger (© Adobe Systems Incorporated / Linotype AG).

Desde ya que no fue una conspiración que todas estas empresas, y todos los profesionales involucrados, mantuvieran a esta letra bajo el nombre de Janson. En su ya citado *Manual de edición y autoedición*, Martínez de Sousa dice:

Durante mucho tiempo se creyó que esta preciosa romana antigua, llamada *janson*, era un tipo de letra creado por el neerlandés Anton Janson, fundidor de caracteres del siglo xvii que tuvo taller en Leipzig entre 1668 y 1687. Desde 1923 Stanley Morison (quien la pone a la misma altura artística que las creaciones de Garamond y Granjon) comienza las investigaciones para descubrir al creador. Finalmente, en 1954 el británico Harry Carter, con la ayuda del xilógrafo György Buday, establece que la letra janson fue creada en Amsterdam hacia 1690 por un tipógrafo húngaro, Nicolas Kis (1650–1702), discípulo del tipógrafo neerlandés Dirk Voskens.

Hoy ya no quedan dudas acerca de la verdadera autoría de la Janson. Pero luego de años y años de uso, y de tantos emprendimientos de adaptación y comercialización bajo ese nombre, parece que Miklós Kis deberá resignarse a correr la misma suerte que Griffo: ver a su proge nie prosperar, pero llevando el apellido del otro.

CODA

La atribución de paternidades y nombres, como intenté describirlo en la introducción, es uno más de los dispositivos de los que se valen las sociedades para construir su historia, y legitimar así el modo en que definen y articulan los valores y las verdades de su presente. Pero va de suyo que, precisamente por eso, se trata siempre de una intervención retroactiva.

Ninguno de los grandes tipógrafos del pasado debe de haber pensado en su trabajo como una «obra» que mereciera ser reclamada como propia en términos de «autoría» —tal como la entendemos hoy—. Aunque hayan estado poseídos por los mismos apetitos, miserias y grandezas que desde siempre acompañan a la humanidad, cortar punzones y fundir letras no eran tareas que pudieran asociar a una noción de trascendencia personal que ameritara firmarlas con nombre propio.

En otras palabras, Garamond no creyó estar haciendo la *Garamond*, Griffo no pensó en la *Francesco*, ni a Kis se le ocurrió que sus tipos fueran a llamarse Janson o a tener cualquier otro apelativo en particular.

Pero, con el lento paso de los siglos, también la tipografía iba a derivar en obra, y con ello a exigir el aura que solo le puede dar el nombre de un autor. Fue la impetuosa sociedad norteamericana, con su culto al éxito individual, la que ofrecería el escenario perfecto para que alguien, dotado del ego y la autoestima necesarios, considerara que estaban dadas las condiciones para firmar un tipo por primera vez. Allí, a principios del siglo xx, un tal Frederic diseñó una romana antigua y se dio el gusto de bautizarla con su apellido (Loxley, 2007). Desde entonces y para siempre, esa letra se llama Goudy (Fig. 2.6).



Figura 2.6. Goudy Old Style: versión moderna digitalizada de la letra cortada por Frederic Goudy (© Adobe Systems Incorporated).

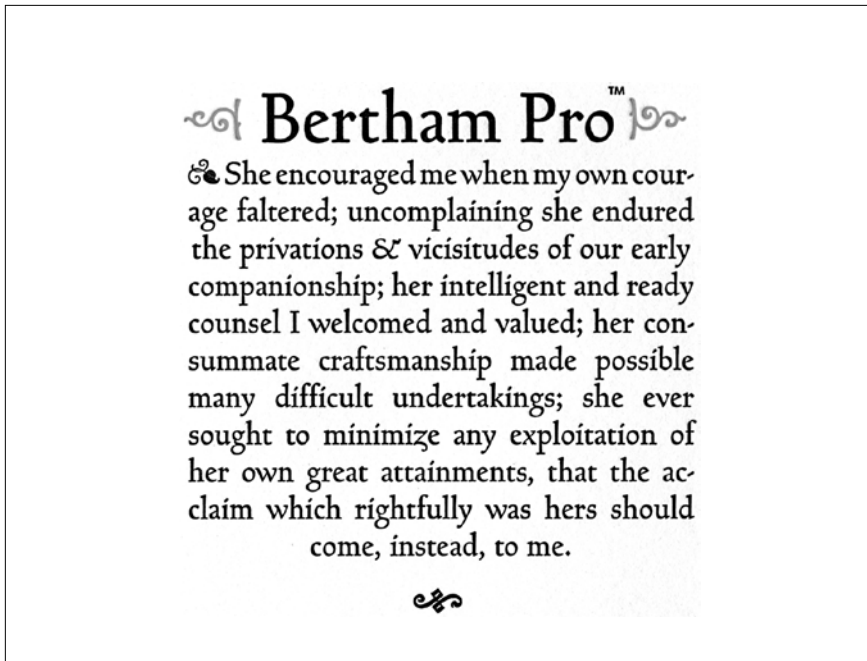


Figura 2.7. Bertham Pro: versión moderna digitalizada de la letra diseñada y cortada por Frederic Goudy, de Steve Matteson (© Ascender Corporation).

El aporte de Frederic Goudy a la historia de los nombres propios no iba a terminar allí. En 1935 muere su esposa, la leal compañera y «excelente talladora de matrices y cajista» Bertha Sprinks (Loxley, 2007). En solo dieciséis días Goudy diseñó y cortó su tipo número cien, y en homenaje a la memoria de Bertha le impuso el nombre de Bertham. Pero, a principios del año 1939 un devastador incendio —el segundo que debió sufrir en su accidentada carrera— destruyó su taller, y los dibujos y matrices de la Bertham fueron devorados por el fuego. Hubo que esperar hasta el siglo XXI para que Steve Matteson, tomando como modelo una copia impresa de la Bertham original, rediseñara y digitalizara una familia cuya identidad tuvo la buena fe de conservar: la elegante y vivaz Bertham Pro (Fig. 2.7).

3 Sangría

Las buenas costumbres

INTRODUCCIÓN NECESARIA

Cualquier actividad humana que defina sus objetos, sus métodos y sus objetivos con cierta precisión y aparente continuidad en el tiempo, acaba por tomar un nombre con el que se reconoce a sí misma y es reconocida por los demás.

Esto no suele ocurrir con fluidez y naturalidad, y son muchos y de distintos tipos los obstáculos con los que las prácticas culturales se enfrentan hasta conseguir su autorización y reconocimiento. La descripción, y más aún el análisis de estos procesos, exceden con mucho la economía de este texto. A modo de ejemplo, baste pensar lo que ha significado el recorrido que va de la adivinación, la brujería y el curanderismo hasta llegar a la medicina, su institucionalización universitaria y la colegiación que la legaliza y fija sus incumbencias; incluyendo en ese camino su pasaje por la alquimia, la magia y la taxidermia. Las palabras que se usan para presentar el ejemplo no son inocentes, son ellas mismas el resultado de ese recorrido, y como tales, producen y son producidas por valores forjados al calor de las batallas que la actividad libró hasta llegar a ser lo que es.

A lo largo del proceso de construcción de sí mismas, estas actividades van cercando verdaderos «universos». Los oficios, las profesiones, las especialidades, en fin, todos esos campos del saber y del hacer que logran reconocerse y ser reconocidos, son objetos de una complejidad tal que autoriza la metáfora de «universos». Universos que —en permanente interacción con otros universos— contienen sociedades de individuos, valores entrettejidos en ideologías, representaciones simbólicas compartidas, construcciones subjetivas comunes, y sociolectos «nativos» (Gubern, 1996). Precisamente porque las posiciones de los individuos incluidos en este tejido admiten incontables variaciones respecto de cada una de estas cuestiones, pensarlos como un universo es una posibilidad de imaginar a estos territorios en toda su infinita complejidad.

Los individuos son mucho más que lo que saben, lo que hacen, o aquello que supone ser miembro de los grupos a los que adhieren. No son solo eso, pero también son eso. Para mal o para bien, se es abogado(a), se es maestro(a), se es atleta, se es taxista o militante ecologista. O todo ello a la vez. Afortunadamente, casi todos los que viven en sociedad pueden y

suelen migrar de un universo a otro. Pero no sin que esos universos dejen su impronta en la construcción de su subjetividad.¹

Formar parte de un gremio, de una disciplina o de una profesión, es también un largo proceso de adquisición de competencias. No todas ellas de la misma naturaleza, y con jerarquías que no siempre son las que parecen: saber los saberes, saber los valores, saber hacer, saber las reglas, saber el lenguaje, saber las modas, saber los chismes y saber las ignorancias no son recursos de los que se pueda prescindir, y a los iniciados se les revelan en un orden que casi nunca es el que supone el profano. Además, estos territorios tampoco son homogéneos: albergan numerosas comarcas de límites tan difusos como superpuestos.

La historia y el presente del diseño gráfico nos ofrecen ricos ejemplos de cómo operan estas cuestiones, en todas las áreas que el mismo reclama como de su competencia. Sabemos que uno de los espacios privilegiados en la práctica del diseño gráfico es el de la tipografía. Y que uno de los aspectos más fértiles de esta última es el de las reglas, reglas que la tipografía tiene en grandes cantidades. Hay reglas históricas, hay reglas fisiológicas —que hacen pie en experimentaciones científicas—, hay reglas estilísticas, hay reglas de etiqueta —una suerte de «buenos modales» de los más educados—, hay reglas de la tradición y de la autoridad, hay reglas inexplicables. Ser diseñador(a) gráfico(a) implica, también, asumir una posición respecto de estas reglas.

Veamos algunas de ellas, tratando de inscribirlas en el tejido de valores de la disciplina, más que en el coto de la composición de textos. Y con la afirmación de Nietzsche como telón de fondo: «No hay hechos, hay interpretaciones».²

LA SANGRÍA

«Blanco con que comienza la línea o el grupo de líneas que se sangran en un párrafo» (Martínez de Sousa, 2001).

A lo largo de los siglos, el pasaje de la lectura en voz alta a la lectura subvocalizada y la lectura silenciosa; la progresiva sumisión del sistema de

¹ Sobre esta cuestión Silvia Bleichmar dice inmejorablemente: «Se es hombre o mujer, católico o protestante, argentino o mexicano, hijo o hermano. Se es quiere decir que el yo queda articulado, en sus enunciados de base, a una red que determina su existencia como tal, y que cuando se rompe hace entrar en naufragio al conjunto del aparato y obliga a defensas extremas o conlleva desestructuraciones y restituciones que ya no retornan nunca más a su forma originaria» (citada por Eva Giberti, en «Es necesario intentar algo distinto», *Página/12* (6767), 06/09/07, Buenos Aires).

² Citado por José Pablo Feinmann (2006) en «Nietzsche y los nazis», *La filosofía y el barro de la historia*, clase nº 19, suplemento especial de *Página/12*, 24/09/06, Buenos Aires.

escritura alfabético al sistema de la lengua hablada; así como cuestiones vinculadas a modalidades cognitivas y hermenéuticas, hicieron que la composición de textos fuera incorporando numerosos dispositivos paratextuales (Alvarado, 2006).³ Dispositivos que hoy pueden resultar «naturales», pero que son el producto de un lento, continuo y trabajoso desarrollo colectivo.

La separación de las palabras es un ejemplo de ello. Algunos autores sostienen que esta era ya una costumbre corriente en la escritura romana de los primeros siglos de la era actual (y aún antes, ya sea mediante el uso de puntos o de espacios en blanco), que se fue perdiendo para ser retomada luego por los copistas entre los siglos VI y VIII (López Valdés, 2005). Otros, minimizan sus antecedentes y prefieren señalar que la consolidación definitiva de este recurso ocurre durante el siglo VII (Vandendorpe, 2003). Es evidente que resulta muy difícil fechar con exactitud las numerosas innovaciones que el sistema de la lengua escrita incorpora a medida que perfecciona sus capacidades cognitivas y expresivas; más aún si se considera que muchas de esas innovaciones aparecieron y desaparecieron en diferentes geografías y períodos históricos antes de su instalación u olvido definitivos.

Ello no obstante, la mayoría de los autores coincide en señalar a los escribas medievales como los responsables de extender el uso de un signo especial, que se introdujo para individualizar unidades de sentido a lo largo de una sucesión de frases escritas.

Este signo fue el calderón, que además de tener una forma particular, se pintaba generalmente en rojo, para que su función de límite fuera claramente percibida (Fig. 3.1). Aunque más tarde se adoptara la costumbre de comenzar el párrafo en la línea inmediata inferior, el calderón siguió encabezando la oración, ya que se lo concebía como parte inseparable de la idea de «comienzo de nueva unidad de sentido».⁴

Tanto en los tiempos de los escribas cuanto en los albores de la imprenta, al principio del párrafo se dejaba un espacio en blanco, para que después el *rubricator* —al parecer así llamado por usar tinta roja, o *rubrum*, emblemática de su oficio— (Tschichold, 1991) pusiera manualmente los correspondientes calderones. Con el tiempo y por razones no del todo claras —pero probablemente porque la velocidad de la producción mecánica empezó a sobrepasar con mucho a la del artesano— muchos libros comenzaron a ser distribuidos sin rubricar,⁵ y este espacio blanco «accidental», hoy conocido como *sangría*, demostró ser un indicador suficiente para señalar claramente el inicio de los párrafos (Fig. 3.2).

³ Sobre estas cuestiones, ver también «Mayúsculas y minúsculas. Pasa en las mejores familias».

⁴ Para profundizar en la naturaleza de este signo, ver Simón i Ortoll, 2001.

⁵ Lo que introdujo otra modificación en el circuito de producción y venta de los libros, al trasladar al comprador la potestad de contratar a un rubricator que completara la factura del ejemplar adquirido.



Figura 3.1. *Biblia romanceada*, còdice c. 1430, reproducida en Simón i Ortoll, 2001. (Fuente: Escobar, Hipólito [Dir.]: *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos españoles*, Madrid: Pirámide, 1993.)

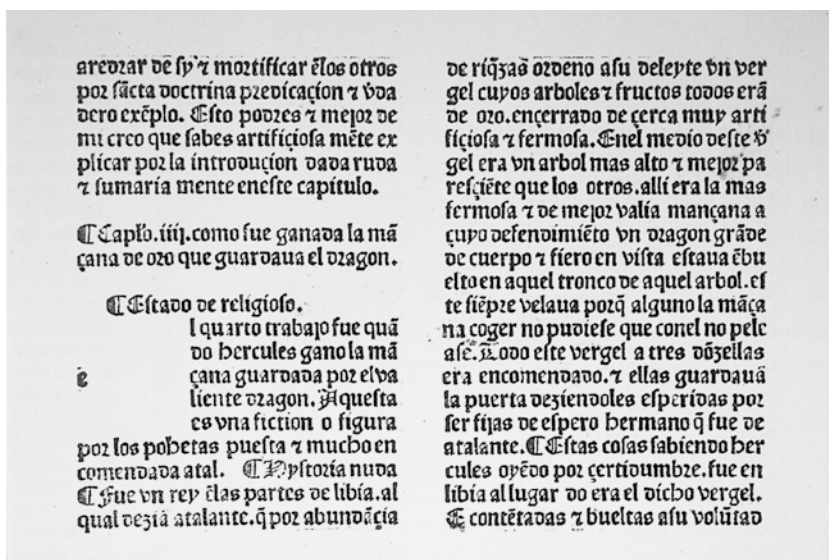


Figura 3.2. *Los doce trabajos de Hércules*, incunable 1483, reproducida en Simón i Ortoll, 2001. (Fuente: Escobar, Hipólito [Dir.]: *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Madrid: Pirámide, 1994.)

Fue así que el calderón se vio condenado al olvido (aunque en el artículo de la doctora Simón i Ortoll, citado en la nota 4, se puede leer la descripción de cómo, con el correr de los años, las computadoras dieron a este signo la oportunidad de su reivindicación). En la Figura 3.2 puede verse también la aplicación del recurso que describe Marina Garone Gravier (2009): «Para evitar confusión de los rubricadores también se adoptó la costumbre de imprimir en puntaje pequeño y minúscula, la letra que debía luego dibujarse, a estas letras se las llamó letras *provisionales*».

Como no podía ser de otro modo, a medida que algunos de los participantes en el proceso de fabricación de los libros fueron reclamando para sí ciertas competencias específicas en lo que hace a la composición de los textos, comenzó la reglamentación del uso de la sangría. Hay múltiples fórmulas y modalidades de acuerdo también a las variadas formas que puede asumir el párrafo, pero veamos las recomendaciones más generales.

Dado que se considera que la principal función de la sangría es indicar el comienzo del párrafo (y por ende el final del precedente), muchos autores, Bringham (2001) y De Buen Unna (2003) entre ellos,⁶ sostienen que es redundante usarla debajo de títulos o subtítulos, al comienzo de capítulos, o siempre que el blanco superior deje en claro que se trata del comienzo del texto (Fig. 3.3). Pero ambos coinciden en recomendar al párrafo sangrado como la mejor manera de expresar la estructura de un texto.

Martínez de Sousa (2001) discrepa diciendo que en algunas publicaciones «es costumbre no utilizar la sangría del párrafo ordinario en el primer párrafo de cada unidad textual (comienzo del capítulo y de cada una de sus partes introducidas por subtítulo), siguiendo un uso de la *tipografía estadounidense*. Se trata de una *arbitrariedad* y una *incoherencia* (además de un *anglicismo* ortotipográfico), puesto que la sangría es simplemente una forma de párrafo que se elige para componer y presentar un texto, y desde ese punto de vista *el primer párrafo es exactamente igual que todos los demás*» (las cursivas me pertenecen) (Fig. 3.4). Como vemos, no es un desacuerdo suave...

⁶ Corresponde decir que De Buen modificó su posición a favor del uso de sangría en la primera línea de un primer párrafo, como puede verse cuando se comparan las primeras líneas de capítulos de su *Manual de diseño editorial*, 2ª edición, 2003 (México) con las de la 3ª edición, 2008 (Gijón).

4.3 NOTES

4.3.1 *If the text includes notes, choose the optimum form.*

Notes If notes are used for subordinate details, it is right that they be in a smaller size than the main text. But the academic habit of relegating notes to the foot of the page or the end of the book is a mirror of Victorian social and domestic practice, in which the kitchen was kept out of sight and the servants were kept behind stairs. If the notes are permitted to move around in the margin: as they were in Renaissance books – they can be present where needed and at the same time enrich the life of the page.

Footnotes are the very emblem of fussiness, but they have their uses. If they are short and infrequent, they can be made economical of space, easy to find when wanted and, when not wanted, easy to ignore. Long footnotes are inevitably a distraction: tedious to read and wearying to look at. Footnotes that extend to a second page (as some long footnotes are bound to do) are an abject failure of design.

Endnotes can be just as economical of space, less troublesome design and less expensive to set, and they can comfortably run to any length. They also leave the text page clean except for

Figura 3.3. Párrafos sangrados sin sangría en primera línea ni títulos, reproducción de una página del libro de Bringhurst, 2001 (© *Hartley & Marks, Publishers*).

[128]

PEQUEÑA HISTORIA DEL LIBRO

Los hombres

ALEMANIA

Unos veinte años después de la invención de la imprenta, a 1462, los impresores maguntinos se dispersaron hacia puntos de la geografía europea. Los impresores ambulantes, con su ir a cuestras, llevaron el nuevo invento por los caminos de Europa, asentaron allí donde hallaron la disposición necesaria para los libros. No siempre fueron puntos fijos, sino más bien, en muchas estaciones en un itinerario sin final preciso.

Anton Koberger (ca. 1445-1513) se estableció en Nuremberg y en 1509 utilizaba en su imprenta veinticuatro prensas y un equipo de empleados entre cajistas (componían los textos), correctores (corregían), maquinistas (los imprimían), iluminadores (dibujaban iniciales, orlas y otros adornos) y encuadernadores (protegían el libro con tapas). Llamado «príncipe de los editores» alemanes de la época, sus prensas salieron obras de teología y filosofía escolástica, así como libros ilustrados, como el *Li-*
ber chronicarum o *Crónica de Nu-*

An die Wirkung der himl
auf des 1462. 18. 9. 1. 1. 1. 1.
1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1.

Figura 3.4. Títulos sin sangrar y sangría en primera línea, reproducción de una página del libro de Martínez de Souza, 2002 (© *Ediciones Trea*).

Gálvez Pizarro (2005) se las ingenia para coincidir con las dos posturas. Recomienda el uso de párrafos sangrados, pero menciona expresamente como un error la aplicación de sangría cuando comienza el texto, si este está antecedido por un espacio vacío: «La sangría sirve para identificar los párrafos dentro de los bloques de texto, no al principio». Pero termina matizando: «Una sangría al comienzo de un texto tiene sentido cuando ésta también se aplica a un título o subtítulo que lo anteceda»⁷ (Fig. 3.5).

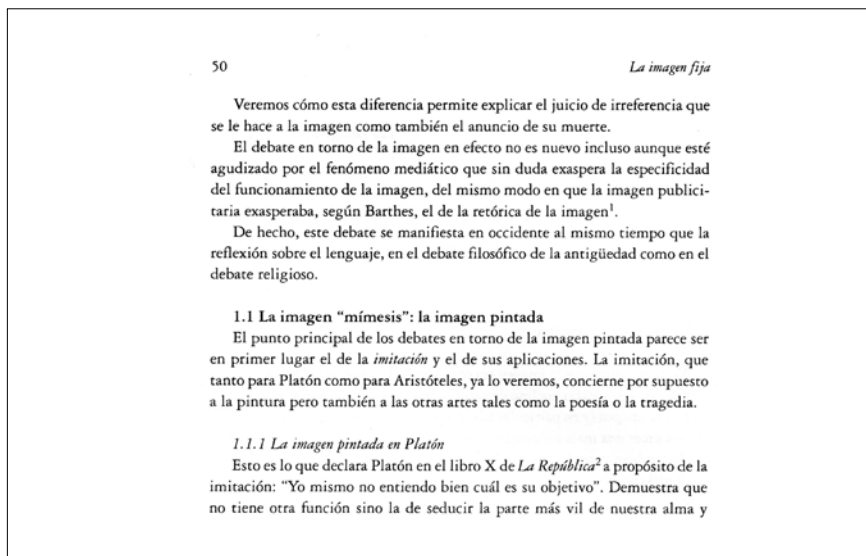


Figura 3.5. Títulos y primera línea sangrados, reproducción de una página del libro de Joly, 2003 (© la marca).

⁷ De Buen Unna comenta esta cuestión desde una perspectiva que resulta esclarecedora: «La ortotipografía descansa en tres principios: diácrisis, tradición y estética. El primero es el más importante, puesto que consiste en las modificaciones que se hacen a los signos para dotarlos de significados especiales. De hecho, la ortotipografía no tendría ningún sentido si no fuera el aya de la diácrisis: su misión es dotarnos de los medios necesarios para que podamos manejar los signos correctamente. En contadas ocasiones aparecen arreglos tipográficos que están fundados en la estética o en la tradición, aunque no tienen ningún valor diacrítico. Tal es el caso de la sangría en el primer párrafo de un capítulo: no significa nada, pero se usa frecuentemente porque es tradicional en la tipografía española. Ahora bien, debe evitarse cualquier adaptación de la tradición o la estética si esto produce un significado no deseado» («Números romanos: ¿en mayúsculas o en versalitas?», disponible en <http://imprimatvr.com/galería/Romanos01.pdf>).

Por su parte, tanto Renner (2000) como Tschichold (2003) —bien que ambos en su etapa rabiosamente modernista— desaconsejan el uso del párrafo sangrado, afirmando que la línea corta superior, aún en párrafos en bandera derecha, es señal suficiente para el lector. Tschichold reniega del párrafo sangrado en 1928, pero en futuras publicaciones retornará a las tradiciones clásicas del oficio, defendiendo a la sangría como la mejor manera de facilitar al lector el reconocimiento de los párrafos (2002), o de una manera un poco más terminante, calificará al hábito de no sangrar los textos como un «enfermizo manierismo» (1991).

Todos estos autores describen también a la sangría francesa, que consiste en no sangrar la primera línea, pero sí hacerlo con la segunda y todas las subsiguientes. A pesar de su veleidosa nacionalidad, esta sangría no despierta las pasiones encontradas de la anterior, y hasta goza de una aceptación «neutral». A lo sumo se la menciona como un recurso elegante pero un poco anticuado para párrafos en textos de lectura continua, y se prescribe como obvia su utilización en textos con entradas, tales como listados, diccionarios o enciclopedias.

Las decisiones de sangrado de primeras líneas, párrafos, títulos y subtítulos que se tomaron en el libro que el lector tiene frente a sus ojos, no hacen más que reflejar los compromisos a los que deben llegar los editores, los correctores, los diseñadores y los autores para resolver un tema sobre el que todavía no ha sido dicha la última palabra. Como ocurre con todo lo que tiene que ver con la lengua escrita. O con la lengua, a secas.

LA CAPITULAR

«Letra inicial con la que comienza un capítulo o texto semejante, de mayor tamaño que las ordinarias del texto y generalmente adornada» (Martínez de Sousa, 2001).

Las precisiones, opiniones y recomendaciones respecto de las capitulares son abundantes, ya que se trata de un recurso muy utilizado tanto por los escribas de la Edad Media como por los más actualizados diseñadores; aunque en los últimos tiempos ha migrado de los libros a las revistas, donde cumple funciones sobre todo ornamentales y compositivas (Fig. 3.6).

Casi ningún autor presenta objeciones importantes respecto de las capitulares; se las incluye en esta breve enumeración para transcribir el terminante juicio que emite Paul Renner sobre ciertos aspectos de su utilización. En general, las recomendaciones giran alrededor de variantes relacionadas con su alineación por el pie o por cabeza, y sugieren prestar atención a la aproximación de las letras siguientes, más aún cuando la capitular en cuestión presenta a su derecha un espacio muy notable, como en el caso de una A o una L de caja alta.

Una precaución explícita es la de aproximar la primera palabra (la iniciada por la capitular) a la inicial —aún desalineándola de los comienzos de línea

subsiguientes—, con el fin de reparar un blanco considerado incorrecto y de recuperar la integridad de la palabra en cuestión (Fig. 3.7). Renner (2000) reacciona a esto enérgicamente, diciendo: «Algunos sangran un poco menos que las siguientes la primera línea junto a la letra historiada para que se perciba la vinculación de ésta con la capitular, pero esto es *una pedantería innecesaria* que, además, no resulta estético» (las cursivas me pertenecen).



Figura 3.6. Capitular en revista.
Fuente: *Detour*, Los Angeles:
Detour Inc., 1996.

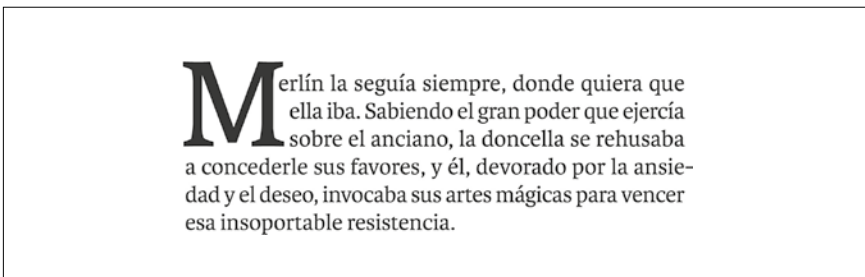


Figura 3.7. Aproximación de letras a su capitular. Fuente: Karmina, de José Scaglione y Veronika Burian (© TypeTogether).

Aunque hoy pueda resultar chocante, quizás no debiera llamar la atención que con su comentario Renner descalifique duramente a diseñadores como Morris, Baskerville y tantos otros, que habitualmente utilizaban este recurso para recomponer la primera línea de un párrafo con capitular.

DEBER SER

Los dos ejemplos comentados son solo una pequeñísima muestra de los imperativos que todas las disciplinas se dan a sí mismas de manera ineludible en el camino de construirse y reivindicar su especificidad. Definen así una constelación de supuestos tan estables como movedizos, que durante períodos de variable duración operan en sus afiliados como contundentes verdades.

El diseño gráfico no se escapa —porque no puede hacerlo, claro está— de esta condición, que es la condición de posibilidad de cualquier campo del saber y del hacer. Pero trabajar, aprender y enseñar en un campo así oscurecido, no necesariamente debe ser pensado como una condena. Isidoro Vegh (2006), citando a Sócrates,⁸ transcribe este diálogo:

- ¿No te has dado cuenta que existe algo intermedio entre la sabiduría y la ignorancia?
- ¿Qué es eso?
- El tener una recta opinión (*ortodoxa*) sin poder dar razón de ella.

Y continúa diciendo que esa es la definición de *doxa* que elige Jacques Lacan: «una opinión que sustenta una verdad de la cual el sujeto no puede dar sus razones».

La definición del psicoanalista francés da en el centro de muchas de las preocupaciones que insisten en aparecer en todos los ámbitos en los que se discute sobre diseño y comunicación visual: los argumentos, las hipótesis, las críticas y los axiomas que se enuncian —a la hora de tomar posición respecto de los criterios de validación, de lo bueno y lo malo, de lo profesional y lo amateur, de lo riguroso y lo improvisado—, contienen siempre una debilidad embrionaria. Cual es la de exigir, de un modo más o menos velado, la aceptación de la *doxa* sobre la que el emisor construye su argumentación. *Sin esta «profesión de fe» de parte de todos los participantes del acto, se hace evidente que las razones esgrimidas se eligen y se defienden para sostener*

⁸ Citando a Platón citando a Sócrates, suponemos nosotros.

*una verdad en la que realmente se cree, pero de cuyas auténticas razones no se puede dar razón.*⁹

Es oportuno terminar dándole nuevamente la palabra a Paul Renner (2000), quien desmiente su aparente dogmatismo con una conmovedora sensatez:

En consecuencia, ¿qué es lo que determina el diseño? ¿Las reglas? Éstas son objeto constante de discusión y, de vez en cuando, quedan invalidadas y sustituidas por otras nuevas. Quien quiera saber por qué queda bien una forma y mal otra no se sentirá satisfecho con una respuesta en la que se le diga que en un caso se siguieron unas reglas determinadas mientras que en el otro no se tomaron en consideración, sino que *seguirá preguntando si estas reglas se fijan arbitrariamente o si, por el contrario, se basan en leyes formales válidas para todo lo diseñado por el hombre* [las cursivas me pertenecen].

La desconfianza hacia las reglas está justificada, pues rara vez se consigue inferir de las leyes formales prohibiciones y prescripciones concretas, ya que aquellas conforman un todo inseparable e interrelacionado y la validez de una regla aislada está limitada por la validez concurrente de todas las demás. Quien pretenda extraer un postulado de este todo interdependiente y atribuirle una validez autónoma convierte su razón de ser en un sinsentido. El que está realmente dotado de talento no se siente atado a las reglas, pues su conciencia artística le protege de la posibilidad de contravenirlas.¹⁰

Respetar los límites y no derribar los obstáculos son solo las condiciones *sine quæ non* de todo trabajo, pero no el trabajo en sí.

Por este motivo, no se puede regular el diseño de una manera aislada, pues todo cambio de un texto modifica la tarea planteada y exige una nueva solución. Del mismo modo en que una introducción al ajedrez debe limitarse a hablar de los primeros movimientos, que son los más trascendentes del juego, una teoría del diseño tipográfico debe contentarse con conducir los razonamientos por las vías adecuadas. Completar el camino o jugar la partida son los maravillosos privilegios de los diligentes.

⁹ Lo que resulta maravillosamente coherente con el teorema de la incompletitud de Gödel, como lo menciona el mismo Vegh en su texto: «una teoría axiomática no puede en el mismo sistema dar razón de todos sus enunciados: o es completa o es consistente [...]. Si quiere ser consistente, deberá aceptar que es incompleta».

¹⁰ Que sea precisamente Paul Renner quien confíe en la «conciencia *artística*» de los diseñadores es también un buen ejemplo sobre los supuestos disciplinares, y de cuánto pueden cambiar los valores de esos mismos supuestos a lo largo del tiempo.

4 Garamond y Jannon

Ser y parecer

INTRODUCCIÓN NECESARIA

En la computadora de cualquier estudiante de diseño, o en la de cualquier diseñador profesional, es común encontrar cientos y hasta miles de fuentes tipográficas (con qué legalidad llegan esas fuentes hasta allí es, por cierto, tema de otra discusión). Es evidente que la ecología del mundo tipográfico se ha visto fracturada por su pasaje a la esfera digital, y las letras ya no son lo que solían ser. Liberadas del cepo de plomo original, las tipografías se mezclan, se deforman, se reproducen, y a veces hasta se mueren.

La condición digital de las fuentes puede ser vista como una bendición, pero, también es cierto que trajo consigo nuevos obstáculos, que agregaron más confusión a un campo cuya riqueza y exuberancia ofrece cualquier cosa menos orden.

Conocer la enorme cantidad de fuentes que habitan en las profundidades de cualquier disco duro se ha vuelto una tarea casi imposible. No solo porque su número es a todas luces excesivo, sino también porque sus propios nombres muy a menudo no quieren decir nada. Esto último se explica en parte porque las disputas entre los proveedores de sistemas operativos, programas, gestores de fuentes y empresas digitalizadoras —atravesadas siempre por la voluntad de dominar el mercado al menor costo posible y con la máxima rentabilidad—, los obligan a adoptar tácticas destinadas a reclamar todos los derechos posibles, y evitar al máximo las obligaciones derivadas de esos mismos derechos. Tampoco la tipografía sale indemne de las batallas del capitalismo, claro, y en muchos casos los derrotados suelen ser los diseñadores de tipos.

La normativa legal respecto de las tipografías es, como mínimo, ambigua, por no decir capciosa. Juan Martínez-Val (2002) la describe así:

Según las leyes internacionales la escritura es un bien público que no puede declararse privativo de una persona o institución. El alfabeto, por tanto, no es sujeto de autoría, se escriba como se escriba. = Nadie puede decir esta letra 'a' es mía, porque el hecho de ser reconocida como tal letra 'a' se debe, precisamente, a que posee los rasgos comunes a la tradición, no a los rasgos o detalles distintivos [...] mientras las leyes no permiten registrar derechos sobre el diseño de un alfabeto, sí permiten hacerlo sobre el nombre dado al mismo. De esta manera, los diseñadores y las empresas tipográficas adquieren un derecho nominal, más que un derecho real.

Es así que numerosas familias con nombres de rancia tradición solían aparecer con apelativos nuevos que relevaban a sus «fabricantes», distribuidores y/o vendedores del pago que deberían hacer al poseedor de la patente si el producto conservara su nombre original. Huelga decir que en este proceso lo que perdían no era solamente el nombre: muchas veces se trataba —y aunque con menor frecuencia, a veces todavía se trata— de copias descuidadas, con pequeñas pero serias modificaciones formales, y bastante defectuosas en lo que hacía a la cantidad de signos, variables y espaciado (a lo que debe agregarse que, como el lugar de origen de estas fuentes era en general el mundo anglosajón, algunas de ellas carecían de vocales atildadas, de glifos para la letra ñe o de los signos de apertura de exclamación e interrogación, entre otros).

Cuando la interfase gráfica del sistema operativo que hoy es norma en la mayoría de las computadoras del mundo daba sus primeros pasos, el rigor tipográfico no se contaba entre sus preocupaciones, ni tampoco del programa de dibujo insignia que la acompañaba. Fue así que en esa multitud de computadoras, que todavía hoy goza de una posición dominante en el mercado, se alojaron fuentes con nombres irrisorios y hasta grotescos: *nebraskas* que simulaban ser *New Baskerville*, *ottawas* que se pretendían *Optima*, *humansts* que parecían *Gill*, *pernodes* que imitaban *Peignot*... Casi todas eran como la criatura del Dr. Frankenstein: se reconocían los pedazos, pero el conjunto solía ser abominable.

Con el paso del tiempo, los sistemas operativos se fueron asimilando y los programas de diseño se hicieron con versiones para cualquier plataforma, de modo que sus archivos pueden ser abiertos y modificados por la aplicación de origen, independientemente de cuál sea el sistema sobre el que aquella esté siendo ejecutada. A su vez, las «fundiciones digitales» contribuyeron con fuentes y programas para gestionarlas disponibles para cualquier sistema.¹

Entre otras cosas, estos avances tecnológicos (junto a las presiones legales y a la demanda de calidad) hicieron posible que las bibliotecas de tipos accedieran a fuentes auténticas —como se dijo, no siempre adquiridas legalmente—, pero también trajeron consigo nuevas desventuras. Hace ya tiempo que podemos tener una *Bodoni* (por citar una familia cualquiera), que además se llame *Bodoni*; pero el hecho es que hay disponibles numerosas *Bodonis*. Solo el ojo de los especialistas reconoce entre las versiones de una u otra «fundición», sin que ello signifique que acuerden en lo que hace a su calidad: los hay enamorados de la *ITC Bodoni*, mientras otros los miran con sorna y sostienen que la de *Bauer* es manifiestamente superior.

¹ Hasta el momento, la última innovación en este sentido es el formato *Open Type*, una de cuyas múltiples ventajas es la de ser compatible con cualquier sistema operativo. (En la fecha de esta segunda edición, esta nota suena un poco anacrónica, pero sigue teniendo algo de validez.)

Los diseñadores muy versados pueden orientarse en este mar de letras que se dicen auténticas, aun cuando dicha autenticidad no implique identidad (que es exactamente lo que ocurre cuando una misma familia es digitalizada por más de una empresa). Pero los principiantes, y muchos profesionales, más allá de que podamos a veces reconocer los mayores o menores méritos de una u otra versión, nos preguntamos cómo es posible que una letra que se llama Garamond pueda adoptar formas tan diferentes, ¡y seguir llamándose Garamond!

La respuesta, como ocurre con casi todos los problemas e interrogantes que surgen en el universo del diseño «digitalizado», se encuentra precisamente en el otro universo, el de las cosas pesadas y metálicas que la virtualidad se jacta de haber dejado atrás. En lo que hace a la tipografía, no «todo lo sólido se desvanece en el aire».

Esta solidez inmaterial es un oxímoron que los programas de autoedición llevan a su expresión definitiva, toda vez que no se trata de una figura retórica sino del atributo básico que les fue concedido para funcionar: se trata de aplicaciones que se manifiestan a través de una interfase que permite, pero que al mismo tiempo enmascara, el pasaje de la tecnología del plomo a la tecnología digital. El dispositivo articula acciones, objetos y métodos con una modalidad de simulación, pero la metáfora es tan eficaz que el *metaforizante* hace desaparecer al *metaforizado*. Los comandos y las paletas con menús y casilleros actúan *como si* se estuvieran manipulando tipos de plomo, y lo hacen aunque el operador no tenga la menor idea de qué cosa habrá sido un tipo de plomo.

Es así que los objetos parecen haberse desvanecido, pero estos programas exigen que se los configure como si todos esos objetos aún estuvieran allí, puesto que la simulación está profundamente anclada en el referente simulado. Salvo algunas libertades —como la interlínea negativa—, y algunas bendiciones —como el comando «deshacer»—, todo lo que ocurre en este mundo virtual está hecho a imagen y semejanza del mundo material. Y como ese mundo material estuvo siempre lleno de rarezas, en la tipografía digital las rarezas y los equívocos siguen allí.

MOND, GARA MOND...

Letra célebre si las hay, la que lleva el apellido de Claude Garamond. Brevemente, se trata de una romana antigua, que en otras clasificaciones dio pie a su propia categoría, las garaldas. Bringhurst (2001) la desagrega más aún, llamándola *letra renacentista redonda* (argumentando de paso que las *renacentistas itálicas* son otra cosa, histórica y estilísticamente). Como sea que se la etiquete, todos los autores coinciden en atribuirle grandes méritos, tanto en lo que hace a sus formas y proporciones, cuanto a su legibilidad y belleza. También hay un amplio acuerdo respecto de los valiosos aportes de

Garamond: además de su letra, Garamond fue uno de los primeros (si no el primero) en abrir, alrededor de 1530, su propio taller de fundición, concebido como una empresa independiente solo dedicada a la fabricación y venta de tipos. Contribuyó así a separar al diseñador y fabricante de tipos del impresor, el editor erudito y el vendedor de libros —funciones que desde la invención de la imprenta se superponían más o menos en la misma persona—, lo que dio paso a una progresiva especialización. Y al parecer también fue Garamond el primer tipógrafo que se abocó a la tarea de refinar el diseño de los números indo-arábigos: para la época, los impresores solían tener un juego único de cifras muy rudimentarias, que utilizaban con muchas tipografías diferentes; fue el maestro francés quien, por primera vez, las diseñó para complementar específicamente una fuente o familia precisa (Cheng, 2006).

Por último, también hay consenso en que el dibujo de sus letras, a medida que se iban perfeccionando en ajuste y belleza, se fue alejando del modelo de la escritura manual, dejando ver un lenguaje formal más vinculado a los punzones de acero y el trabajo sobre metal (Kane, 2005). Precisamente ésa parece haber sido la intención de Garamond cuando comenzó a desarrollar su propia versión de la fuente que Griffo cortara para *De Ætna* (conocida como Bembo, en homenaje al autor del libro): respetar las formas básicas, pero «limpiarlas» lo más posible de sus reminiscencias caligráficas. Si bien conservó la típica modulación oblicua de la escritura, disminuyó el grosor de las astas para conseguir un contraste más armónico, con rasgos más pequeños y discretos (Montesinos y Mas Hurtuna, 2001). Los especialistas afirman que se inspiró en las creaciones de Aldo Manuzio y de Simon de Colines y Antoine Augereau, luego de recibir del célebre editor e impresor parisino Robert Estienne el encargo de un tipo romano, que sería usado por primera vez en 1530, en el *Paraphrasis in Elegantiarum Libros Laurentii Vallæ* de Erasmo.²

Hacia 1540, junto a su joven colaborador Robert Granjon, cortó una cursiva pensada para ser usada en combinación con las redondas, y que incluía letras de caja alta. Pero Garamond no parece haber tenido mucho interés en el por entonces novedoso concepto de complementar a las redondas con cursivas, por lo que muchas de las actuales adaptaciones de sus tipos son acompañadas por cursivas basadas en diseños de Granjon. (De hecho, aun después de muerto Garamond, Granjon siguió trabajando con las letras cursivas hasta crear, en 1577, su conocida Civilité.)

Los tipos Garamond fueron tan exitosos y eficaces, que todavía hoy se cuentan entre los más utilizados. Ninguna carpeta de tipos digitales se puede considerar completa si carece de una Garamond. Pero, volviendo al principio, una cosa es tener *una* Garamond, y otra cosa muy diferente y más problemática es tener *muchas* Garamond.

² *Typographie & Civilisation* (<www.typographie.org/histoire-caracteres/g/garamond.html>), consultado en línea en 2007.

La gente normal —todos los que no son diseñadores— no tiene ningún reparo en usar una u otra cualquiera de todas esas Garamond que algún técnico «dejó olvidadas» en su disco duro, puesto que en general no percibe que haya diferencias entre cualquier Garamond y la Times, por ejemplo. Pero los diseñadores sí que se dan cuenta de que *algo raro* pasa.

Eso raro que pasa es que las diferentes Garamond disponibles son realmente *muy diferentes* entre sí. Los detallistas pueden llegar incluso a pensar, en algunos casos, que no es posible que dos fuentes tan distintas se llamen igual. Desde luego, la gran familia Garamond digital no parece ser una familia muy bien avenida.

Según Gálvez Pizarro (2005), de esta letra existen cerca de dieciocho «interpretaciones oficiales». Y, aunque Martínez-Val (2002) diga que «lo cierto es que sus diferencias no son tantas», parece más acertada la opinión de Bringhurst (2001) cuando afirma que algunas de las fuentes que se ofrecen bajo el nombre de Garamond pertenecen a una clase completamente diferente de letras. Tanto, que describe a este último grupo como «letras Garamond no *garamondianas*».

Podemos adelantar ya lo que muchos autores coinciden en señalar como el origen de todas estas discrepancias: el gran «culpable» es Jean Jannon, quien entró en escena muchos años después (casi un siglo separa la obra de los dos tipógrafos), pero cuyo trabajo dio origen a polémicas atribuciones cruzadas. La historia es más o menos la siguiente.

TIPOGRAFÍA Y RELIGIÓN

El trabajo de Claude Garamond, que murió en 1561, se inscribe en el universo formal y estilístico renacentista (quizás tardío, si se quiere ser puntilloso). Jean Jannon nació en 1580, y se lo puede describir como uno de los primeros artistas barrocos.

Jannon era hugonote, como se llama a los calvinistas que adhirieron al protestantismo en su variable francesa. Es importante recordar que la época que se describe, que parece signada por la erudición y por prodigiosos avances intelectuales y artísticos, es también una época de grandes persecuciones políticas y religiosas, que no pocas veces acababan en la hoguera:

Pero no bien hubo lanzado á los vientos, por medio de varones insignes, su reforma social, sus doctrinas regeneradoras, la Imprenta fué maldecida por unos, perseguida por otros y temida por todos. = [...] = El inquisidor general Torquemada atacó de todas maneras á la libertad de pensamiento. En 1490 hizo quemar públicamente algunas Biblias hebreas, y algún tiempo después más de SEIS MIL volúmenes de literatura, en su mayor parte orientales, por la imputación de judaismo, mágia ó herejía, en los autos de fé que se hicieron

en Salamanca. Unos cuantos años antes, Lope de Barrientos, dominico también, hizo otro tanto con la famosa librería del marqués de Villena. (Del Olmo, 1880/1991, ortografía y grafía del original)

Los mismos editores, impresores y tipógrafos que eran celebrados por sus obras, podían ser quemados en fuegos cuyas llamas serían avivadas, literalmente, por sus propios libros (Meggs, 2000). Como bien lo saben muchos editores argentinos —y sus colegas de otras latitudes—, quemar libros es una práctica muy apreciada por los regímenes totalitarios, que supone además la no muy velada amenaza de un destino similar para sus autores, editores y lectores.

Quienes por aquellos años se dedicaban a tareas vinculadas con los libros, tenían clara conciencia de estos riesgos: el gran editor e impresor Robert Estienne trasladó su imprenta a Suiza, donde encontró un ambiente más tolerante; y Jannon se mudó de París a Sedán, que no formaba aún parte del reino de Francia y ofrecía a los hugonotes una mayor libertad. Allí, y a lo largo de treinta años, Jannon fabricó sus punzones y tipos aplicando los principios del barroco francés, e inspirándose muchas veces en los trabajos de Garamond. Pero, en 1641 tuvo la malhadada idea de volver a París e instalar allí su imprenta, donde las tareas de impresión estaban prohibidas para los protestantes (Martínez-Val, 2002).

Un año antes, el cardenal Richelieu había fundado la Imprenta Real Francesa, con el objetivo expreso de tener el control de la producción y la difusión de todo aquello que pudiera imprimirse. Como era de prever, al poco tiempo de instalarse en París, el taller de Jannon fue intervenido por agentes del cardenal, quienes requisaron sus punzones, matrices y tipos. Simon Loxley (2007) sostiene que no fue Jannon el que volvió a París, sino que se trató de una «visita» que hizo el gobierno francés a la Academia Calvinista de Sedán, donde aquél trabajaba. Sea cual sea la versión correcta, las dos coinciden en que la confiscación existió. Todo fue a parar a algún oscuro depósito de la Imprenta Real, y aunque parece que años después Jannon fue indemnizado por esta injusta exacción, su material quedó almacenado allí durante casi dos siglos (no sin antes haber sido utilizado, en 1642, para imprimir las memorias del cardenal, cuyos pruritos religiosos por lo visto no le impidieron valorar ni servirse del buen trabajo de Jannon). Cuando los tipos reaparecieron,³

³ Según Christian le Comte (2004a), esto ocurrió en 1898, y el tipo fue bautizado como *Caractères de l'Université* y usado para la Exposición Universal. De nuevo según Loxley, es cierto que en el siglo xix se utilizó el tipo con ese nombre, pero la denominación había sido dada por el buen Richelieu cuando decidió apropiarse de la fuente, en un acto de simultáneo reconocimiento y castigo a su autor.

En el sitio *Typographie & Civilisation* (<www.typographie.org/histoire-caracteres/g/garamond-no3.html>) se afirma que el descubrimiento del tipo (y la errónea atribución) fue en 1825, con una reaparición en 1845, y que, a principios del siglo xx se lo usó para imprimir el libro *Histoire de l'imprimerie en France au xve et au xvie siècle*, de Anatole Claudin.

en vista de su antigüedad y su fuerte inspiración «garamondiana», fueron erróneamente atribuidos al viejo maestro renacentista.

Debo admitir que no dispongo de datos descriptivos precisos sobre el episodio del hallazgo, pero me permito imaginar el gran entusiasmo de los descubridores, y la necesidad de todos los involucrados de darle al acontecimiento el carácter de una recuperación excepcional, que por otra parte les permitía satisfacer la aspiración de contar con un tipo «auténticamente» francés. No hizo falta mucho tiempo para que se fundieran adaptaciones de los «nuevos tipos Garamond», que se sumaron a otras versiones basadas en trabajos de Garamond y Granjon, dando origen a la extensa y contradictoria familia que conocemos hoy.

Hubo que esperar alrededor de un siglo para desmontar el equívoco. Quien lo hizo fue Beatrice Warde, cuyo reconocimiento se debe más a su célebre metáfora de la tipografía como una copa de cristal —según Warde, dos objetos que debían aspirar a la invisibilidad para exhibir toda la calidad de su contenido— que a la erudita investigación que apareció en 1925 en *The Fleuron*, la revista de tipografía que publicaba Stanley Morison. La autora, usando el seudónimo de Paul Beaujon,⁴ reveló en su artículo el verdadero origen de muchas de las «Garamond» que se venían fundiendo desde aquel erróneo descubrimiento.

Pese a la solvencia incontestable de la investigación de Beatrice Warde, las discusiones siguen sin estar del todo saldadas. Veamos si no las clasificaciones que siguen, que, en líneas generales, presentan algunos criterios de agrupación en orden al mayor grado de autenticidad de algunas de las Garamond conocidas; esto es, en función de la atribución a Jannon o al propio Garamond.

Va de suyo que dicha autenticidad no implica automáticamente una discriminación de calidades —dado que los dos fueron grandes diseñadores de tipos—, a menos que se haga un juicio explícito al respecto.

Para Gálvez Pizarro (2005), las distintas interpretaciones pueden dividirse en dos grandes grupos. Uno, el más fiel a los diseños de Garamond, estaría conformado por:

- la Adobe Garamond, rediseñada en 1989 por Robert Slimbach, y cuya redonda es definida por el autor como la más parecida a la original;
- la Stempel Garamond, adaptada en 1924, cuya cursiva sería también la más fiel;
- la Berthold Garamond;
- la versión de la International Typeface Corporation, la ITC Garamond;
- y la Apple Garamond.

⁴ *Typographie & Civilisation* (<www.typographie.org/histoire-caracteres/g/garamond.html>).

Que Beatrice Warde se viera obligada a adoptar un nombre de varón para obtener la consideración que no se le hubiese concedido como mujer, agrega un eslabón más a la larga cadena de identidades cruzadas que se generó alrededor de la Garamond.

El otro grupo, siempre según este autor, contiene las fuentes que siguen al diseño de Jannon:

- la Jannon, presentada por la Storm Type Foundry en 1994;
- la Linotype Garamond Three (¿o Garamond 3? [ver nota 7 más adelante]);
- la Monotype Garamond;
- y la Simoncini Garamond.

Pero Bringhurst (2001) discrepa en parte de esta división. Según él, el grupo de las más «auténticas» está formado por:

- la Stempel Garamond, digitalizada luego por Linotype,
- la Granjon, dibujada por George William Jones, fundida y luego también digitalizada por Linotype,⁵
- y la Adobe Garamond de Slimbach (en otro lugar de su libro, pero no en la sección dedicada a este tema, el autor incluye también en el grupo de las «auténticas» a la Berthold Garamond, de Günter G. Lange).

Dice Bringhurst que la versión de Stempel es la única de estas tres que cuenta tanto con cursivas como con redondas genuinas.⁶

Para este autor, el grupo de las «no-Garamond», inspiradas en Jannon, está formado por:

- la versión de la American Type Founders, la ATF Garamond, dibujada por Morris F. Benton y distribuida en 1918–20, que fuera adaptada en 1936 para las máquinas Linotype (y que a su vez sería readaptada para su versión digital con el nombre de Garamond 3);⁷

⁵ Para Beatrice Warden (en Bringhurst, 2001), la Granjon es la mejor relectura moderna de los tipos Garamond: «la “verdadera” Garamond».

⁶ Ya sea que se atribuya mayor rango de fidelidad a las cursivas (Gálvez Pizarro), o a las cursivas y a las redondas (Bringhurst), los dos autores le reconocen linaje *garamondiano* a la versión Stempel. Paradójicamente, esta legitimidad se debe a que esta versión está inspirada en los diseños de Jacques Sabon (ver nota 11), quien era un profundo conocedor del trabajo de Garamond.

⁷ El número 3 agrega más confusión a la confusión general, específicamente en el grupo de las «no *garamondianas*». En la genealogía de Bringhurst la Garamond 3 es la reversión digital (y por ende, actual) de la adaptación para las máquinas Linotype (1936) que se hiciera de la ATF Garamond de 1920. No menciona a la casa digitalizadora, pero parece excluir implícitamente a Monotype, al incluir sus versiones 156 y 176 como las Garamond «no Garamond» de Monotype, sin ninguna relación con la Garamond 3.

Por el contrario, en la ya citada *Typographie & Civilisation* (<www.typographie.org/histoire-caracteres/g/garamond.html>) se afirma que hacia 1925 Monotype lanzó una copia de la ATF Garamond que bautizó como Garamond 3, con tanto éxito que eclipsó a su modelo de ATF, realizado por Morris Fuller Benton y Thomas Maitland Cleland. No se dice nada allí de la adaptación de 1936 para máquinas Linotype, pero queda claro que esta Garamond 3 no puede derivar de ella al haber nacido once años antes.

Hasta aquí entonces, tenemos una Garamond 3 digital derivada de una adaptación de la ATF, y una Garamond 3 de plomo, de Monotype, también inspirada en la ATF y ajena a aquella adaptación.

- la Lanston Garamont, dibujada por Frederic Goudy y presentada en 1921;⁸
- la Monotype Garamond, de 1922;
- y la Simoncini Garamond, adaptada por Francesco Simoncini y lanzada por la Simoncini Foundry de Bologna en 1958.

El autor menciona como un caso aparte a la 1TC Garamond, diseñada hacia 1975 por Tony Stan, a la que califica como totalmente apartada del modelo Garamond y como una radical distorsión del modelo Jannon, lo que la aleja tanto del espíritu renacentista como del espíritu barroco.

Como se puede ver, no son pocas las coincidencias, pero tampoco faltan las discrepancias, algunas de ellas muy tajantes, como los diferentes juicios acerca de la 1TC Garamond (Figs. 4.1 y 4.2).

Por su parte, Gálvez Pizarro, como Bringhurst, incluye a la Monotype Garamond en las Garamond–Jannon, sin mención alguna a la Garamond 3. Pero agrega al grupo a la Linotype Garamond Three, con la aclaración explícita de que compara solo versiones digitales.

Obviando omisiones y contradicciones, me inclino a pensar que la Linotype Garamond Three surge de la adaptación para máquinas Linotype que se hizo de la ATF Garamond, y que la Garamond 3 es la versión digital de la Monotype Garamond 3, que a su vez deriva directamente de la ATF. Contra esto, cabe señalar que en el Adobe Font Folio 9 se ofrecen tanto la Garamond Three como la Garamond 3; pero las dos aparecen como variables de la familia Garamond 3, cuya licencia es atribuida por Adobe a Linotype AG y Linotype–Hell AG. La versión digital de Monotype Garamond de la que dispongo viene incluida con el paquete Office, y el número 3 brilla por su ausencia tanto en su nombre como en sus créditos.

En una investigación más concienzuda habrá que echar luz sobre esta cuestión (cuya clave probablemente resida en la superposición que estas clasificaciones hacen de fundiciones y familias de plomo, y «fundiciones» y familias digitales —en las que participan distintas empresas que, además, compiten entre sí—; pero lo que no parece sujeto a discusión es el linaje Jannon todo el grupo «3».

⁸ Como si todo lo anterior no fuese suficiente, en <<http://new.myfonts.com/fonts/lanston/ltc-garamont>> (consultado en línea en 2008) se afirma que la Lanston Garamont fue diseñada efectivamente por Goudy, ¡basada en diseños originales de Claude Garamond de 1540!; y que la decisión de cambiar Garamond por Garamont se tomó para distinguirla de todas las Garamonds existentes en ese momento en el mercado (1920), que más tarde se confirmaron como basadas en trabajos de Jannon (es decir, «no–garamond»).

Si se sigue la pista de la Garamont en la web, en <<http://www.linotype.com/es/341283/amsterdamer-garamont-familia.html>> (consultado en línea en 2008) aparece la Amsterdamer Garamont, diseñada por Benton y Thomas Maitland Cleland en 1917 (aunque en un vínculo del mismo sitio el año cambia a 1914), que, con pequeñas variaciones, resulta muy similar a la Lanston Garamont. Buscando la ATF Garamond en el sitio de MyFonts se llega a una Garamond 3, que también se atribuye a Benton y Cleland, fechada en 1919, y reconocida como resultado de la confusión con los trabajos de Jannon. Y se agrega que tanto esta Garamond como las de Monotype, Simoncini, 1TC y Deberny Peignot son producto del mismo equívoco. Todo lo cual parece confirmar las presunciones que hago al final de la nota anterior y que Garone Gravier (2009) resume así: «El principal inconveniente de usar los diseños contemporáneos [para identificar las letras] es que en los *revivals* se realizan modificaciones que presentan variaciones desde sutiles hasta considerables, respecto de los modelos originales».

| Garamond «auténticas» | |
|-----------------------|----------------------|
| Gálvez Pizarro | Bringhurst |
| Adobe
Garamond | Adobe
Garamond |
| Apple
Garamond | |
| Berthold
Garamond | Berthold
Garamond |
| ITC
Garamond | |
| Stempel
Garamond | Stempel
Garamond |
| | Linotype
Granjon |

Figura 4.1. Garamond «auténticas» según Gálvez Pizarro y Bringhurst (© Adobe Garamond: *Adobe Systems Incorporated*; Apple Garamond: *Bitstream Inc.*; Berthold Garamond: *Adobe Systems Incorporated / Berthold AG*; ITC Garamond: *Adobe Systems Incorporated / International Typeface Corporation*; Stempel Garamond y Granjon: *Adobe Systems Incorporated / Linotype AG*).

| Garamond «no-garamond» | |
|------------------------|-----------------------|
| Gálvez Pizarro | Bringhurst |
| Garamond 3 | Garamond 3 |
| | Garamont |
| | ITC
Garamond |
| Monotype
Garamond | Monotype
Garamond |
| Simoncini
Garamond | Simoncini
Garamond |
| Jannon
Antiqua | |

Figura 4.2. Garamond «no-Garamond» según Gálvez Pizarro y Bringhurst (© Garamond 3: Adobe Systems Incorporated / Linotype-Hell AG; Garamont: Lanston Type Company; ITC Garamond: Adobe Systems Incorporated / International Typeface Corporation; Monotype Garamond: Monotype Typography Ltd.; Simoncini Garamond: Adobe Systems Incorporated / Linotype AG; Jannon Antiqua: MyFonts / Bitstream Inc.).

Como último ejemplo de estos profundos desacuerdos, vemos que «el auténtico Garamond», en una entrevista publicada hace ya muchos años (Fontana, 1987),⁹ dice que él ve como las más respetuosas versiones de su trabajo a los siguientes rediseños:

- la ATF Garamond;
- la Monotype Garamond;¹⁰
- y la versión de Deberny Peignot seleccionada por Jan Tschichold.¹¹

Importa aclarar que unas líneas atrás en la misma entrevista, respecto de esta proliferación de tipos, el maestro dice que le

interesa señalar que existen varios alfabetos con las características del Garamond, cuya invención no me pertenece y que, al igual que los de mi autoría, han cumplido a lo largo de tantos años un papel en la historia de las comunicaciones; quizás lo único que se puede objetar entonces es que se los denomine a todos con mi nombre.

Frente a tantas discrepancias, tanto en lo que hace a la calidad cuanto a la autenticidad, y visto que las computadoras permiten el acceso a cualquiera de estas versiones, solo queda confiar en que los diseñadores puedan actuar como lo sugiere Garamond en el reportaje que le hiciera Rubén Fontana: «es responsabilidad de cada diseñador gráfico buscar la versión que, dentro de lo que se encuentre a su alcance, le parezca mejor».

Se dijo más arriba que la culpa de todo era de Jannon. Tan injusta como esa afirmación, pero políticamente más incorrecta aún, es la que veladamente sugiere Meggs (2000). Este cuenta que Claude Garamond estaba «desesperadamente pobre» cuando murió, a los 81 años,¹² lo que llevó su viuda a (mal) vender sus troqueles y matrices. La mujer del maestro sería entonces «la culpable» de que el material de su difunto y genial marido estuviese a disposición de todos cuantos quisieran reversionar sus fecundas creaciones...

En rigor de verdad, este parecía un ingenioso comentario para cerrar esta historia, pero además de injusto no es ni tan siquiera razonable. Dice José María Cerezo (1997) que las matrices de Garamond se conservan en el Museo

⁹ Ver también «Gutenberg, Griffo y Kis. Lo que se cifra en el nombre».

¹⁰ Aquí es el propio Garamond quien, al reivindicar las versiones de ATF y Monotype, se opone tanto a las clasificaciones de Bringhurst y Gálvez Pizarro cuanto a lo planteado en las notas 6 y 7...

¹¹ Corresponde señalar que una tipografía de Jan Tschichold, la Sabon, suele ser reconocida como una excelente adaptación del trabajo de Garamond. Fue bautizada así en homenaje al pupilo de Garamond, Jacques Sabon, quien fuera contratado a la muerte de aquel para reparar y completar un juego de punzones de su maestro (Bringhurst, 2001).

¹² No todos los autores consultados coinciden en atribuir a Garamond tamaña longevidad.

Plantin–Moretus, dado que su viuda le vendió todo el material del taller a Cristóbal Plantin (aunque una pequeña parte quedó en poder del mencionado Sabon, que trabajó también en el taller de Plantin).

Es decir que la imagen de una viuda desesperada, repartiendo punzones y matrices por doquier, es absolutamente inadecuada. Porque, además, no fue ella quien puso su herencia a la venta, sino que fue Plantin quien le propuso comprársela. Lo que es parecido, pero no es igual.

5 Palo seco

El estilo que nació invisible¹

INTRODUCCIÓN NECESARIA

Nuestro alfabeto, tal como lo conocemos y usamos hoy, está formado por un conjunto de signos —las letras—,² 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 hablada. Aunque estas definiciones han sido puestas en cuestión en los últimos años por las producciones teóricas dedicadas a las relaciones entre lengua y escritura, aún permanecen operativas y son suficientes para los alcances de este texto.

Existen en la actualidad muchos alfabetos, tales como el cirílico, el hebreo y el griego, entre otros. 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 mojonos y subdividir los procesos históricos— del alfabeto romano. Pero, este a su vez proviene del griego, que por su parte 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. El lector interesado en estos temas puede recurrir al excelente libro de Louis-Jean Calvet, *Historia de la escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días*, (2001).

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.

¹ Versión modificada del artículo publicado con el mismo título en la revista *Polis* (9), Santa Fe (Argentina): Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral, 2007.

² Ellas mismas entidades abstractas o ideales, que pasan a ser glifos cuando se materializan en un signo específico con una forma particular (el glifo de la letra efe redonda, cuerpo 12, de la variante negra, de la familia Syntax de Hans Eduard Meier, por ejemplo).

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 cuando reconozcamos en nuestro alfabeto cierta continuidad formal, numérica y estructural, está claro que a lo largo de todos esos siglos ha sufrido, entre otros cambios, variaciones y mutaciones en lo que hace a algunas figuras, a la cantidad de signos y a la correspondencia fónico-gráfica.

Salvada esta aclaración podemos aceptar que, desde Roma hasta nuestros días, el alfabeto latino se ha conservado casi igual a sí mismo.

LA ECLOSIÓN TIPOGRÁFICA

Bajo el embate de los «océanos de tiempo» que separan al Imperio Romano del siglo XXI, nuestro alfabeto ha experimentado un crecimiento que se podría calificar como «aluvional», tras haber recibido el aporte de capas y más capas de sedimentos que, al depositarse sobre una base común, produjeron una acumulación cualitativa de gran riqueza, sin que por ello se haya visto modificada radicalmente su naturaleza original.

Así, las letras bilineales —que hoy llamamos mayúsculas—, dieron paso a letras tri y cuatrilineales —las hoy llamadas minúsculas—, mientras que diferentes técnicas de escritura fueron configurando numerosas variables formales, tales como las unciales, las semiunciales, las escrituras merovingia, insular y carolingia, las distintas modalidades de escritura gótica y muchas otras, todas ellas con distintas adaptaciones regionales y temporales.³

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, etcétera), de figura (redondas, cursivas, inclinadas), de tamaño (minúsculas, versalitas, mayúsculas) y de situación (voladitas, superíndices, etcétera).

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 (1921), Maximilien Vox (1954), Aldo Novarese (1958), Giuseppe Pellitteri (1963) y Jean Alessandrini (1979). Otros autores, como Robert Bringhurst (2001), Christopher

³ Sobre estas cuestiones, ver también «Mayúsculas y minúsculas. Pasa en las mejores familias».

Perfect (1994) y Lewis Blackwell (1998) 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,⁴ aplicado por Adrian Frutiger en su familia Univers de 1957 (Fig. 5.1).

| | | | | |
|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|
| | Univers
53 | Univers
63 | Univers
73 | Univers
83 |
| | <i>Univers</i>
54 | <i>Univers</i>
64 | <i>Univers</i>
74 | <i>Univers</i>
84 |
| Univers
45 | Univers
55 | Univers
65 | Univers
75 | Univers
85 |
| <i>Univers</i>
46 | <i>Univers</i>
56 | <i>Univers</i>
66 | <i>Univers</i>
76 | <i>Univers</i>
86 |
| Univers
47 | Univers
57 | Univers
67 | | |
| <i>Univers</i>
48 | <i>Univers</i>
58 | <i>Univers</i>
68 | | |
| Univers
49 | Univers
59 | | | |

Figura 5.1. Sistema Deberny Peignot para la familia Univers, de Adrian Frutiger (© Adobe Systems Incorporated / Linotype Company).

⁴ 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 del asta o trazo: 3n para el más fino y 8n para el más grueso. Las unidades indican la anchura del carácter (la caja), siendo n3 el más ancho y n9 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.

Aunque no sean del todo relevantes para esta historia, cabe señalar que la complejidad y heterogeneidad crecientes del campo tipográfico exigieron también otras categorías, tales como las distinciones propuestas en función de los usos (fuentes display, experimentales, de pantalla, de texto...) y de los distintos tipos de legibilidad (títulos, subtítulos, textos, notas...). 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 digital, sobre los cuales doy algunos datos en el artículo «Tipometría. La buena medida»).

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

Veamos si no las curiosas confusiones que surgen alrededor de un estilo en particular, cuya resolución no deja de tener cierto espíritu poético.

EL ESTILO DE PALO SECO

Las primeras clasificaciones que se mencionan más arriba analizan 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, etcétera);
- 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 (Fig. 5.2).

Esta clasificación esencialmente morfológica, tiene cierta correspondencia con un eje histórico, correspondencia que puede verificarse especialmente entre los siglos xv y xviii. 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 xix 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 exuberantes hibridaciones que se producen simultáneamente.



Figura 5.2. Síntesis de las clasificaciones más corrientes (© Janson: Adobe Systems Incorporated / Linotype AG; Didot: Adobe Systems Incorporated / Linotype-Hell AG; Caecilia: Adobe Systems Incorporated / Linotype-Hell AG; Univers: Adobe Systems Incorporated / Linotype Company; Shelley: Adobe Systems Incorporated / Linotype-Hell AG; Blockhead: Emigre Inc.).

En este devenir, la mayoría de los autores data 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 y otros pueblos de la antigüedad—, la letra de palo seco, según José Martínez de Sousa (1999) 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 (Fig. 5.3), aunque también menciona la posibilidad de que haya sido Robert Thorne su primer fundidor.

John Kane (2005) coincide en el año, y agrega que la primera palo seco es presentada por William Caslon IV (Fig. 5.4); 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 desaparición de los remates. Dice Kane que esta palo seco fue denominada durante un corto tiempo como «egipcia», pero que —afortunadamente— este nombre fue reemplazado por el de «grotesca» y por «*gothic*» en EE. UU. 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 pintoresco dato de que fue el mismo Figgins, en 1832, el primero en llamar a las letras de palo seco *sans syrruph* —sin almíbar (Fig. 5.5).⁵



Figura 5.3. Egipcias de Vincent Figgins, reproducidas en el libro de Kane, 2005 (© Editorial Gustavo Gili).

⁵ Aunque Kane se limita a mencionar el dato sin hacer otro comentario, cierta leve homofonía lleva a pensar al lector que quizás el autor esté sugiriendo que la expresión bien podría ser el antecedente de la denominación *sans serif*.. Resulta tentador pensarlo, pero debo dejar a salvo a John Kane de haber hecho esta conjetura.

CASLON

Figura 5.4. Caracteres de William Caslon IV, reproducidos en el libro de Baines y Haslam, 2002 (© Editorial Gustavo Gili).

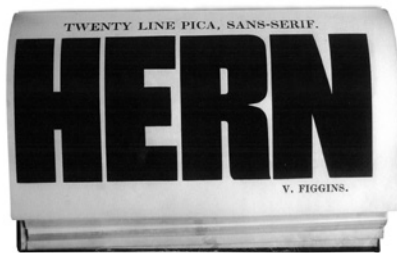


Figura 5.5. Catálogo de Vincent Figgins, reproducido en el libro de Jury, 2007 (© Editorial Gustavo Gili).

Ruari McLean (1993) también fecha el nacimiento de las palo seco modernas en 1816, y aporta la precisión de que se trataba solo de letras de caja alta, que en ese momento recibieron el nombre de «*English Egyptian*». Según este autor, el primer tipo «sin rasgo» (como se los llama en la traducción castellana de 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 (2002) coinciden punto por punto con esta descripción. Comenta luego McLean que, además de su anterior aparición en la antigüedad grecorromana, 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 (pero, como se dijo más arriba, lo que nos interesa aquí son las letras pensadas para su reproducción en serie).

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 reza el lugar común, «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 (2000) lo explica así: para nosotros «lo gótico» se refiere a un estilo formal y compositivo —sobre todo arquitectónico— típico de los años finales y posteriores a la Baja Edad Media. Pero ocurre que la denominación perdió su connotación original, que en realidad era despectiva: los humanistas del Renacimiento, como rechazo a un patrimonio heredado que consideraban infame, lo llamaron «gótico» haciendo alusión a los godos, quienes 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 modernas «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 (2001).

Dice Bringhurst que las letras de palo seco tienen una historia y una dignidad nada menores a las de las letras con *serifs*. 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 sostiene 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 afirman 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, realizados manualmente. 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 ciegas (Tapia Contardo, 2007). 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 sistema contemplaba la aplicación de tinta a los relieves resultantes, para que también las personas videntes pudieran leerlos. El invento de Haüy dio buenos resultados en la lectura, y aunque resultó demasiado engorroso para la escritura —dado que 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 Bringham (2001), el alfabeto latino que Valentin Haüy talló en tipos móviles de madera, en el año 1786, era de palo seco. Cabe suponer que Haüy, consciente de las dificultades que representarían para la lectura táctil las complejas y variadas formas de las letras de nuestro alfabeto —piénsese en el hecho de que, en algunos tipos, hasta el ojo puede confundir la *a* con la *d*, o la *m* con la unión de la *r* y la *n*—, decidió facilitar las cosas eliminando algunos remates con serifas. Esto implica que, sea cual sea la fecha que se haya elegido hasta ahora para conmemorar la aparición de las *sans serif*, adelantaba al menos veintiséis 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 la primera palo seco de la historia de la tipografía, haya sido precisamente la paradójica condición de haber sido diseñada para ser invisible.

6 La vida de los signos

Cambia, todo cambia...

INTRODUCCIÓN NECESARIA

Una lengua, cualquier lengua, entendida como entidad abstracta, se realiza mediante dos sistemas, de muy diferente naturaleza pero de jerarquía equivalente: el de la lengua hablada y el de la lengua escrita.¹ En su devenir histórico y social, el sistema de la lengua escrita se vio sometido a un conjunto de prácticas, normas y saberes que reciben el nombre de ortografía, a la que María Moliner (2007) define escuetamente como la «manera correcta de escribir las palabras». Por su parte, Martínez de Sousa (2008) amplía esta definición, tanto en extensión como en profundidad:

Llamamos ortografía a la parte de la gramática que establece los principios normativos para la recta escritura de las palabras de una lengua, su división a final de línea y el empleo adecuado de los signos de puntuación, la atildación, las mayúsculas, etcétera. Para distinguirla de la ortografía técnica y la ortotipografía, suele denominarse *ortografía usual*.

¿Y qué es eso de la *ortotipografía* que menciona Martínez de Sousa? Pues algo más o menos como «la ortografía de la tipografía». Es decir, otro conjunto de prácticas y saberes que incluye reglas, convenciones y tradiciones sobre el uso de las formas tipográficas (familias, estilos, variables —negritas, cursivas, versalitas—, citas, alineaciones, cifras, etcétera), con el fin de permitir la adecuada interpretación de los textos impresos.

Dichas así pueden parecer materias simples, toda vez que, por extensas que sean las reglas, solo se trataría de conocerlas y aplicarlas.² Pero, como lo señalé en los artículos sobre las mayúsculas y la sangría, toda práctica es histórica, y como tal, inevitablemente ideológica y moldeada por los valores que atraviesan la época en la que vive. De lo que se sigue entonces que no hay reglas absolutas, ni universales, ni definitivas.

¹ Sobre estas cuestiones, ver también «Los textos del texto del diseño gráfico. Algo de teoría».

² Aunque conocer todas estas reglas puede resultar engorroso, hay disponible una vasta y autorizada bibliografía tanto para neófitos como para expertos (una pequeña parte de la cual puede encontrarse citada en este libro).

Suele decirse que las Academias de la lengua están integradas por una suerte de guardia pretoriana de la cultura, una elite versada en las artes del buen decir y el buen escribir, que cumple su tarea de legisladora de la lengua con el celo, la prudencia y la parsimonia que merece el objeto sagrado que custodia. Aun si no fuera así, parece evidente que ejercen su misión con un espíritu marcadamente conservador. Pero también ellos deben rendirse ante la naturaleza «líquida» de la lengua, esa que nadie hace y que hacemos todos; que es pero que al mismo tiempo está siendo; que hablamos y que nos habla; que no se sabe cuándo ni cómo empieza, y que nunca está terminada.

¿Nunca? Carlos Prieto, en su libro *Cinco mil años de palabras* (2005), asume el extendido concepto de *lenguas muertas*, a partir del cual recorre la evolución de distintos idiomas, tanto de algunos que hoy sobreviven como de otros que se quedaron en el camino. El relato que hace Prieto de esas desapariciones deja en el lector un sentimiento de profunda desolación. En el capítulo dedicado a las lenguas celtas, por ejemplo, conmueve leer que la lengua de Manx (de la isla de Man) «se extinguió en 1974, con la muerte de Ned Maddrell, el último hablante de esa lengua». Es que no se trata de un ignoto etrusco perdido en las brumas del tiempo; el hombre que se llevó consigo una manera de nombrar el mundo, con sonidos y palabras que ya nunca más volveremos a oír, tenía nombre y apellido, era casi un vecino con el que podríamos habernos cruzado alguna vez...

Para Daniel Heller-Roazen, en cambio, las cosas no tienen por qué ser tan trágicas. En el capítulo «Vías muertas» de su libro *Ecolalias* (2008) cita a dos lingüistas cuyas observaciones bien podrían ser irónicas respuestas al obituario de Prieto. Refiriéndose los dos a la cuestión de «la muerte del último hablante», el primer citado dice: «Si uno es el último hablante de una lengua, nuestra lengua —entendida como herramienta de comunicación— ya está muerta»; y agrega el segundo: «La anciana Dolly era la única que lo hablaba, pero para poder hablar una lengua es preciso que haya al menos dos personas. El dialecto cónnico habría muerto, pues, el día en que falleció la última persona que podía contestarle».

En realidad, Heller-Roazen discrepa tanto de estos dos como de Carlos Prieto. No niega de plano el hecho de que las lenguas mueran, sino que elige complejizarlo, abordándolo desde perspectivas que considera más productivas:

A veces parecería que una lengua, una vez cumplido su ciclo, llega a un límite en el que deja de ser ella misma. A ese final solemos llamarlo con el nombre que utilizamos para un ser vivo: muerte. La expresión entró en boga tanto tiempo atrás que es difícil recordar el significado exacto de la figura en sus orígenes. ¿En qué sentido, después de todo, afirmamos que una lengua ha muerto? El uso de esta

expresión es de fecha relativamente reciente³ y permaneció ajena a muchas de las culturas que han contribuido a la reflexión sobre las lenguas en la cultura occidental. = [...] = ¿Cuál es ese «momento» en que llega a su fin una lengua moribunda? = [...] = El intento de demostrar que una lengua ha llegado a su fin no puede más que estar motivado, para mejor o para peor, en un deseo poderoso, aunque tácito, de aquellos que habrán de ser sus guardianes, que a veces parecen buscar desesperadamente la confirmación de que la lengua ha dejado de respirar y se halla sepultada en una tumba de la que no habrá de levantarse jamás. Todo certificado de defunción permanece escrito en la lengua de sus hacedores y, en este caso, todos los documentos de defunción dan fe del mismo deseo obstinado de descartar la única posibilidad que los expertos en salud y enfermedad de las lenguas no quisieran analizar: *que en el universo de las lenguas tal vez no haya vías muertas y que el momento de la muerte persistente de una lengua quizá no sea el mismo momento que el de los seres vivos* [las cursivas me pertenecen].

El libro de este autor está formado por capítulos que pueden ser leídos como ensayos independientes, pero siempre atravesados por la idea de pérdida y resurrección; y por el olvido —en lugar de la muerte— como condición de posibilidad de las lenguas, tanto habladas como escritas. En el capítulo dedicado a la letra hebrea *alef*, sostiene que se trata de una letra que no puede pronunciarse porque su sonido, olvidado, ya no puede ser recuperado; y luego de un poético y riguroso recorrido por su historia, termina diciendo:

¿Podría haberse presentado Dios ante los seres humanos en otra forma que no fuese una letra que ya habían olvidado desde siempre? Materia del habla de Dios, la letra silenciosa marca el olvido a partir del cual emerge toda lengua. La *alef* resguarda el lugar del olvido en el nacimiento de todo alfabeto.

Con este mismo tono poético Heller–Roazen intenta atrapar lo que él mismo define como inaprehensible: el difuso momento en que las lenguas desaparecen, para permanecer ocultas y olvidadas en las profundidades de otras lenguas a las que debieron ceder el paso. Tal vez no sea una casualidad que otro poeta, Marcel Proust, haya dicho casi lo mismo antes que él:

Las palabras francesas que tanto presumimos nosotros de pronunciar exactamente, no son a su vez más que deformaciones hechas por bocas galas que pronunciaban mal el latín o el sajón, y nuestra lengua no es más que la pronunciación defectuosa de otras.⁴

³ Más adelante en el mismo capítulo, el autor revela que la expresión, en el sentido biológico y asociada a la vida de los seres humanos, comenzó a ser usada en el Renacimiento. Cita especialmente textos de un viejo conocido nuestro, Pietro Bembo (ver «Gutenberg, Griffio y Kís. Lo que se cifra en el nombre»), quien comparó en términos biológicos a las «lenguas modernas» con las dos lenguas de la antigüedad clásica, que «ya habían envejecido y muerto».

⁴ Citado por Víctor Zenobi en «Savoir faire... allí o là», *Rosario/12* (4765) 31/08/05, Rosario, 2005.

En el artículo «Garamond y Jannon. Ser y parecer», escribí que «las tipografías se mezclan, se deforman, se reproducen, y a veces hasta se mueren». Quizás podamos ver ahora cómo la tipografía, la ortografía y la ortotipografía dan testimonio de las desapariciones, los olvidos y las transformaciones que sufre la lengua cuando se realiza como lengua escrita (sin dejar de tener en mente que esos tres términos son intercambiables, por cuanto cada uno de los procesos que designan puede ser tanto causa como consecuencia de uno o de los otros dos). De la miríada de ejemplos posibles ofrezco apenas algunos, elegidos un poco por gusto, un poco por curiosidad, y un poco por azar.

DESAPARICIONES, TRANSFORMACIONES Y OLVIDOS

La lingüística moderna postula la arbitrariedad del signo, y lo hace desde su vocación fonológica, atendiendo al signo hablado. Pero el signo escrito no es arbitrario.

Una de las cosas que ha desaparecido en las letras del alfabeto latino es su carácter pictográfico: las formas de las letras, por abstractas o arbitrarias que nos parezcan, son formas inequívocamente motivadas por referentes muy precisos. Aunque la iconicidad de las letras se haya vuelto invisible para nosotros, el atributo denotativo fue la condición de posibilidad de su misma existencia. Ello es así porque nuestras letras deben su forma al principio de acrofonía.

Como la define Calvet (2001) en consonancia con muchos otros autores, la acrofonía consiste en conservar solamente el sonido inicial de una palabra (la /v/ de *vaca*, por ejemplo), y se presume que es el recurso que está en el origen de todos los alfabetos. Siguiendo este principio, los pueblos protosinaicos de Medio Oriente comenzaron a usar las versiones sintéticas de los pictogramas de sus sistemas de escritura para hacer notación del primer sonido del nombre de la cosa que el pictograma representaba. Como si el dibujo de una cabeza de buey se usara para hacer notación del sonido /b/. Ese es exactamente el caso de la letra A, que no es otra cosa que la cabeza girada de un buey. Pero, dado que en la lengua semita original *buey* se decía *alef*, el primer sonido de la palabra *buey* no era /b/ sino /a/. Es también el caso de la letra B, primer sonido de la palabra *bet*, que quería decir *casa* o *tienda* y que se representaba como el plano de una habitación. Y el de la letra M, primer sonido de la palabra *mém*, que quería decir *agua* y se representaba con una línea ondulada. Y de la letra R, primer sonido de la palabra *rosh*, que quería decir *cabeza* y se representaba con una cabeza de perfil (Fig. 6.1).
















| protosinaico | fenicio | arameo | latín | |
|---|---|---|---|-----------------------|
|  |  |  |  | <i>alef</i>
buey |
|  |  |  |  | <i>bet</i>
casa |
|  |  |  |  | <i>mém</i>
agua |
|  |  | |  | <i>rosh</i>
cabeza |

Figura 6.1. Del pictograma a la letra.
(Redibujados por el autor.)

Nuestro protoalfabeto, parafraseando a Calvet (2001), fue «una escritura de las cosas» puesto que para leer una palabra conformada por cuatro signos, solo hacía falta identificar el objeto que cada signo representaba y pronunciar únicamente su sonido inicial. Pero, *la acrofonía funciona solamente al interior de la misma lengua a la que pertenecen los nombres de los objetos pictografiados de los que se extrae su primer sonido*. Es decir que para que la acrofonía pueda tener lugar, es preciso que el ícono que hará notación de un sonido sea la representación de un objeto cuyo nombre lleve ese sonido al comenzar. Y eso, salvando coincidencias fortuitas o etimológicas, solo puede ocurrir cuando el signo y su pronunciación pertenecen al mismo ámbito lingüístico. De no ser así, la resultante acrofónica se vacía de sentido, ya que si es adoptada por una lengua en la que la pronunciación del objeto representado no tiene el mismo sonido inicial, el signo se vuelve totalmente arbitrario y ya no importa que se parezca o no a ningún objeto en particular.

Si los griegos y los romanos hubiesen comprendido este principio y se hubieran apropiado de él (y suponiendo que no hubiera diferencias entre el latín y el castellano), hoy el sonido /b/ se escribiría con la A de buey, el sonido /c/ con la B de casa, el sonido /a/ con la M de agua; y como la R es el ícono de una cabeza —cuyo primer sonido ya estaría representado por

la B de casa—, habría caído en desuso por redundante... Pero dado que se encontraron con un sistema de notación fonética sencillo, eficiente y en funciones, tomaron los signos solo como abstracciones arbitrarias de sonidos y los adaptaron a su propia lengua; a consecuencia de lo cual la denotación original cayó en el olvido, y finalmente desapareció de nuestro alfabeto.

En homenaje a Heller–Roazen digamos que si las lenguas semitas originales han muerto, al menos no lo han hecho del todo: hablamos en castellano, pero todavía escribimos en fenicio y arameo.

* * *

No todas las desapariciones son tan profundas y radicales. Algunas de ellas ocurren durante un tiempo acotado, hasta que cesan las causas que les dieron origen, tal como les sucedió a lo largo de muchos años a las mayúsculas atildadas.

El castellano, a diferencia del inglés, marca en algunos casos las sílabas tónicas con un signo llamado tilde o acento ortográfico, cuya colocación depende de variables silábicas perfectamente reglamentadas y bastante sencillas (aunque las cosas se complican un poco cuando aparecen los dip-tongos y las palabras que pueden atildarse o no en función de su significado, como «aun» y «aún» o «mas» y «más»). Para ser más precisos, se trata de un *signo ortográfico diacrítico suprascrito* (Martínez de Sousa, 2007), y aunque en nuestra lengua se usa solo en su forma aguda, los hay también con otras formas y posiciones (graves, circunflejos, largos, etcétera). Cuando la regla indica que hay que aplicarlo, su uso es obligatorio. No hacerlo es incurrir en un error ortográfico importante, no solo porque atenta contra «la recta escritura», sino porque su ausencia puede cambiar el significado de la palabra (*sabana* y *sábana*), su función (*el* y *él*) o su entonación (*como* y *cómo*). Esta obligatoriedad es taxativa, es decir que no está subordinada a otras razones de rango menor: las palabras que llevan acento ortográfico deben estar atildadas siempre, ya sea que se escriban a mano o se impriman en romanas, egipcias, redondas, cursivas, minúsculas o mayúsculas.

Pero... como ya quedó dicho, las actividades humanas están siempre sujetas a las condiciones históricas del contexto en el que se desarrollan. Y aunque la tilde responde solo ante la ortografía, esta última se inclina ante los factores de producción. Como bien dice De Buen Unna (2008), los tiempos de la tipografía en metal fueron malos tiempos para las mayúsculas atildadas.

Explicar las razones de aquellos malos tiempos tiene sus idas y vueltas, en parte porque los tipos de plomo también han desaparecido. La tecnología que los reemplazó tuvo consecuencias ya descritas en otra parte de este libro; entre las que sobresale el hecho de que el usuario de tipografías digitales dispone hoy de enormes cantidades de fuentes, en todos los tamaños, en todas las variables y con todos los signos, accesorios y ornamentos que aquellas dispongan. Es por eso que a los diseñadores gráficos que nacieron

a la profesión en la era digital les cuesta entender que, originalmente, una fuente no era una familia. Una fuente era una póliza: un conjunto de tipos de plomo de una familia, en un único cuerpo y en una única variable.⁵ Quien tenía una fuente Times, cuerpo 9, redonda, negrita, tenía *eso y solamente eso*. Y dados los altos costos que implicaba contar con el número de fuentes necesarias para un desempeño respetable (distintas familias, en todos los cuerpos habituales de impresión y con sus correspondientes variables de ojo, caja y figura), se hizo cada vez más corriente disminuir parte de esos costos prescindiendo de piezas que no se consideraran esenciales. Entre ellas, las versales acentuadas. Pocos eran los que contaban con vocales mayúsculas atildadas, y menos aún los que se tomaban el trabajo de colocar la tilde a mano, razón por la cual el acento ortográfico sobre las mayúsculas empezó a caer en desuso hasta que finalmente desapareció.

La Real Academia no pudo menos que resignarse a tolerar la situación, y con el paso del tiempo la desaparición se naturalizó. Tanto que, si se me permite decirlo así, el defecto se volvió virtud: los diarios y las revistas no atildaban los titulares en mayúsculas, porque ese rasgo sobre las líneas uniformes (sin ascendentes ni descendentes) alteraba la regularidad visual de las interlíneas y les parecía antiestético; por las mismas razones —y por efecto imitación— también dejaron de hacerlo los carteles en vía pública, los anuncios publicitarios y los letreros en las fachadas, vidrieras y marquesinas (Fig. 6.2).



Figura 6.2. Cabecera del diario *La Nación*, Buenos Aires, Argentina.

⁵ Este conjunto era en realidad una *fundición*. Pero las fundiciones no se hacían siempre con la misma cantidad y naturaleza de piezas, sino que se las producía de acuerdo con las necesidades de cada cliente. Luego, el fundidor anotaba los detalles y el contenido de esa fundición en un documento llamado póliza, para el acuse de recibo y control de la imprenta. Por extensión, los operarios llamaban *pólizas* a esas fundiciones (De Buen Unna, 2008).

La escasa o nula resistencia que, en sus inicios, encontró esta incorrecta forma de componer —sumada a su extendida aceptación posterior— llegó a ser interpretada como un permiso, concedido seguramente por alguna «autoridad superior». La escritura manual también prescindió de las tildes, y la mayoría de los docentes de los ciclos iniciales se convencieron, y convencieron a sus alumnos, de que el acento en las letras mayúsculas era un recurso de uso opcional. Llegamos así a que, en el colmo de la confusión, muchos creen que poner tildes a las mayúsculas es un error de ortografía...

Gracias a la tecnología digital, las tildes van volviendo poco a poco del limbo al que fueron condenadas,⁶ aunque no sin resistencias («es que queda feo», es un argumento que todavía resulta frecuente oír). Para aquellos que aún creen que el acento ortográfico es un detalle menor, transcribo los dos elocuentes ejemplos que nos ofrece Kloss (2005):

¿Estudias inglés o estudias ingles?

No es lo mismo llorar por una pérdida que llorar por una perdida.

* * *

Entre los signos del sistema de la lengua escrita que no son letras se encuentran los signos ortográficos. Para expresar el tono de un enunciado, se usan los signos de exclamación y de interrogación, más precisamente llamados *signos ortográficos sintagmáticos de entonación* (Martínez de Sousa, 2007). En castellano son signos dobles, es decir que se valen de dos figuras —igual que las comillas, los paréntesis y los corchetes—, una de apertura y otra de cierre, generalmente contrapuestas (lo que no ocurre en el caso de la raya o guion eme, que cuando funciona como signo doble usa la misma figura). Pero en otras lenguas, como el inglés, los signos de interrogación y exclamación solo se usan como signos de cierre. Es que en inglés, cuando una frase es una interrogación, debe ser formulada de tal manera que ello queda claro desde el principio, sin necesidad de señalarlo con ningún indicador particular: *Do you...?* En castellano, en cambio, la misma formulación puede ser usada tanto para afirmar como para preguntar o exclamar: *Salió el sol / ¿Salió el sol? / ¡Salió el sol!*, lo que exige el signo de apertura para garantizar desde el comienzo una interpretación adecuada.

⁶ Con sus avances y retrocesos, claro está. La misma tecnología que ha permitido los más de 65 000 glifos que puede contener una fuente Open Type, pone también al alcance de cualquiera fuentes rudimentarias o en fase experimental. Fuentes que, a todas sus carencias, les suman la ausencia de mayúsculas atildadas, reforzando así la idea de que su uso no es obligatorio y hasta puede ser un error.

Aunque la desaparición que quiero comentar no es la que sigue, bien vale la pena decir aquí que es alarmante la frecuencia con que se observa la desaparición de los signos de apertura de interrogación y exclamación, tanto en la escritura manual e informal cuanto y sobre todo en el lenguaje publicitario en general. El uso del signo de apertura —como la tilde en las mayúsculas acentuadas— no es opcional, y su omisión, más allá de causar dificultades al lector, es un error de ortografía sin atenuantes. Es verdad que en el ámbito del diseño editorial no es una falta que se cometa muy a menudo, pero persiste aún una situación en la que muchos diseñadores prefieren hacer desaparecer al signo en cuestión: es lo que suele ocurrir cuando la pauta de diseño contempla la aplicación de iniciales capitulares al comienzo de párrafo. En esos casos, y si el párrafo comienza con una exclamación o una interrogación —y también si es una frase entrecomillada—, el signo de apertura debe acompañar a la letra capitular, más allá de los inconvenientes de alineación y armado que esto pueda provocar (Fig. 6.3).⁷ La ortografía es una dimensión cuya jerarquía es superior a la del diseño, y, mal que nos pese, el axioma de nuestros mayores de poner el diseño al servicio del texto —y no a la inversa— es un mandamiento que sigue siendo sensato acatar.

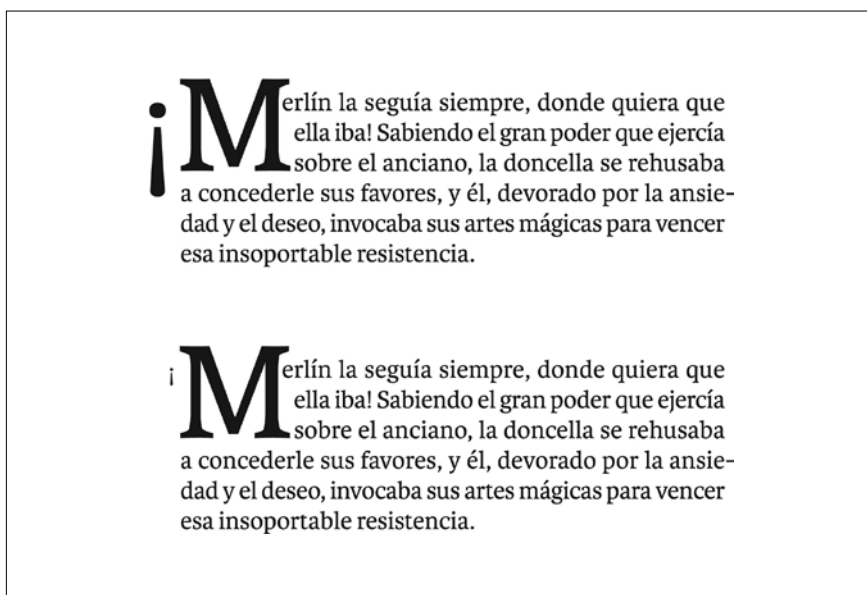


Figura 6.3. Capitular con signo de apertura antepuesto. Fuente: Karmina, de José Scaglione y Veronika Burian (© TypeTogether).

⁷ Christian le Comte (2004b) recomienda que en situaciones como esta el signo antepuesto a la capitular se componga en el cuerpo del texto.

También estos signos sufren las vicisitudes que afligen a Heller–Roazen, y a veces desaparecen antes o a poco de nacer. José Antonio Millán (2005) comenta dos curiosos —y fallidos— avatares del signo de interrogación.

El autor observa que hay preguntas que no esperan respuesta, y hay otras que sí lo hacen: «¿Cuántas veces te he dicho que recojas el cuarto?», es el ejemplo que da para las primeras en castiza formulación; y «¿Qué hora es?», como ejemplo de las segundas. A las preguntas que no se hacen buscando una respuesta las llama *interrogaciones retóricas*, y sobre ellas comenta que, en Inglaterra, alrededor del siglo XVI, se hizo la propuesta de indicar este carácter retórico con una variante del signo habitual (Fig. 6.4). Como cualquier lector habrá podido observar, la propuesta no prosperó, y Millán se lamenta de que haya desaparecido un signo cuya utilidad juzga indudable.

El otro caso que describe es el de las expresiones que son interrogaciones y exclamaciones a la vez, que se resuelven con el simple trámite de colocar la frase entre los dos signos correspondientes:

¿Hasta cuándo tendré que esperar, Dios mío!?

El orden de los signos dependerá del énfasis que elija el autor, pero cuidando siempre que la disposición sea simétrica —como en el ejemplo—, y no alternada: ¿!?. Aunque, recuerda Millán, hasta no hace mucho tiempo (según una regla presente en un manual de estilo de setenta años atrás) el carácter mixto de este tipo de expresiones se podía representar *alternando* los signos:

¿Hasta cuándo tendré que esperar, Dios mío!

Como puede observar cualquier lector, esta regla también ha sido olvidada (aunque su uso en lengua castellana sigue siendo lícito); pero la función que intentaba cubrir dio origen a un pintoresco signo que desapareció a poco de nacer. Según Millán, como este tipo de expresiones son de muy frecuente ocurrencia, un tal Martin Speckter, diseñador neoyorkino, transformó en 1962 los dos signos involucrados en su formulación y creó el *interrobang* (Fig. 6.5). Este signo, cuyo historietístico nombre fue propuesto por los lectores de una revista de tipografía, tuvo cierta breve aceptación en el mundo de la publicidad, pero no ha desaparecido del todo: permanece olvidado en algunas fuentes y todavía puede encontrárselo hurgando con atención en los paneles de control de los sistemas operativos que usamos hoy.



Figura 6.4. Signo de interrogación retórica.



Figura 6.5. Variante del *interrobang*, de Martin Speckter.

* * *

Como vimos, hay transformaciones que son olvidos, hay olvidos que son desapariciones, y, a veces, hay casos que son las tres cosas a la vez. Dejé para el final de este pequeño inventario una desaparición, por transformación, que terminó en olvido. Olvido paradójico que, en la línea argumental de Heller–Roazen, permanece incrustado como recuerdo en el lugar exacto de su propio extravío.

Los signos de escritura —y los del habla— cambian y vuelven a cambiar. Lo han hecho antes de ahora y lo seguirán haciendo después. Las causas y las razones de estos cambios no son del todo accesibles, debido tal vez a su inmensa multiplicidad. Ello no obstante, algo siempre se puede intuir, y algo se ha llegado a conocer.

Aunque no se pueda dar cuenta de todos los eslabones de la secuencia, parece indudable que cuestiones tales como las condicionantes biomecánicas, ligadas a las distintas direcciones de escritura no pudieron menos que afectar radicalmente a la forma de los signos: escribir hacia la izquierda, hacia la derecha, en *bustrófedon* —de ida y vuelta, *como ara el buey*— o de arriba abajo implica capacidades y movimientos diferentes para la estructura osteomuscular de nuestras extremidades superiores. No se pueden realizar los mismos gestos «tirando» de la mano que «empujándola», lo que obliga a modificar el dibujo de los signos en la línea de menor resistencia. De algo parecido a esto dan cuenta las «extrañas» posiciones que adoptan los zurdos, que se ven obligados a dibujar letras cuyas formas son el resultado de siglos de adaptación a una dirección exactamente opuesta a la que sería natural para ellos: «enroscan» el antebrazo y la mano, o bien giran el papel, precisamente para poder tirar de la pluma en lugar de empujarla.

También el instrumento utilizado es determinante en el cambio de las formas. Cuando se utiliza una herramienta distinta a aquella que dio origen a un cierto tipo de dibujos, el nuevo instrumento obliga a un «rediseño» de

los signos anteriores, porque sus posibilidades y restricciones son diferentes a las de la herramienta original. Y se sabe además que las superficies son otro factor esencial: no es lo mismo raspar una piedra caliza que hundir arcilla blanda, ni tallar mármol se parece a pintar pergamino: las grafías resultantes nunca pueden ser iguales. A este respecto Harris (1999) señala el ejemplo de la escritura rúnica, cuyos signos carecen de rasgos curvos y horizontales, puesto que son el resultado de hacer incisiones en madera, cuya veta favorece las direcciones verticales y oblicuas.

Todas estas presiones, actuando por separado o en combinación, transforman las figuras de un sistema de escritura hasta volverlo otro, aunque en el fondo siga siendo el mismo. De hecho, no otra cosa fue la que llevó a la cabeza de buey mencionada más arriba —liberada además del mandato de parecerse a un buey— a transformarse en el «arbitrario» perfil de chalet alpino que usamos hoy.

La progresiva adaptación del alfabeto latino a lenguas para las que no fue pensado también impuso restas, sumas y modificaciones; así como las diferencias en las lenguas que se sirvieron y se sirven de él impusieron sus propios cambios. Cambios a los que se sumaron también presiones más sutiles, como ciertas necesidades y costumbres de la práctica cotidiana, que no por más humildes tuvieron consecuencias menos contundentes.

Los escribas medievales, por ejemplo, llevados a veces por exigencias de justificación, y en general por apremios de tiempo, esfuerzo y espacio, recurrían con frecuencia a las abreviaciones. Hacían esto suprimiendo una o más letras en expresiones comunes, e indicaban esta supresión con una raya horizontal, el macrón, que trazaban sobre las letras de la abreviatura resultante. Como consecuencia de esta costumbre, ciertas letras comenzaron a ser omitidas cada vez con mayor regularidad, y su desaparición quedaba indicada mediante una raya, que con el tiempo fue adquiriendo formas variables. En francés, el acento circunflejo suele indicar la ausencia de una letra ese: *hôtel* por *hostel*, *hôpital* por *hospital*, *tête* por *testa*. En portugués, se señala la nasalización de algunas vocales con una tilde ondulada, conocida como virgulilla, que es el recuerdo de una letra ene «caída»: *são* por *san*, *João* por *Joan*, *negação* por *negación* (De Buen Unna, 2008; Kloss, 2005).

El sonido /ñ/, que existe en varias lenguas romances, no tuvo en un principio grafema «propio» en ninguna de ellas. Se lo representó —y se lo sigue representando— con distintas combinaciones: *nn*, *gn*, *nh*, *nj*, *ny*. La combinación *nn* fue la más usada en castellano; y como resulta fácil imaginar, la segunda ene era una candidata ideal a caer bajo las garras del macrón. Eso fue precisamente lo que le ocurrió: desapareció, transformada en una pequeña ondulación arriba de su compañera de ruta, hasta que cayó en el olvido. Pero su desaparición no fue silenciosa ni tiene el carácter de una triste extinción, ya que murió para dar paso a una nueva letra, nuestra emblemática eñe. Esa que tanto orgullo y tantos disgustos nos da a los que hacemos diseño y escribimos en español.

7 Tipometría

La buena medida

INTRODUCCIÓN NECESARIA

Tomar medidas no parece ser una de esas actividades que despiertan encendidas pasiones, ni mucho menos. Se diría que se trata de un procedimiento rutinario y probablemente monótono. Pero basta pensar con cierto detenimiento en la expresión para que su aparente modestia operativa deje de ser tal.

Para empezar, es necesario despejar una primera ambigüedad: ¿estamos hablando de cuantificar ciertas propiedades o relaciones de un objeto en acuerdo a patrones establecidos convencionalmente, por medio de métodos e instrumentos igualmente convencionales, o nos referimos a la decisión de proponer y llevar adelante acciones para modificar algo? Quiero decir, ¿hablamos de metros, kilos o años, o de tomar decisiones respecto de una situación dada? Si, como pretendo aquí, elegimos la primera opción, todavía estamos lejos de haber aclarado toda la cuestión. Qué se mide, para qué se lo mide y cómo se lo mide, no son temas que se resuelvan por medio de la simple aplicación de técnicas neutrales, sobre todo si tenemos en cuenta que «ninguna práctica tiene lugar sin que sea un ejemplo presupuesto de alguna teoría más o menos poderosa» (Gayatri Chakravorty, en Frascara, 1999). Como hemos visto a lo largo de estos textos, en lo que hace a la comprensión de las actividades humanas, la presunción de inocencia no parece ser un principio recomendable. En el caso de las medidas, y a modo de ejemplo, alcanza con asomarse a las profundas divergencias que se ponen de manifiesto a la hora de cuantificar algo como el índice de pobreza, según sea uno u otro de los actores antagónicos involucrados quien establezca qué, para qué y cómo se mide dicho índice.

Cuando se trata de tipografía las cosas tampoco son sencillas, como lo sabe cualquier diseñador que en algún momento de su formación se haya preguntado cuánto mide una letra cuerpo 12, qué quiere decir un 100 % de espacio entre palabras, y cuánto es y de qué cosa un -2 de *tracking*. Es que, aunque parezca una desproporción citarlo ahora, también aquí se cumple la apreciación de Giordano Bruno: «Todo, no importa de qué manera puedan los hombres creerlo seguro y evidente, prueba, cuando se lo trae a discusión, que no es menos dudoso que las creencias más extravagantes y absurdas».

EL METRO PATRÓN

En mi primera visita al Departamento de Diseño e Imagen de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona tuve el placer de conocer al doctor Enric Tormo i Ballester, quien me permitió disfrutar tanto de su ácido humor como de su notable erudición.¹ En una de nuestras primeras charlas, le pedí por favor que me aclarara algunas dudas que por ese entonces yo tenía respecto de las medidas en tipografía. Con un gesto torvo, sacó de un cajón un tipómetro y disparó: «A ver, ¿cuánto mide un metro?». Sorprendido, intenté responder con un par de respuestas circulares, como 100 centímetros o 1000 milímetros, murmuré algo sobre una barra de platino incrustada en un pedestal en París,² y hasta me trabé con un invento del tipo «la millonésima parte del ángulo axial de un meridiano terrestre», o algo por el estilo que creía recordar haber leído alguna vez en algún lado.

Tormo meneaba la cabeza con resignación mientras escuchaba mis titubeos, y cuando me di por vencido contestó: «Nada, un metro no mide nada. Las unidades de medida solo se miden a sí mismas».

Lo que siguió fue muy largo, pero esa primera frase fue para mí toda una revelación. O quizás deba decir una liberación. Los puntos, entonces, tampoco medían otra cosa que puntos, lo que me permitió dejar atrás el vano intento de darles sentido y encontrarles una lógica tratando de incrustarlos en un sistema que me fuera más familiar. Estrategia que opera como un obstáculo difícil de salvar, toda vez que cualquier relación entre un sistema de base 12, graduado en intervalos adecuados a objetos muy pequeños, respecto de otro de base 10 con intervalos muy diferentes arroja subdivisiones no conmensurables. Esa relación, además de ser inconducente, está condenada al fracaso: ¿de qué sirve decir que un punto —de cícero³ en este caso— «mide» 0,376065 milímetros? La propia naturaleza del número resultante, su, digamos, imprecisión, no hace otra cosa que poner en relieve esa inconmensurabilidad mutua. Lo mismo daría decir que un punto mide 0,02647 litros, o algún otro despropósito de parecida insensatez.

No pretendo decir con esto que las operaciones matemáticas que se usan para relacionar cifras que expresan medidas de sistemas diferentes sean inútiles o improcedentes, muy por el contrario, más adelante deberé recurrir a ellas para presentar y explicar ciertas cuestiones tipométricas. Pero sí quiero dejar sentado que muchas veces son esos mismos procedimientos los que nos llevan a confusiones de difícil solución.

¹ Ver también «Mayúsculas y minúsculas. Pasa en las mejores familias» y «Gutenberg, Griffo y Kis. Lo que se cifra en el nombre».

² Que el objeto al que estaba haciendo referencia era en realidad la pesa de un kilo que durante mucho tiempo se usó como patrón no hace más que reforzar la desorientación en la que me sumió la pregunta.

³ En el sistema Didot.

Veamos por ejemplo lo que suele ocurrir cuando se intenta plantear un objeto elemental del diseño editorial, como una retícula, sin haber despejado este equívoco.

TIRANDO REDES

Para el que se siente atraído por el diseño editorial y decide perfeccionar sus capacidades sobre el tema mediante la lectura de bibliografía específica, los textos más accesibles sobre retículas pueden ser decepcionantes. Libros como los de Müller–Brockmann (1992), Jute (1997) o Samara (2004), más allá de los méritos que a cada uno de ellos les correspondan,⁴ suelen llevar al lector a sacar conclusiones a veces apresuradas y por lo general contraproducentes. Sobre todo porque algunas de esas conclusiones son correctas, pero dejan de serlo cuando se llega a ellas por la ruta equivocada. Permítaseme aclarar la cuestión recurriendo de un modo liviano a un ejemplo célebre: puede ser cierto que las plantas florecen porque llueve, pero no es cierto que llueve para que florezcan.

A lo largo de mi experiencia docente, he visto —y sigo viendo— que muchos estudiantes, sumergidos en el proceso mediante el cual son llevados a asumir la *doxa* de la disciplina, y en el afán de inscribirse también ellos en el universo simbólico de la misma,⁵ terminan por aceptar que toda página que se precie, salvo casos excepcionales, debe estar parcelada en rectángulos por lo general iguales, resultantes de la división geométrica del espacio en columnas verticales y campos horizontales. ¿Y esto por qué? A veces pareciera que porque llueve...

No voy a exponer aquí los argumentos a favor o en contra del uso de la retícula, ni las posiciones y los supuestos ideológicos y estéticos involucrados, porque eso nos alejaría del tema que pretendo abordar. Pero sí me importa mencionar para qué sirve una retícula cuando se da por sentada su necesidad.

Las piezas multipáginas —sea su sustrato de fibras de algodón o de bits— son objetos que despliegan su contenido a lo largo del espacio mediante recorridos de diversa amplitud y complejidad, lo que suele hacer necesaria una organización interna, un armazón estructural que responda a una variada gama de exigencias compositivas y tipográficas. Sin agotar la cuestión, este armazón debería:

⁴ Se trata de tres autores cuyos textos son de consulta muy habitual en los ámbitos educativos de habla castellana.

⁵ Temas estos que traté de describir con más precisión en el artículo «Sangría. Las buenas costumbres».

- a. actuar como un principio ordenador al servicio de la predictibilidad de lectura que se pretenda instalar;
- b. ofrecer una suerte de plantilla que garantice la coherencia interna y la unificación de los criterios compositivos;
- c. delimitar un conjunto de restricciones y posibilidades que aseguren la identidad y la continuidad estilística de la pieza;
- d. constituirse en una pauta de trabajo que permita la maquetación y el armado de piezas en las que intervienen distintos operadores —en algunos casos muy numerosos y distribuidos en diferentes puestos y equipos—, a la vez que posibilite la producción en serie a lo largo del tiempo;
- e. instalar una estructura cuya modulación sea el resultado de haber contemplado todas las necesidades compositivas y tipográficas, es decir, que su forma final contenga y sea consecuencia de todos los parámetros que se juzgaron adecuados para el proyecto: márgenes, ejes, columnas, campos, calles, familias y cuerpos de texto, interlíneas, módulos, submódulos y súper módulos.

Cuando se asumen estas funciones como necesarias, ya sea por inclinaciones personales, posiciones conceptuales o por preferencias técnico-prácticas, la consecuencia inevitable es... dividir la página en rectángulos. Pero será una enorme casualidad que esos rectángulos ofrezcan las prestaciones que se enumeraron más arriba si el procedimiento se lleva adelante como una arbitrariedad geométrica, aun si la misma está camuflada bajo la proporción áurea, la serie de Fibonacci, las divisiones de Raúl Rosarivo (1947) o cualquier otro sistema de proporciones y diagonales. Y lo contrario también vale: si esas virtudes aparecen a pesar de haberse aplicado mecánicamente alguna de estas subdivisiones, es porque muchos de estos modelos surgieron como respuesta a aquellas necesidades, y llevan incrustadas en su forma final algunas soluciones posibles decantadas por años y años de experimentación. Queda claro que incluso una división cualquiera puede prestar el servicio de poner un poco de orden, lo que en muchos casos resulta deseable, pertinente y no pocas veces más que suficiente.

Tal parece que, finalmente, he terminado por desautorizar mis propias prevenciones, al plantear que, sea por las razones que sean y se las conozca o no, cualquier estructura reticular brinda siempre algún beneficio. Pero veamos cómo la cuestión de las medidas se puede transformar en un importante obstáculo contra los méritos de la mejor de las intenciones.

LA MEDIDA IMPOSIBLE

La ejercitación que suele practicarse en las escuelas y facultades de Diseño y Comunicación Visual a veces puede instalar en los estudiantes y los docentes el equívoco de que en la mayoría de los casos los proyectos editoriales pueden prescindir de la exactitud métrica. O para decirlo mejor, solo contemplarla en las cotas más generales como formatos, márgenes, ancho de columnas, cuerpos e interlíneas, pero sin tener en cuenta la mutua sobredeterminación que existe entre ellas y que las articula como una serie de engranajes que deben encajar perfectamente entre sí, so pena de que salten los dientes de todos ellos ni bien comienzan a girar.

Esa ausencia de exactitud se debe generalmente a que el ejercicio propuesto pretende la aproximación a los problemas del campo editorial o la comprensión de algunos pocos conceptos centrales de dicho campo, y si ese es el caso solemos asumir que los desfases geométricos o las incongruencias matemáticas pueden ser corregidas durante la maquetación sin que ello implique graves problemas, ni para el diseñador ni para el objeto —más allá de alguna incomodidad a la hora de cuadrar las cajas de texto con las imágenes, o las líneas de las ascendentes y de base con los márgenes de cabeza y de pie. Estas prácticas dejan como sedimento la convicción de que siempre se puede acomodar «a ojo» las líneas o bordes que se quieran hacer coincidir.⁶ Pero, la cuestión de «dividir la página en rectángulos», en lugar de ser un objetivo deseable puede transformarse en un obstáculo grave y hasta de imposible implementación, si no se tiene en claro cómo y por qué se deben fijar las medidas de esas figuras y de la figura mayor que las contiene. Veamos a grandes rasgos un ejemplo básico.

Para hacer más sencilla la exposición demos por sentado que se ha llegado mediante los procedimientos adecuados a la determinación del formato de página de un libro de ficción. Acordemos entonces que si la página es impar o derecha, sus medidas son las que pueden verse en la figura 7.1: 153 mm de ancho por 225 mm de alto (medidas que tomé directamente de un libro de una editorial argentina que tengo en mi biblioteca). Aquí comienzan los problemas. Aunque la tradición y el oficio establecieron hace ya siglos el modo de ir definiendo las cotas que siguen,⁷ y tanto Rosarivo como muchos

⁶ Aunque a algún lector desprevenido esto pueda parecerle poco serio o poco profesional, es habitual y muchas veces deseable confiar en las «instrucciones» de un ojo entrenado. Pero por satisfactorios que sean los resultados de este método, no cabe duda de que con él crecen las posibilidades de error, aumenta el tiempo de trabajo «manual» y se hace caer toda la responsabilidad en el buen o mal criterio del diseñador a cargo.

⁷ Lo que solía incluir en un todo armónico a las medidas generales de las páginas, hasta que las presiones económicas y técnicas «desprendieron» la determinación de dicho formato de la secuencia proporcional entre lo micro y lo macrotipográfico.

otros antes y después de él sistematizaron desde el punto de vista de las unidades de medida y de las dimensiones tipográficas esas determinaciones, en algún momento y por razones que ameritan reflexiones más profundas que las que se propone este libro, ese saber y esas tradiciones se fueron velando en muchas prácticas académicas —y no pocas veces también en las profesionales. El procedimiento habitual, una vez que quedan fijadas las dimensiones de la página, suele consistir en establecer tentativamente los márgenes y la caja de impresión. Los primeros pueden surgir de alguna fórmula del tipo «el margen de pie es el doble del de cabeza y el margen de corte el doble que el de lomo», o alguna otra proporción más apta para libros económicos (fig. 7.2). Cabe aclarar que las cifras del cuadro son proporciones sugeridas y no medidas específicas. Se menciona esta obviedad porque justamente aquí aparece el equívoco que conduce al callejón sin salida de las medidas imposibles.

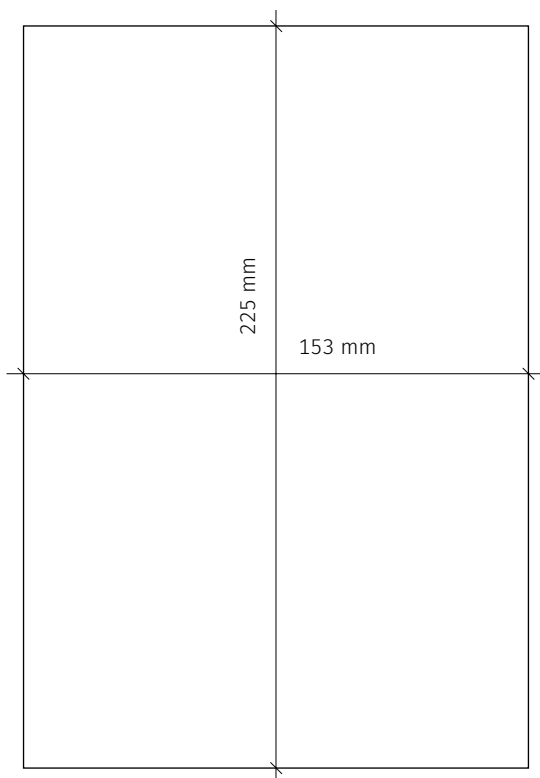


Figura 7.1. Medidas de la página en milímetros.

| | + Calidad - | | |
|---------------|-------------|-----|-----|
| Lomo | 2 | 1 | 1 |
| Cabeza | 3 | 1,5 | 1,5 |
| Corte | 4 | 2 | 1,5 |
| Pie | 6 | 3 | 2 |

Figura 7.2. Cuadro de proporciones para la fijación de los márgenes según la calidad del libro.

Los que hacemos diseño en Latinoamérica y en gran parte del mundo provenimos —al igual que casi toda la gente que nos rodea— de un sistema educativo y de unas prácticas culturales que nos han familiarizado casi exclusivamente con el sistema métrico decimal, razón por la cual pensamos y medimos casi todo lo cuantificable en unidades que pertenecen a sistemas de base diez: los tamaños reducidos y de escala más personal los cuantificamos en milímetros y centímetros, y a medida que van aumentando de escala pasamos a metros, nos salteamos los decámetros y los hectómetros, y terminamos con los kilómetros. Las dimensiones más pequeñas o más grandes por fuera de la escala descrita nos resultan más difíciles de imaginar, pero las pensamos también con base 10, ya sean nanómetros o años luz. Lo mismo hacemos con los litros y los kilos, y también con la cuantificación de las unidades del sistema que gobierna nuestras vidas, el dinero. Así que cosas en principio mucho menos importantes, tales como las reglas de los documentos de maquetación o de dibujo, las dejamos en milímetros o en centímetros. Y no solo por costumbre, sino porque aquellos márgenes de los que hablábamos —y cualquier otra figura o distancia de la que se trate— los imaginamos y por ende también los establecemos en nuestros viejos y queridos amigos, los milímetros y los centímetros.

Pero ocurre que el sistema que se usa para medir los objetos del universo tipográfico está graduado en intervalos mucho más pequeños, adecuados para las dimensiones de los habitantes de dicho universo. Y como si no fuera suficiente, se trata de un sistema de base 12: la unidad menor es el punto, y 12 puntos definen el siguiente escalón, que es un cícer o una pica.⁸ Como puede verse, se trata de un sistema muy simple con solamente dos instancias,

⁸ Los puntos cíceros son un poco mayores que los puntos pica (0,376065 mm contra 0,351473 mm) y solían ser los usados en Europa y Latinoamérica (con excepciones en ambas), mientras que los segundos eran de uso habitual en el mundo anglosajón. El advenimiento de la digitalidad, cuyo epicentro y núcleo de irradiación es estadounidense, está provocando un desplazamiento hacia las picas tradicionales y las picas informáticas que amenaza la continuidad del cícer.

una para las cosas más pequeñas, el punto, y otra para las cosas un poco más grandes: el cícero o la pica. Sin embargo, debido a la familiaridad con el sistema métrico decimal que describimos antes, y aun a pesar de que manejamos con comodidad otros sistemas de base 12 o múltiplos de 12 —tales como los distintos fragmentos que le atribuimos al tiempo, o incluso en cuestiones tan domésticas como los huevos o las copas y los cubiertos—, la resistencia a utilizar los sistemas de puntos sigue siendo muy difícil de erradicar.

En la figura 7.3 se puede ver que si la determinación de los márgenes fuera el resultado de lo que propone el cuadro anterior para libros de calidad intermedia, la caja de impresión de nuestro ejemplo medirá 110 mm de ancho por 170 mm de altura. «Perfecto», piensa nuestro demonio métrico decimal, «¡todo en números redondos!».

Resueltas ya las molestas cuestiones aritméticas, llegó para nuestro ejemplo imaginario el momento de las definiciones que creemos mucho más pertinentes a nuestra disciplina: se trata de un texto de lectura continua, por lo que elegimos Stempel Garamond; la caja tiene un ancho para el que consideramos adecuado un cuerpo 11 y, luego de hacer algunas pruebas, dejamos establecido el interlineado en 2 puntos. Es decir que la fuerza de cuerpo (cuerpo + interlineado) será de 13 puntos, lo que implica que la retícula de base de la página tendrá un módulo en vertical de 13 puntos.

Si hemos procedido con la lógica propia de los programas de autoedición, ya debemos de tener la o las páginas maestras y ya hemos definido todos los estilos que nos serán necesarios para configurar los textos, así que lo único que nos resta es poner el cursor en la caja de texto —cuyas formas y medidas serán en este caso las mismas que las de la caja de impresión—, hacer *click* y dejar que la aplicación haga el resto. Es ahora cuando los dientes de los engranajes empiezan a saltar. Porque la línea de base⁹ de la última línea de la caja en ningún caso va a coincidir con el margen de pie: estará un poco más arriba o un poco más abajo. En general, más arriba. Es decir que nuestro margen de pie pasa a medir más de 30 mm, o menos si forzamos manualmente a la caja de texto hacia abajo para que entre otra línea —que, obviamente, tampoco coincidirá con el margen inferior sino que lo sobrepasará. Si pretendemos que siga midiendo 30 mm, y alineamos cualquier figura o imagen a ese margen, nunca van a cuadrar con la línea de base o de las descendentes del texto que tienen a su lado (porque, insisto, la última línea de texto siempre estará más arriba o más abajo del borde inferior de la caja de impresión). Como ya se dijo, este desajuste es inevitable, toda vez que es el resultado de superponer dos sistemas de medidas que no tienen ninguna correspondencia entre sí: simplemente no encajan. Hagamos algunos números que nos permitan ver ese desfase.

⁹ O la línea de las descendentes o la de la fuerza de cuerpo, según y cómo trabaje cada quien.

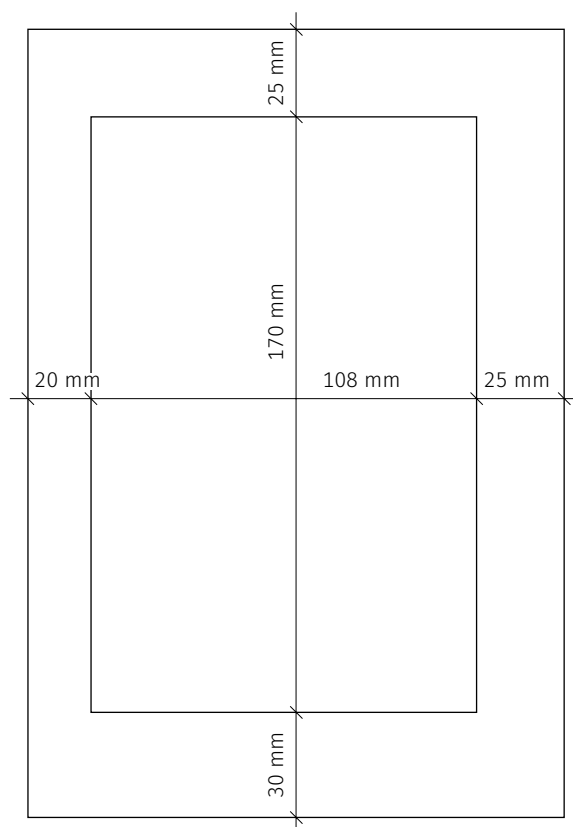


Figura 7.3. Medidas en milímetros de la caja de texto y de los márgenes.

Si como establecimos antes, la altura de nuestra caja de impresión —con las reglas del programa graduadas en milímetros— es de 170 mm, y las líneas de la retícula de base miden 13 puntos cícero, dividiendo aquella altura por la medida de las líneas sabremos cuántas líneas de texto, cuántos renglones entran en la caja (o lo que es lo mismo, cuál es nuestra profundidad de columna medida en cantidad de líneas de texto). Para poder hacer esa división, tenemos que llevar los puntos también a milímetros: $13 \text{ pt} \times 0,376 \text{ mm} = 4,888 \text{ mm}$. Ahora sí, $170 \text{ mm} \div 4,888 \text{ mm} = 34,779$ líneas. Este último número significa que nuestra caja de impresión tiene 34 líneas de texto... y un poco más. Un 0,779 de línea más, para ser más precisos. Algo próximo a 3,81 mm, una enormidad en el mundo de los puntos tipográficos —de hecho, un poco más de 10 puntos— (Fig. 7.4). Y lo suficiente como para que en el margen de pie nada se alinee con nada: el borde de una imagen o un cuadro coincidirá con los 30 mm preestablecidos pero no con la línea de base —o la línea de las descendentes o el borde inferior definido por la fuerza de cuerpo— de la última línea de texto.



Figura 7.4. Desajuste en la alineación al pie debido a la convivencia de sistemas de medidas no conmensurables.

Como ya se dijo, cuando la pieza que se está resolviendo pertenece a un ejercicio en taller, o incluso en casos en los que el diseñador y el maquetador sean la misma persona —tales como las producciones editoriales de pequeña escala—, alcanza con subir o bajar manualmente la caja de texto respecto de la caja de impresión para sacar una línea o para que entre una línea más. En estos casos acomodar «a ojo» suele ser suficiente, o por lo menos excusable. Pero si se trata de una revista o diario de tirada nacional o internacional, su manual de pautas no puede incluir entre sus instrucciones una que diga «como las interlíneas no coinciden con el margen de pie¹⁰ por favor acomode a mano las cajas de texto hasta hacerlas coincidir».

¹⁰ E incluso tampoco con el margen de cabeza, si el principio de la retícula tiene lugar en el borde superior de la página en lugar de comenzar en dicho margen.

CONCLUSIONES

Es inútil de toda inutilidad componer en puntos pero pensar en milímetros. Como puede leerse en el libro de Miguel Catopodis (2014), en el año 1878 en Alemania la industria gráfica hizo el esfuerzo para concordar el sistema de puntos Didot con el sistema métrico decimal. El elegido para establecer la cuadratura del círculo fue el industrial berlinés Hermann Berthold, que se conformó con manipular las cifras para que cada 48 puntos Didot hubiera una concordancia en 18 mm del sistema métrico decimal.¹¹ Las cuentas cerraban mediante el siguiente «redondeo»: $48 \text{ pt Didot} \times 0,3759 \text{ mm} = 18,0432 \text{ mm} = \text{¡}18 \text{ mm!}$ Lo que más o menos equivale a decir «como en realidad las subdivisiones de cada sistema nunca van a coincidir del todo pero casi que sí, por favor haga de cuenta que coinciden».

Segunda conclusión. Dividir la página en rectángulos puede, efectivamente, aportar un poco de orden. Pero si se pretende que ese armazón brinde todos los servicios que puede ofrecer una retícula —entre los que se cuenta construir una estructura en la que todas las alineaciones coincidan—, la concepción de la misma debe ser tipográfica, y para que el resultado final pueda configurarse sin yerros, todas las medidas deben estar en puntos tipográficos. Y punto.

¹¹ En *Tipometría: las medidas en diseño gráfico* (el excelente y exhaustivo libro de Catopodis), se describen otros intentos de establecer la ansiada concordancia entre distintos tipos de puntos y los milímetros del sistema métrico decimal, ninguno de los cuales tuvo una aceptación ni extendida ni perdurable.

8 Leer o no leer

Del papel a la pantalla

a Anyi.

INTRODUCCIÓN NECESARIA

Aunque la historia nos demuestra que nunca la aparición de nuevos medios tuvo como resultado el reemplazo total de los anteriores, cada vez que irrumpe en la escena social y cultural algo como lo que Francisco Albarello (2019) —citando a Henry Jenkins— llama una nueva «tecnología de distribución de contenidos», por doquier se oye un lastimero clamor: «¡Oh, esto matará a aquello, y todos perderemos cosas importantísimas en el camino!».

Ese fue también el caso en las discusiones y lamentos acerca de la muerte del libro a manos de la pantalla, que arreciaron desde los últimos años del siglo xx a los primeros del siglo xxi (Carrière y Eco, 2010). Pero, volviendo a Albarello (ob. cit.), las «profecías de sustitución» nunca se cumplieron, ni parece que vayan a cumplirse ahora, porque ni los nuevos medios hacen lo mismo que los viejos, ni establecen con sus usuarios las mismas relaciones.

Lo que parece evidente es que luego de las primeras décadas del siglo xxi hemos llegado a un punto en el que se lee más en pantallas que en papel, al menos en lo que hace a la lectura en su modalidad extensiva y de deriva aleatoria. Y esto sí que tiene importantes consecuencias en el campo de la Tipografía y el Diseño Editorial.

Después de más de quinientos años de prácticas tipográficas y compositivas en el universo del plomo y la tinta; de las chapas, los rodillos y el papel; estuvimos en condiciones de decir que la mayoría de los problemas derivados de los distintos avatares que adoptó esa tecnología habían sido observados, estudiados, comprendidos y en general, resueltos. Este idílico panorama fue arrasado por los nuevos y numerosos problemas que trajo la tecnología digital para la reproducción y la lectura de los textos escritos construidos «con letras prefabricadas», como las llama Rodríguez-Valero (2016) citando a Gerrit Noordzij.

Pero, ¿se trata efectivamente de nuevos problemas o siguen siendo los viejos, pero «envasados en odres nuevos»?

LA BUENA LETRA

Según dice Cyrus Highsmith (2015) la gran innovación de Gutenberg y Schoeffer fue la de poner las letras y demás signos de escritura en pequeñas cajas: los tipos móviles. Aunque sepamos que esta invención ya había tenido lugar varios siglos antes en China y en Corea,¹ nosotros podemos seguirlo en su razonamiento porque el trabajo de ambos aportó materiales, técnicas y soluciones que permitieron un desarrollo cuyas potentes consecuencias llegan hasta nuestros días. Estas cajitas podían ponerse una al lado de la otra formando palabras y líneas de texto, que, a su vez, podían acomodarse una debajo de la otra para construir columnas de texto. Como sigue diciendo Highsmith (ob. cit.), cada uno de esos paralelepípedos de plomo incluía todo lo necesario para realizar la notación mecánica de la escritura: los llenos y los vacíos, o los negros y los blancos, que constituyen la materia prima fundamental de la que están hechas la casi totalidad de las escrituras alfabéticas.²

Las partes negras son los trazos en relieve que dibujan a la letra. Las partes blancas son los huecos en el interior de los trazos —los contrapunzones o contraformas internas— y los blancos exteriores a dichos trazos —las contraformas externas—. Al alinear las cajas en horizontal y en vertical, tal como se describió más arriba, los blancos ponen en evidencia su importancia fundamental: los contrapunzones permiten el reconocimiento de la figura construida por los trazos negros, las contraformas laterales definen la prosa —el espacio entre las letras— y las contraformas superiores e inferiores delimitan la interlínea —el espacio entre líneas de texto— (Fig. 8.1).³

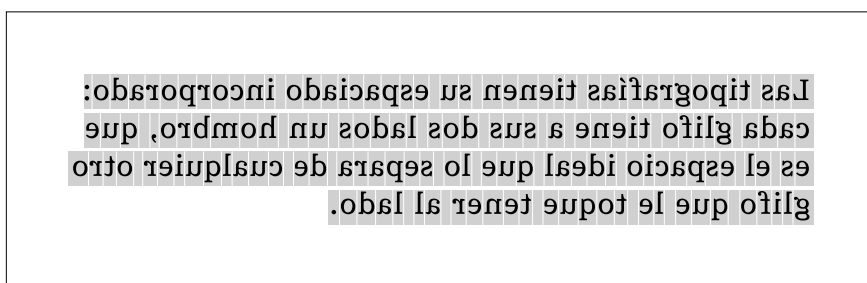


Figura 8.1. El rompecabezas tipográfico, según Cyrus Highsmith. (Redibujado por el autor de este texto.)

¹ Ver también «Gutenberg, Griffo y Kis. Lo que se cifra en el nombre».

² La escritura braille habilita el uso del «casi», aunque esta es una afirmación que bien podría discutirse si hiláramos más fino.

³ Ver en este mismo libro «Desde la contraforma. Contrapunzón», de José Scaglione.

Para sintetizar la compleja tarea del diseñador de tipos, podemos decir que su minucioso trabajo consiste en definir los caracteres de la fuente que se propone formalizar, apegándose a los criterios y a los mandatos que imponen *los propósitos* a los que dicha fuente deberá responder. Para hacer eso tendrá que tomar decisiones en cuanto a la naturaleza y calidad de los trazos, y dimensionar al mismo tiempo la calidad y cantidad de los blancos internos y externos de cada carácter. En lo que hace a los trazos, deberá contemplar los grosores, las variaciones o contrastes de los mismos, la ausencia o presencia de terminaciones especiales y serifs, la forma de sus remates, la mayor o menor organicidad del dibujo, la velocidad de las curvas, los tipos de encuentros y las proporciones generales y particulares tanto en vertical como en horizontal. Respecto de los blancos internos y externos a estos trazos, deberán ser cuantificados y formalizados de modo tal de que, en el intermitente pero constante juego de figura y fondo que surge de la interacción con los trazos negros, la visibilidad, pregnancia y legibilidad del conjunto estén garantizadas con la mayor eficacia posible. Desde el punto de vista de lo que solemos llamar «el ojo del lector», esto significa que la textura, color y ritmo del texto resultante serán tan coherentes, consistentes y regulares como sea posible.⁴ Pero, una cosa es la condición final de cualquier conjunto de signos de escritura prefabricado *antes* de su realización concreta, y otra muy distinta es el resultado de su recuperación *luego* de un proceso de reproducción...

Desde los tipos de plomo al uso de luz, matrices transparentes y película fotográfica (fotocomposición), pasando por el fundido de líneas en un lingote (linotipia) o letra por letra (monotipia), el problema de la composición de textos no sufrió grandes modificaciones a lo largo de los cinco siglos que separan a Gutenberg y Schoeffer de René Higonnet y Louis Moyroud.⁵ Si bien cada una de estas tecnologías tiene importantes diferencias con cualquiera de las otras, conceptualmente no son muy distintas ni se alejan demasiado del modelo descrito por Highsmith: signos contenidos en una suerte de cajas que se alinean horizontal y verticalmente en palabras, líneas de palabras y párrafos. En todos los casos el resultado final —un texto impreso— será la consecuencia de un largo proceso con etapas de muy diferentes características. Como ya ha sido dicho, ese recorrido comienza con la concepción (o la selección) de un conjunto lo más completo posible de signos de escritura, diseñados a partir de un cierto ideal estético y formal, cuyos propósitos y capacidades, materializados con solvencia en las figuras resultantes, se consideren los indicados para realizar el texto en cuestión (Gorodischer y Scaglione, 2020).

⁴ Sobre todos estos temas está disponible en castellano el excelente libro de Gerard Unger, *Teoría del diseño de tipos* (Valencia: Campgràfic, 2021).

⁵ Inventores en 1946 de la Lumitype, que componía textos mediante la acción de la luz sobre negativos fotográficos (https://gaz.wiki/wiki/es/Louis_Moyroud).

De ese conjunto de caracteres, que tiene la capacidad de componer todos los textos posibles en su correspondiente sistema de escritura, se puede decir que se encuentra en su mayor estado de perfección potencial. Esta cumbre ideal implica necesariamente que a partir de allí todo será cuesta abajo, con pérdidas de calidad crecientes en cada etapa de su camino al texto impreso.

La mayoría de los defectos adquiridos en este derrotero estarán directamente vinculados a la naturaleza gestáltica de la tipografía, que instala el peligro siempre presente del emborronamiento o la distorsión de los límites precisos y adecuados entre la figura y el fondo. Cuando esto sucede, todo el delicado juego de negros y blancos, todo ese preciso pero frágil tejido vertical y horizontal de llenos y vacíos se derrumba, arrastrando en su camino a muchas de las virtudes formales de las que estaba hecha aquella perfección original. El ritmo y la homogeneidad dejan paso a las irregularidades y las inconsistencias que producen incomodidad, sobresaltos y fatiga al lector.

Las razones de estos quebrantos son múltiples, algunas endógenas —esto es, ocasionadas por la naturaleza misma de cada tipografía—, y otras exógenas, tales como los sistemas de impresión, su velocidad y presión, las tintas utilizadas o el tipo de papel, tanto en lo que hace a su porosidad e irregularidad superficial como en lo atinente a su brillo, opacidad y color (Gorodischer y Scaglione, ob. cit.). Las irregularidades y deformaciones en las formas de los trazos y de las contraformas que se producen por esas y otras causas inevitablemente derivan en pérdidas de pregnancia, visibilidad y legibilidad.

Aunque la descripción precedente parece anunciar una catástrofe irremediable, esta muy pocas veces ocurre. Porque, como se señaló en la introducción de este artículo, todos estos problemas fueron identificados y en general bastante bien resueltos, tomando los recaudos necesarios en el momento indicado. Esto es, incorporando al diseño modificaciones que «reparen» de antemano los defectos que se producirían sin ellas al momento de la reproducción.

Cualquiera sea la técnica y los materiales involucrados, se trata de procedimientos de una impecable lógica paradójica: si al finalizar el proceso de fabricación de los tipos se obtiene una perfección potencial que no solo no se realizará nunca sino que en realidad se deteriorará progresivamente durante el siguiente proceso —el de recuperación mediante la reproducción—, la estrategia consiste en introducir anomalías formales que desvirtúen esa excelencia, pero que la repongan al combinarse felizmente con los defectos que introducirá la nueva etapa.

Es así que los talladores de punzones advirtieron muy tempranamente que la reducción de los cuerpos de una misma tipografía no debía ser totalmente proporcional. Al pasar de una triple canon o trismegisto, de 36 pt, a una nomparella, de 6 pt (Catopodis, 2014), se percataron de que para conservar la consistencia formal de los glifos del tamaño más pequeño debían cortarlos proporcionalmente más anchos y con trazos más gruesos que los de la fuente mayor. Si la reducción fuera estrictamente proporcional, los trazos

resultarían excesivamente delgados, y las contraformas internas desaparecerían, invadidas por la tinta.

Durante mucho tiempo, la tipografía digital perdió este nivel de refinamiento, pero comenzó a recuperarlo mediante la introducción de los llamados «tamaños ópticos», o para decirlo mejor, «tamaños de reproducción» (Gorodischer y Scaglione, ob. cit.) (Fig. 8.2). Otro ejemplo de introducción voluntaria de anomalías, también de la tipografía de plomo, es el de las llamadas trampas de tinta, que consiste en la inserción de una suerte de cortes profundos en los encuentros de los trazos de fuentes destinadas a componer textos en tamaños muy pequeños, para evitar que dichos encuentros se vean invadidos por la tinta provocando áreas negras demasiado evidentes (Fig. 8.3). El mismo concepto pero de signo opuesto pudo verse en las trampas de luz, que consistían en aguzar en exceso las aristas de los remates para atenuar el efecto de redondeo que producía la luz durante el proceso de la fotocomposición (Fig. 8.4).

Existen muchos más ejemplos de estos procedimientos, pero terminemos esta breve enumeración con el caso de las fuentes pensadas para diarios, porque nos va a permitir establecer algunos criterios para dar una respuesta a nuestra pregunta inicial.



Ra Ra Ra

Figura 8.2. Caracteres para tamaños de reproducción caption, text y display (nota al pie, texto y tamaños grandes), eualizados en el mismo cuerpo. Fuente: Warnock Pro, de Robert Slimbach (© Adobe Systems Inc.).



Rpfakgx4
RPFKGX4

Figura 8.3. Trampas de tinta. Fuentes: Lipa Agate Low, de Ermin Međedović (© TypeTogether y Ermin Međedović) y Bell Centennial, de Matthew Carter (© Adobe Systems Inc.).

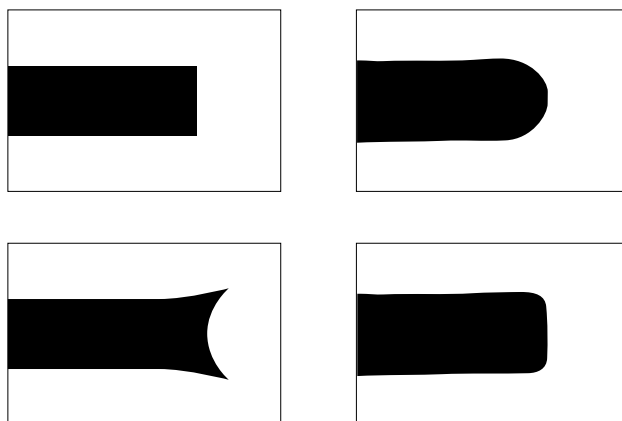


Figura 8.4. Trampas de luz: arriba izquierda, trazo original sin deformaciones, arriba derecha, deformaciones en la reproducción; abajo izquierda, corrección en el original fotográfico, abajo derecha, reproducción mejorada. (Imagen del autor a partir del artículo «Ink traps and pals», de Toshi Omagari, 03/04/21, <https://tosche.net/blog/ink-traps-and-pals>.)

Las fuentes para diarios son desde hace muchos años motivo de desvelos para muchos diseñadores de tipografías, casi desde los orígenes mismos de estos particulares impresos, cuya historia tiene tanto para decir y aportar en el campo de la tipografía, el diseño editorial y el diseño de comunicación visual en general.⁶

Hasta fines de la década de los 80, la impresión de los diarios, se realizaba en papeles muy porosos, en rotativas de alta velocidad y con tintas finas o fluidas, lo que incrementaba notablemente la expansión de la tinta en todas las direcciones. Si a estas condiciones se les suma el hecho de que por cuestiones de rendimiento en horizontal (cantidad de pulsaciones por medida de línea) la fuente elegida debía contar con glifos tan estrechos como fuera posible, y que el rendimiento en vertical (cantidad de líneas por profundidad de columna) se vería incrementado cuanto menores fueran los cuerpos y el interlineado, resulta obvio que responder a estas presiones no podía menos que incrementar todas las consecuencias indeseables para la definición y la legibilidad de las fuentes utilizadas. Entre algunas de esas consecuencias podemos mencionar:

⁶ El libro *Historia del periódico y su evolución tipográfica*, de André Gürtler (Valencia: Campgràfic, 2005) ofrece un detallado y erudito recorrido sobre este tipo de publicaciones y su especificidad tipográfica.

- disminución de las contraformas interiores como producto de la condensación relativa de los caracteres y del recurso a cuerpos pequeños, lo que proporcionalmente aumenta la cuantía de la invasión de tinta y reduce aún más dichos blancos;
- entintado excesivo de los trazos gruesos y tendencia a la desaparición de los trazos más finos;
- aparición de manchas de tinta en los encuentros agudos o muy cerrados de algunos trazos;
- disminución del interletrado por la expansión lateral de la tinta;
- colisión entre los trazos descendentes de una línea y los ascendentes de la línea inmediata inferior;
- emborronamiento y pérdida de los detalles en los remates y terminales.

Estos y otros defectos afectan a la visibilidad y el reconocimiento de los glifos, al ritmo de los blancos y los negros y al color del texto, atentando dramáticamente contra la legibilidad general.

Una vez más, la imaginaria perfección original de una fuente se vio vulnerada al momento de su realización. Y una vez más, la solución fue incorporar modificaciones al diseño inicial que contemplaran las posteriores deformaciones y produjeran un efecto de corrección en la reproducción final.

Así, podemos observar tipografías como Nimrod (de Robin Nicholas, hasta donde he podido comprobar en una comparación rápida, la fuente con mayor ojo medio de todos los diseños con serif destinados a textos corridos), Swift, Coranto y Gulliver (de Gerard Unger), y Abril Text (de Veronika Burian y José Scaglione), que aportan a la resolución de aquellos problemas mediante la aplicación de algunas de las siguientes rectificaciones:

- aumento de la altura del ojo medio, para compensar en vertical la pérdida de blanco en el ancho debida a la condensación;
- la correspondiente disminución en las ascendentes y descendentes que permite reducir la interlínea;
- sensible reducción del contraste entre trazos;
- imperceptible pero efectivo aumento en la prosa;
- ajustes ópticos en los encuentros de modo de abrir el ángulo de los mismos;
- remates y terminales simplificados, más robustos y contundentes (Fig. 8.5).

Gracias a la aplicación de recursos como estos, entre otros, hemos asistido a la aparición de formas tipográficas que nos resultaron al principio un poco extrañas. Nos impresionaron como más toscas, algo desproporcionadas, alejadas del ideal de elegancia, digamos, *garamondiano*. Pero también muy pronto pudimos comprobar su contundente eficacia y, ya acostumbrados, supimos apreciar su austera belleza.

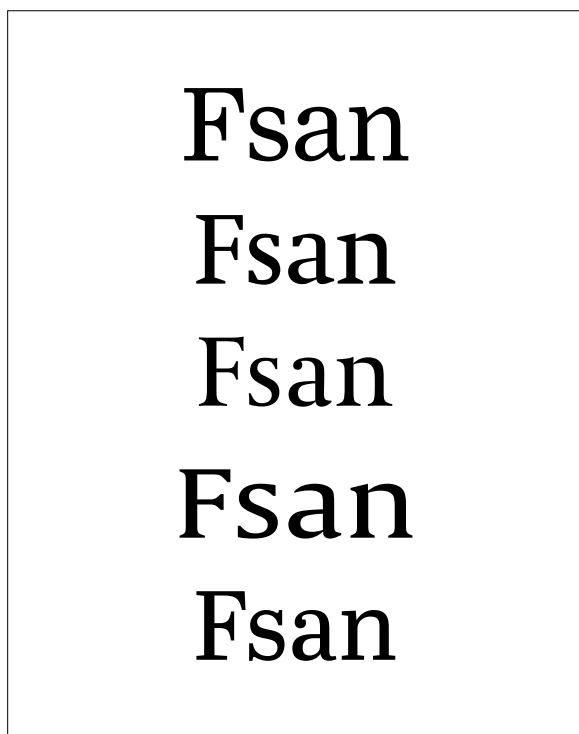


Figura 8.5. Tipografías concebidas para usar en condiciones de reproducción exigentes: Nimrod, de Robin Nicholas (© *Monotype Corporation*), Swift, Coranto 2 y Gulliver, de Gerard Unger (© *Linotype-Hell & Gerard Unger*, © *TypeTogether* y Gerard Unger, © Gerard Unger y *Visualogik Technology & Design*) y Abril Text, de Verónica Burian y José Scaglione (© *TypeTogether*).

ODRES NUEVOS

Si se observan con atención algunas de las tipografías para pantallas diseñadas por Matthew Carter, como Georgia o Verdana —quizá las letras más leídas del mundo, habida cuenta de su omnipresencia en el universo virtual— se puede ver que comparten muchos de los atributos formales que caracterizan a las fuentes que más arriba hemos mencionado como diseñadas para condiciones de reproducción deficientes: ojo medio alto, disminución de ascendentes y descendentes, bajo contraste, modulación leve, aperturas más grandes, remates robustos, relativa ausencia de detalles finos y cerrados, y una tendencia general a aumentar los blancos internos y externos (Fig. 8.6).

Georgia Verdana

Figura 8.6. Tipografías diseñadas para reproducción en pantallas: Georgia y Verdana, de Matthew Carter (© Microsoft Corporation).

Para entender estos atributos es necesario retroceder algunos siglos. André Gürtler (2005) nos cuenta en su libro que, desde el siglo XIX hasta las dos primeras décadas del siglo XX, las tipografías que gozaban de mayor prestigio tanto en libros como en la prensa diaria eran las romanas modernas o didonas. Lo cual es una demostración más de que los mandatos de la moda y las connotaciones culturales pueden imponerse a cualquier otra prevención, entre ellas, a la evidencia incuestionable de los pésimos resultados y los numerosos problemas que las familias llamadas modernas presentaban para la reproducción y la legibilidad, sobre todo frente a la rapidez y el vigor que trajeron consigo las nuevas máquinas utilizadas para la impresión masiva de diarios. Así fue hasta que la valorización de las romanas escocesas y la irrupción de la Times de Stanley Morison,⁷ de la Scotch, la Century y la Ionic o Clarendon significaron la adopción de otros criterios formales que respondieran con mayor eficacia que las didonas al desafío planteado.

Este cambio no se trató de una ruptura radical con el pasado, sino de una gradual adaptación de las principales características de las didonas a las necesidades reclamadas por el proceso de impresión de periódicos. El estilo mixto de las escocesas se fue fusionando con el de las egipcias —que, según señala Gürtler (ob. cit.), pueden entenderse como didonas engrosadas, con bajo contraste y serifs más robustos—, para dar paso a tipografías que conservaban el eje de modulación vertical y las proporciones horizontales de las romanas modernas, pero con el bajo contraste y los gruesos serifs de las romanas escocesas. El acierto de estas transformaciones y la consecuente mejora en la reproducción y la legibilidad fueron tan evidentes que, en muy pocos años, un gran número de diarios adoptaron estas nuevas fuentes y

⁷ Respecto de esta autoría, ver la nota al pie 9 del artículo «Gutenberg, Griffo y Kis. Lo que se cifra en el nombre».

fueron abandonando progresivamente a las solemnes y prestigiosas romanas modernas.

Las familias Georgia y Verdana, cada una en su estilo, llevan las marcas genéticas de aquella hibridación entre romanas antiguas, romanas modernas y romanas escocesas. Como ya se describió más arriba: Georgia, con sus escasos contrastes, detalles simples y robustos, importante altura de ojo medio y serifs con apófige y terminación cuadrangular; Verdana, con sus proporciones verticales y sus generosas proporciones horizontales, sus suaves ajustes ópticos, la amplitud de sus aperturas y la relativa uniformidad de sus trazos. Las dos familias dejan ver (con más contundencia la de bastón) su explícita pretensión de ajustarse a la retícula modulada por la definición de los monitores. O dicho de otro modo, de responder al «grano» cuadrado con el que los píxeles texturizan a las pantallas.⁸ Es justo pensar entonces que los atributos formales de Georgia y Verdana (junto a todas las que siguieron el mismo camino) son una respuesta a las dificultades de reproducción ofrecidas por un nuevo sustrato, una respuesta que sigue el mismo camino señalado por aquellas escocesas del siglo XIX y principios del XX.

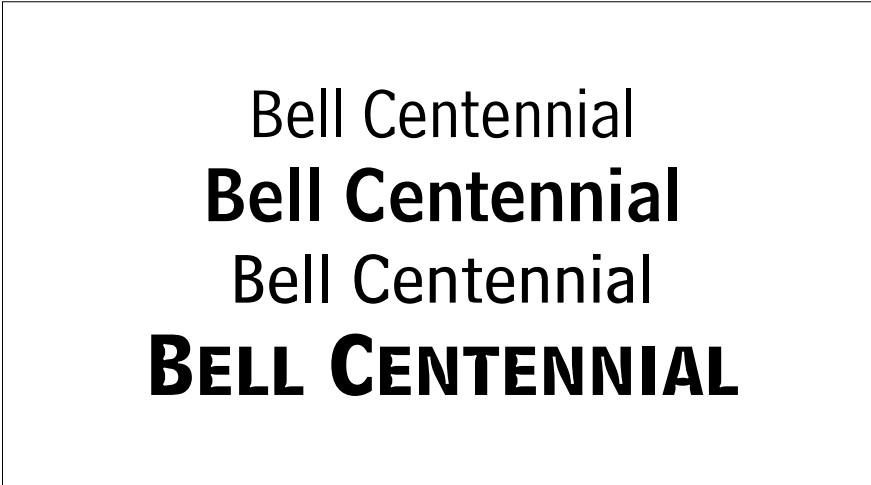
Es importante agregar que Carter, además de sus antecedentes familiares⁹ tenía ya un extenso y calificado recorrido como diseñador de tipos, y que había resuelto con solvencia el desafío de diseñar la Bell Centennial (Fig. 8.7) para las guías telefónicas de la Bell Telephone Company (también impresas en rotativas, papeles de bobina muy porosos y con importantes requisitos de rendimiento y legibilidad en cuerpos muy pequeños), por lo que no sería desatinado ofrecer, además de Georgia y Verdana, todo su trabajo como diseñador de tipos como un sólido respaldo a una conclusión que ya se hace evidente.

Las pantallas de nuestros monitores, como bien sabemos, también son soportes de reproducción problemáticos, toda vez que aunque su resolución va en aumento, ofrecen desde sus inicios una «superficie rugosa» —con una textura regular y de unidades cuadradas, pero rugosa al fin—, de algún modo emparentada con los papeles en bobinas para rotativas de alta velocidad. Y la luz, con sus efectos ópticos, sus sombras, sus cambios de intensidad y sus bordes imprecisos puede producir tantos inconvenientes —y de características muy similares— como los que genera la tinta.

Es cierto que las técnicas involucradas en el diseño y la reproducción de los tipos digitales no pueden ser más distintas que las de los tipos de metal o fotográficos: ahora se trata de códigos inmateriales en lugar de metales o

⁸ Parte de esta argumentación me fue sugerida por José Scaglione después de su lectura de este artículo. De más está decir que si hubiera errores en la interpretación son exclusivamente míos.

⁹ Matthew fue introducido a la tipografía por su padre, el tipógrafo Harry Carter, autor del libro *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta (Siglos XV y XVI)*, Madrid: Ollero y Ramos, 1999.



Bell Centennial
Bell Centennial
Bell Centennial
BELL CENTENNIAL

Figura 8.7. Variables de Bell Centennial, de Matthew Carter (© Adobe Systems Inc.).

negativos y papeles fotosensibles, cuyo dibujo se define por medio de curvas de Bézier y vectores, los tamaños y el espaciado son establecidos mediante la determinación de métricas matemáticas, precisan de la asignación de códigos de identificación y de la atribución de formatos (PS, TT, OT, etcétera), entre otros procedimientos usados para su generación. Como resultado, el primer ciclo de existencia de las fuentes tipográficas es ahora un archivo digital cuya composición última es código binario, ceros y unos. Para poder verlas en lo que podríamos llamar su segundo ciclo de vida, vale decir, para recuperar las formas mediante su reproducción en una pantalla, hay que pasar por un proceso de rastreo (o *rasterización*) que consiste en la conversión de los vectores en mapas de bits, la aplicación de instrucciones (o *hinting*) y el suavizado (o *antialiasing*), que corrigen y mejoran la visualización en la pantalla de la que se trate, y con ello contribuyen a su mejor legibilidad. Es decir que aún y a pesar de todas estas diferencias, las tipografías en pantalla padecen los mismos o muy parecidos sufrimientos que tienen las tipografías analógicas en malas o exigentes condiciones de reproducción.

Y, como se pone de manifiesto en Verdana y Georgia —y tantas otras después—, las mejoras o las soluciones no son otras que aquellas que ya demostraron su eficacia en el viejo y querido papel.

Como colofón propongo la siguiente fórmula, sujeta en todos los casos a prudente verificación: las tipografías optimizadas para pantalla también lo están para técnicas y soportes de impresión problemáticos... y viceversa.

9 Los textos del texto del Diseño Gráfico

Algo de teoría¹

ACLARACIÓN NECESARIA

Quizás resulte desconcertante que para terminar un libro sobre tipografía, o más modestamente, un libro con pequeñas anécdotas del mundo de la tipografía, elija un artículo en el que se hacen algunas reflexiones teóricas sobre el diseño gráfico y la comunicación; de modo que quisiera explicar la inclusión de este último texto.

Como se aclara en la nota al pie, estas ideas son parte de una investigación universitaria que desarrollé entre los años 2005 y 2009, en la que intenté encontrar nuevas relaciones entre algunas de las teorías de las que se sirve el diseño y su práctica concreta, con el objetivo de tratar de definir nuestro objeto de trabajo, su naturaleza y sus modalidades operativas.

Creí en ese momento —y la investigación confirmó partes de esa intuición inicial—, que la escritura podía ser un fructífero punto de partida. Fue así que empezó un recorrido que me obligó a estudiar con particular dedicación cuestiones vinculadas a la tipografía y la composición de textos impresos. Ya se sabe, hay investigaciones cuya primera biblioteca es el laboratorio, y hay otras cuyo primer laboratorio es la biblioteca.² La mía se ubicaba claramente entre las del segundo grupo, y los estantes de esa biblioteca estaban llenos con libros de y sobre tipografía. De todas esas lecturas fue quedando un resto que, aunque no era pertinente para mi proyecto original, me resultaba fascinante y digno de una mayor atención. Ese resto fue creciendo tanto que se transformó en un nuevo campo de investigación; y es de ese material que está hecho este libro.

¹ Este artículo fue escrito a partir de las conclusiones parciales del Proyecto de Investigación «La escritura, la tipografía y el diseño gráfico. Hacia una semiología integrada», que dirigí en el marco del Programa de subsidios para la investigación cai+d 2005, de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe, Argentina.

² Me apropié hace años de esta definición en un texto que la proponía como alternativa a las tradicionales oposiciones entre «ciencias duras y blandas», «ciencias experimentales y humanas», «ciencias exactas y sociales», o más secamente, «ciencias y humanidades». Me pareció muy acertado eso de definir las más por los instrumentos que por imprecisas y siempre ideologizadas áreas del saber, pero, y debo lamentar aquí mi falta de rigor «científico», me veo obligado a cometer el pecado de no citarlo como corresponde porque no he vuelto a encontrar ese texto y nunca registré a su autor...

Me siento entonces en deuda con el proyecto original, y es por eso que incluyo partes de él en este artículo; como homenaje y reconocimiento a los territorios impensados a los que me llevó. Para ofrecer algo más que una justificación emocional, debo decir también que la relación entre este texto y los demás no es sólo de filiación. Considero que hay aquí esbozos de una teoría sobre la escritura que pueden ofrecer una mirada diferente sobre la tipografía, el diseño editorial y el diseño gráfico en general.

INTRODUCCIÓN NECESARIA

El diseño gráfico es una actividad que, como muchas otras, tiene efectos de comunicación, pero que, como no tantas, hace de esa comunicación su razón de ser.

Comunicar es algo que las personas podemos hacer —y desde luego lo hacemos todo el tiempo— sin necesidad de comprender cómo lo hacemos: «uno entiende bien las cosas de la vida cotidiana mientras nadie le pida una definición, y si nadie la requiere, uno no necesita definirlas» (Bauman, 2006). Pero, ya se sabe, cuando lo cotidiano adquiere estatuto universitario debe resignarse a perder su estado de ingenuidad.

Casi todas las reflexiones sobre el diseño que se pueden encontrar en libros, artículos, conferencias o programas de estudios, nos ofrecen alguna variable de la siguiente declaración de principios: *el diseño gráfico comunica*. Afirmación esta que tiene su interés, si tratamos de verla desde una perspectiva que la corra de la mera tautología.

Si de comunicar se trata, se puede sostener que esta comunicación ocurre a través del lenguaje. De lo que se sigue entonces que una pieza de diseño siempre soporta un texto, explícito o subyacente (Llovet, 1979, Zimmermann, 1998). Desde el sentido común, *comunicación, lenguaje y texto* parecen categorías complementarias y con un alto grado de parentesco. Aunque parezcan transparentes usados en un sentido general, se trata de términos de mucha densidad, toda vez que cada uno de ellos es objeto de diferentes campos del saber. Veamos de qué particulares maneras se despliega toda esa complejidad en el campo del diseño gráfico.

EL TEXTO

Cualquier pieza de diseño es siempre soporte de varios tipos de textos, de cuya articulación imprescindible —e inevitable— resulta la sustancia misma de su significación. Estos textos convivientes presentan diferentes grados de precisión a la hora de su localización, dado que la solidez de sus bordes

se diluye según sea el ángulo de aproximación; «están y no están», según la posición que adopte el clasificador:

1. El más neto, presente en la enorme mayoría de los casos, es el *texto escrito*, inscripto en su pura denotación. Palabra, frase o tejido («texto [...] de la palabra latina *texere* —tejer—, alude a la imagen de la trama gráfica de la composición textual sobre el soporte, como refiriéndose a una tela donde la urdimbre y la trama entrelazan de forma indisoluble el discurso de la obra», Simón i Ortoll, 2001), se lo puede suponer portador del mensaje explícito de la pieza —sea por su contenido literal o por su función de anclaje respecto de la imagen que acompaña—. Desde ya que muchas veces no lo es, pero cuando ello ocurre, sólo puede serlo con la colaboración de los otros textos incluidos en la pieza en cuestión. Vale agregar que este texto, a diferencia de los otros, se materializa siempre como una imagen de sí mismo: parafraseando a Olson (1998), el texto escrito «dice» siempre lo mismo, y siempre con las mismas palabras.

2. Este texto–imagen es a su vez un *texto tipográfico*. El texto tipográfico sólo existe en tanto *doble* del texto escrito, y es un desprendimiento del carácter de imagen de este último: la forma de las letras (en toda la enorme variedad que su dibujo puede adquirir), su tendencia estilística, su tamaño, la cantidad de blanco (en su interior, en el espacio entre palabras, en el espacio entre líneas, en todo aquello de lo que resulta el «color tipográfico»), su alineación y marginación, son sólo algunos de los atributos que, fundidos en el texto escrito, lo modulan y lo adjetivan. Y al hacerlo, se independizan del texto que formalizan para ser, además, *otro texto* que habla del texto.

3. Aquello que el texto escrito «dice» puede hacer referencia —implícita o explícitamente— a un texto previo ajeno a la propia pieza, dando lugar a la aparición del *intertexto* (usado aquí en su sentido restringido).

4. Toda pieza de diseño, en tanto objeto, puede ser *textualizada*. Dice Llovet (1979) que textualizar un objeto es articular una serie de frases que equivalen, con relativa exactitud, al objeto *en sí*. Se trata de un conjunto sintáctico que reúne los rasgos pertinentes del objeto para describirlo con cierta exhaustividad. Toda pieza de diseño, entonces, es en sí su propio *texto constructivo*.

5. Mabel López (2004) agrega otro texto a esta somera lista, al afirmar que una pieza de diseño, más que soportar un texto, es ella misma un *texto*, es decir, una *unidad de sentido*: «una secuencia de signos que produce sentido, no por la suma de significados parciales, sino a través del todo, de su funcionamiento textual».

La autora sostiene que la lectura e interpretación de dicho texto implican una serie de competencias, tanto desde el lugar de la producción como desde el lugar de la recepción: competencia icónica e iconográfica, competencia narrativa, competencia enciclopédica, competencia intertextual, competencia estética, competencia lingüística y competencia genérica. Sobre la competencia lingüística menciona que la lingüística pragmática extiende el concepto hasta la competencia comunicativa, entendida como «el conocimiento y

la capacidad de una persona para utilizar todos los sistemas semióticos a su disposición, en tanto es miembro de una comunidad social y cultural», definición esta que retomaré al final de este escrito.

6. La puesta en acto de cada una de esas competencias implica a su vez la lectura de los *textos propios* de todos y cada uno de los ámbitos a los que se dirigen dichas competencias; lo que inaugura una intertextualidad en sentido amplio, en la modalidad de encadenamientos y reenvíos de la semiosis ilimitada de Peirce. Si, como señalaba Bataille, «nada en el movimiento está a salvo del movimiento» (cit. en Aguiar, 2004), nada en el texto está a salvo del intertexto.

7. Puede objetarse que los textos identificados hasta aquí pertenecen — como las entradas de la enciclopedia china de Borges— a una serie imposible, vista su heteronimia categorial. Pero la sola posibilidad de su enumeración da cuenta de la miríada de entrecruzamientos textuales que ocurren para que la comunicación propuesta por una pieza de diseño tenga lugar. Esta urdimbre intertextual puede considerarse adecuadamente realizada cuando arroja como resultado un último texto, al que vamos a llamar *el texto ausente*.

LO QUE FALTA

Quizás ahora estamos en mejores condiciones para intentar responder a nuestra propia introducción, sirviéndonos de lo expuesto hasta aquí para aproximarnos a las modalidades específicas que adquieren el texto, el lenguaje y la comunicación en el campo del diseño gráfico.

Tomaré para eso la definición de escritura que ofrece Roy Harris (1999), cuando plantea que esta es «una forma de comunicación que integra actividades pasadas, presentes y futuras por medio de la organización de configuraciones no cinéticas en el espacio», postulando de mi parte que dicha definición puede hacerse extensiva al diseño gráfico. Y puesto que el diseño gráfico produce piezas que son textos —sean cuales sean las técnicas, los instrumentos y los soportes involucrados—, formularé la hipótesis de que las modalidades de producción de sentido que son propias de los textos escritos son las mismas de las que se sirve el diseño gráfico, con sus mismas potencialidades y restricciones.

También tomaré para este desarrollo parte del análisis que hace David Olson (1998) al confrontar el sistema de la lengua hablada con el sistema de la lengua escrita, en lo que tiene de revelador respecto de lo que he denominado *el texto ausente*.

Cuando los alfabetizados hablamos, o escuchamos hablar, el habla nos parece compuesta por una secuencia de fonemas que asociamos a las letras de nuestro alfabeto; pero lo que en realidad nos pasa es que pensamos al

habla desde nuestro saber del alfabeto. La profunda implicación entre habla y escritura alfabética, subjetivada por nuestros supuestos culturales,³ naturaliza tanto eso que la escritura nos hace pensar y saber del habla, que terminamos por creer que la escritura es una representación *completa* de lo que se dice.

Esta representación completa es una ilusión, un espejismo producido por nuestra cultura letrada, porque dado que la escritura *no es habla hecha visible*, no cuenta *per se* con los atributos necesarios para dar cuenta de todo lo que se dice. La adecuada realización de un enunciado oral implica la presencia de por lo menos dos tipos de informaciones: *lo que se dice*, y *cómo debe ser interpretado* eso que se dice. La realización de un enunciado escrito, en principio, sólo exige indicar lo que se dice.

Cualquiera sea el tipo de intencionalidad contenida en un enunciado oral, nunca está «automáticamente» explicitada en su representación escrita: para incluirla se debe acompañar al enunciado escrito de otros enunciados escritos, que sean indicadores precisos de cómo se pretende que sea interpretado el enunciado principal. En el habla, el énfasis, la entonación, eso que llamamos intencionalidad, está «fundido» casi en una única sustancia a lo largo de todo el enunciado; la escritura, por su parte, tiene que representar esa sustancia de manera indirecta, recurriendo a comentarios, signos no alfabéticos y otros recursos que le son propios y exclusivos.

Fue John Austin quien expuso claramente esta cuestión, en su libro *Cómo hacer cosas con palabras* (1982). Allí el autor propone que en un acto de habla dado hay en realidad dos actos: el acto *de* decir, y lo que se hace *al* decir. Austin llama a lo dicho *acto locucionario*, y a lo que se quiso decir, *fuerza ilocucionaria* (desde ya que su teoría es con mucho más extensa, y que en su análisis de los actos de habla desagrega más categorías que las mencionadas; tomo aquí su proposición principal en lo que resulta operativa para este escrito).

Supongamos un enunciado cualquiera en una escena cualquiera. Por ejemplo, una mesa tendida, con los platos vacíos, cuatro comensales sentados a ella, y una mujer joven de pie. Dirigiéndose a esta última, el comensal de la cabecera dice la frase que tomamos prestada de Olson: «La cena es a las ocho».

Lo que estrictamente se dice, es que una de las comidas diarias —la última— ocurre en un horario determinado. Pero lo que el hablante quiere decir admite, entre otras, las siguientes posibilidades:

- está invitando a la mujer a una cena;
- le explica a la mujer por qué todavía no hay comida en la mesa;
- le reprocha a la mujer que haya llegado tarde;
- le ordena a la mujer que sirva la cena.

³ Las definiciones de Ferdinand de Saussure (1961) nos ofrecen una contundente síntesis de estos supuestos, que atraviesan toda la *vulgata* sobre la escritura: «Lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos; la única razón de ser del segundo es la de representar al primero»; «El objeto lingüístico no se define mediante la combinación de la palabra escrita y la palabra hablada: la forma oral por sí sola constituye el objeto»

Sea cual sea el sentido del enunciado, en condiciones normales la escena y los participantes del acto suelen aportar los datos para que lo que se quiere decir sea adecuadamente interpretado. El acto de habla es un acontecimiento en un tiempo y en un contexto dados, y contiene las marcas tonales y expresivas necesarias para atribuirle alguno de esos significados, de una manera si no inequívoca, al menos bastante aproximada. Aunque el hablante quisiera «enmascarar» lo que quiere decir, esa voluntad de «ocultamiento» se constituiría en la fuerza ilocucionaria de su enunciado.

Lo que nos importa del ejemplo no es lo que se quiso decir, sino presentar la evidencia de que ello forma parte constitutiva de los actos de habla, de las cosas que se pueden hacer con las palabras cuando son habladas.

Pero, a nosotros nos toca preguntarnos: *¿qué ocurre con «lo que se quiso decir» cuando las palabras no son habladas sino escritas?*

Para contestar este interrogante, e incluso para dejar claramente establecida su pertinencia, necesitamos avanzar un poco más en las proposiciones de Austin.

La fuerza ilocucionaria habitualmente no está lexicalizada. Decimos «iré» cuando queremos decir «*prometo que iré*»; «esto es así» en lugar de «*yo afirmo que esto es así*», o «*siéntense*» en lugar de «*les ordeno que se sienten*». Estos ejemplos y otros más son usados por Austin para realizar un exhaustivo análisis de los actos de habla y de las fuerzas ilocucionarias involucradas.

Queda claro que, para comprender eficazmente un enunciado oral, es imprescindible recibir y comprender su componente ilocucionario. El entrenamiento para perfeccionar esta capacidad comienza probablemente en el preciso instante que escuchamos hablar por primera vez, y quizás antes de esto. La adquisición del lenguaje, la socialización, la educación, nuestra constitución misma como sujetos, están atravesadas, tal vez como condición de posibilidad, por la instalación de esta capacidad y la particular manera en que esta se lleve a cabo.

Es así que, más allá de los desajustes propios que impone a la escucha todo lo que cada oyente no sabe de sí, recibir la fuerza ilocucionaria no sólo es necesario sino que también es inevitable. Es a causa de esta «fatalidad» que cuando tal recepción ocurre, parece que ocurriera «naturalmente».

Todos reconocemos sin problemas una orden cuando alguien en posición de autoridad dice: «harán tal cosa», aunque el verbo conjugado en tiempo futuro pudiera sugerir que se trata de una predicción.

Por supuesto que esto es posible por un complejo entramado de factores que se articulan para permitir la realización de la comunicación oral. El solo hecho de haber tenido que incluir en el párrafo anterior el giro «alguien en posición de autoridad», revela uno de los muchos aspectos de dicho entramado. La comunicación oral —o la comunicación, a secas— es, desde ya, bastante más que un circuito mecánico que conecta a un A con un B.

A y B son sujetos históricos de una cultura, pertenecientes a una comunidad lingüística determinada, que realizan un intercambio particular, con modalidades particulares, en un contexto específico, animados por voluntades e intenciones igualmente específicas, y valen para ellos todas las competencias mencionadas más arriba.

En el marco de la teoría de los actos de habla, digamos que la orden del ejemplo anterior («harán tal cosa») puede ser entendida sin ambigüedades porque el enunciado, en su modalidad oral, está compuesto por lo dicho, y por indicaciones de cómo debe ser interpretado, mediadas por el contexto de realización.

Olson (1998) plantea que no ocurre lo mismo con los enunciados escritos, que sólo contienen lo dicho, y en los que el *cómo deben interpretarse* está inevitablemente «subespecificado»; y concluye que esta incapacidad de la escritura es uno de los problemas centrales a la hora de interpretar los textos escritos, y, agrego yo, un problema crucial a la hora de componerlos.

Por mi parte, me permito parafrasear al autor en lo que sus afirmaciones implican para el diseño gráfico: *si recuperar la fuerza ilocucionaria es la condición fundamental de la lectura eficaz, entonces contribuir a especificarla es una de las condiciones fundantes de la tipografía y el diseño gráfico.*

Dije ya que la fuerza ilocucionaria no está indicada en la transcripción de lo dicho; pero que, a la luz de nuestros supuestos, lo escrito tiende a ser considerado como una representación adecuada de lo significado. Por esta razón, tanto los lectores como los diseñadores solemos pasar por alto algunos aspectos fundamentales de la comunicación escrita.

Para quienes escriben y leen es difícil imaginar que la escritura representa *sólo una parte* del habla. Aun cuando se interprete correctamente lo que se quiso decir, el lector corriente tiende a dar por sentado que eso que entendió, o bien está incluido expresamente en la transcripción, o bien es una inferencia inevitable a la que fue conducido por esa transcripción: resulta muy complejo pensar en «cómo se piensa», y más aún cuando las modalidades del pensamiento están invisibilizadas por atributos de naturalización.

Para que un texto escrito sea eficazmente entendido, la información acerca de cómo el enunciador pretende ser interpretado debe estar *editada* «mediante un comentario descriptivo y [o] mediante la elaboración de un metalenguaje que indique cómo [el texto] debe ser interpretado» (Olson, 1998).

Es sobre esta idea de *edición* y de *metalenguaje* que propongo la siguiente conjetura: el diseño gráfico puede considerarse como un conjunto de instrumentos, métodos y formalizaciones que hace posible explicitar el texto ausente, que, en principio, no está presente en la escritura.

Veamos como ejemplo algunos textos escritos que, intervenidos por los recursos —propios o apropiados— del diseño gráfico, pueden hacer presentes a sus textos ausentes.

Sabemos que las letras son elementos componentes de un sistema de notación que tiene sus propias leyes de funcionamiento, y que no están necesariamente atadas a la función de simples signos fonéticos para transcribir un sistema dominante de jerarquía superior. Las letras tienen la capacidad de cumplir con varias funciones, *una de las cuales* puede ser la de soportar claves de pronunciación. Pero otras son independientes de la fonética, y están relacionadas con fenómenos de reconocimiento, identificación e interpretación. Esto se observa claramente en el caso de los *alógrafos*, «diferentes signos gráficos [que] sirven para hacer notación del mismo valor fonético» (Calvet, 2001). Son alógrafos *a*, *a*, *A*, *a* y *A*, por ejemplo. El lector entrenado «lee» el mismo sonido en todos los signos, pero los procesa e interpreta de modos diferentes.

—¡No queremos Papa!
—¡No queremos papa!

En estas exclamaciones de rechazo se observa que un atributo formal de los signos (casi ideográfico, podemos decir), no vinculado a la fonología de los mismos, es el que permite distinguir entre un grupo de apóstatas y otro de niños caprichosos. Lo que, antaño, iba de la hoguera al reto.

—La peste me fascinó...
—La peste me fascinó...

En las líneas de arriba se usan recursos de naturaleza similar a los anteriores, para señalar la diferencia entre un amante de Albert Camus y un morbosos incurable. Y en la línea de abajo podemos ver algunos signos cuya naturaleza y funcionamiento son ajenos a los dispositivos de la fonética, pero que no hacen otra cosa que reponer el texto ausente de una fuerza ilocucionaria que de otro modo podría considerarse perdida:

—Le dije (haciéndome el sorprendido): «¡Qué *ocurrente* eres!»

Los signos gráficos —no alfabéticos— con los que *se escribe* la frase explicitan que el hablante, precisamente, *habla* con alguien; que introduce en su relato una confesión de su simulación sólo para su interlocutor; que la frase que dice a continuación no la dice *ahora* sino que fue dicha antes —a otro interlocutor diferente al actual—, y que el adjetivo que usó en el diálogo que ahora comenta fue expresado con un tono que indicaba que no era eso lo que *realmente* estaba pensando.

Las frases de los ejemplos ponen en evidencia la falta de correspondencia fonológica entre los signos de la lengua escrita y los de la lengua hablada; y muestran que la lengua —como sistema— se puede realizar mediante el sistema de la lengua escrita o el sistema de la lengua hablada, pero

serviéndose de recursos diferentes en cada caso (más allá de que se los pueda entender como equivalentes). Esas frases son textos que, al escribirse —o componerse— dejan ver algunos de los recursos morfológicos y espaciales que forman parte del núcleo de las estrategias de comunicación de las que se sirve el diseño gráfico.

LA INTERPRETACIÓN: QUÉ VES CUANDO ME VES

Hasta aquí, he usado la palabra «interpretación» de un modo más o menos laxo, apostando a su comprensión en términos generales. Pero a estas alturas se hace necesario definirla con precisión y explicitar sus alcances.

Veamos cómo aborda el tema Umberto Eco, en su libro *Los límites de la interpretación* (1998). Allí afirma que, en el campo de los estudios hermenéuticos, se puede ver la articulación de tres enfoques respecto de la interpretación:

- la interpretación como búsqueda de la *intentio auctoris*;
- la interpretación como búsqueda de la *intentio operis*;
- la interpretación como búsqueda de la *intentio lectoris*.

Explica Eco que, tradicionalmente, la oposición se planteaba entre los dos primeros enfoques: buscar en el texto lo que el autor quiso decir; o buscar en el texto lo que el mismo texto dice, más allá de las intenciones del autor.

La aceptación de la segunda alternativa, «buscar en el texto lo que este dice», implica a su vez otras dos oposiciones: o bien se considera al texto como proveedor exclusivo de las claves para su interpretación, por medio de su coherencia contextual y su particular inscripción en los sistemas de significación a los que se remite (lo que reenvía a la *intentio operis*); o bien es el destinatario el que interpreta al texto en función de sus propios sistemas de significación «y/o con referencia a sus deseos, pulsiones, arbitrios». Esta última opción, que otorga al lector la centralidad en la interpretación, completa la tricotomía expuesta más arriba.

Pero debemos avanzar aún más para ver cuánto articulan estas formulaciones con lo expuesto más arriba, y cómo vamos a relacionar a todo ello con el diseño gráfico. Sigue diciendo Eco:

Debemos distinguir entre interpretación *semántica* e interpretación *crítica* (o si se prefiere, entre interpretación *semiósica* e interpretación *semiótica*).

La interpretación semántica o semiósica es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es, en cambio, aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas. = Un texto puede ser interpretado

tanto semánticamente como críticamente, pero sólo algunos textos (en general aquellos con función estética) prevén ambos tipos de interpretación. Si yo contesto *el gato está sobre la alfombra* a quien me pregunta dónde está el gato, preveo sólo una interpretación semántica. Si quien lo dice es Searle, que quiere llamar la atención sobre la naturaleza ambigua de ese enunciado, prevé también una interpretación crítica. = Por lo tanto, decir que todo texto prevé un lector modelo significa decir que en teoría, y en ciertos casos explícitamente, prevé dos: el lector modelo ingenuo (semántico) y el lector modelo crítico.

Más adelante Eco aclara que también es necesario distinguir entre *uso* e *interpretación*. Se puede tomar un texto para relacionarlo con otros textos y producir inferencias respecto del autor, del contexto o del texto mismo. Por ejemplo, poniendo en práctica la *intentio lectoris*, la descripción de un cierto conflicto descrito en una pieza dramática puede relacionarse con datos biográficos del autor para postular ciertas características psicológicas de este último. Pero en la medida que esas inferencias reposan en pruebas extratextuales no propuestas por el texto de origen, se estaría en presencia del *uso*. La *interpretación*, en cambio, debe estar sostenida por el texto, con independencia de cualquier tipo de consideraciones extratextuales. Dice Eco (1998), parafraseando a Agustín:

si una interpretación parece plausible en un determinado punto de un texto, sólo puede ser aceptada si es confirmada —o al menos, si no es puesta en tela de juicio— por otro punto del texto. Esto es lo que entiendo por *intentio operis*.

¡ATENCIÓN: DESVÍO!

Haré un pequeño desvío ahora de la argumentación que se está desarrollando, porque la cuestión del uso y la interpretación es muy útil para describir, y también para despejar, un equívoco recurrente en la pedagogía del diseño gráfico, que es además la causa de profundos desencuentros entre docentes y alumnos. El desvío será, de todos modos, sólo aparente, porque nos conducirá de nuevo al camino principal.

Las prácticas de los talleres de diseño en facultades y escuelas incluyen —con las variantes de cada caso particular pero como una modalidad extendida y generalizada—, la exposición de las piezas resultantes de los trabajos prácticos, acompañada de una explicación oral a cargo de los autores. Esta explicación debe tener como mínimo la explicitación y defensa de la pertinencia del objeto, su contenido, las razones que instalan dichos contenidos, y las decisiones que se tomaron para arribar a la solución propuesta.

Esta modalidad pedagógica tiene muchas justificaciones, y probablemente sea también una contribución indirecta al desarrollo de las habilidades

discursivas de los participantes del taller. Pero vemos aquí una metodología que, sea cual sea su utilidad, instala dilemas de muy improbable resolución.

En función de un problema previamente organizado, recortado y direccionado por el docente a cargo, el estudiante explica lo que hizo, por qué lo hizo y por qué eso que hizo es adecuado. Lo hace, además, usando la argumentación y el léxico proporcionados por el planteo del problema, las teorías, las discusiones y las correcciones que hubieren tenido lugar.

Pero lo que el estudiante dice es lo que sabe, lo que piensa y lo que cree. Todo lo cual, en términos generales, *no puede estar mal*. Esto es, una explicación siempre es correcta. ¿Cómo podría ser de otro modo? Simplifiquemos hasta la exageración. Supongamos que la consigna es diseñar la portada de un disco compacto —o una imagen para un *feed*, para una historia o para un servicio de audio y video—, cuyo intérprete canta a los dolores del amor no correspondido; y que estas emociones deben estar sugeridas en la propuesta. Un estudiante presenta una imagen festiva, llena de colores vivos, naranjas y verdes, con brillantes estrellas azules. Si tiene el ánimo suficiente para resistir el clima de incredulidad que seguramente acompañará a su exposición, nuestro personaje podría argumentar que esos fueron los colores del primer juguete que perdió, esto es, los colores de su dolor infantil, que tanto se corresponden con la temática de la obra musical en cuestión...

El ejemplo puede parecer grotesco y de una obviedad improbable, pero argumentos similares se esgrimen habitualmente en todos los talleres de diseño. Y, más allá de la autenticidad de la explicación, a nuestro estudiante no le falta razón. Entre otras cosas, porque como el mismo Eco (1998) afirma, «[hay] un principio indiscutible, ya ilustrado por varios semiólogos y filósofos del lenguaje: desde un determinado punto de vista cualquier cosa tiene relación de analogía, continuidad y semejanza con cualquier otra».

Como suele suceder, la realidad nunca es tan clara. La subjetividad individual aparece enmascarada, los sobreentendidos se superponen, y la mayor o menor habilidad oral y expositiva —sumadas a cuestiones de actitud, carisma, y otros atributos personales del expositor— juegan también su papel en el éxito o el fracaso de la exposición. A punto tal que, a veces, el resto del grupo asiste desorientado a la aprobación de una propuesta que, a sus ojos, no tiene nada de lo que sobre ella se dijo pero que ha sido elocuentemente explicada. (Esto último, lejos de ser una conjura docente para premiar el carisma retórico de los más hábiles, está relacionado además con el hecho de que, una vez instalada una explicación convincente, se hace muy difícil no ver —o dejar de ver— el objeto a la luz de dicha explicación.)

Lo que ocurre en el ejemplo anterior es que la defensa oral de obras que son soportes visuales de enunciados textuales —o textos en sí mismos—, obliga al estudiante a una estrategia de interpretación que superpone la *intentio auctoris* con la *intentio lectoris*. Esto inevitablemente produce un deslizamiento hacia el *uso* de la obra, lo que permite que la «interpretación» del lector se libere de los límites que le imponen la coherencia interna y los

sistemas de significación en los que se inscribe dicha obra. Una interpretación así liberada por la «autoridad» que le confiere el hecho de provenir también del «autor» (Steiner, 2005), puede *hacerle decir* cualquier cosa a cualquier otra, puesto que el resultado de esta estrategia conduce a la «desaparición» de la *intentio operis*.

REGRESO Y FINAL

Dijimos más arriba que el texto de una pieza de diseño resulta de la urdimbre intertextual de todos sus textos posibles. Consideremos entonces a ese texto como una obra. Una obra de diseño es una apuesta a la construcción de lectores modelo. Lectores que, si son *eficazmente* interpelados por la obra, harán una conjetura sobre su texto, esto es, sobre lo que la obra *quiere decir*. Esta conjetura ocurre en la encrucijada de una interpretación que, siendo a la vez semántica y crítica, es una negociación entre la búsqueda de la *intentio auctoris* y la *intentio operis*.

Es decir entonces que el lector (empírico) de una pieza de diseño no hace otra cosa que conjeturar acerca de la intención del autor (modelo), que está *incrustada* en la intención de la obra. Dado que en principio esas conjeturas pueden ser múltiples, la tarea del diseñador como agente de la enunciación consiste en formalizar —poniendo su saber del oficio al servicio de su competencia comunicativa, que se mencionaba más arriba en el punto 5— un *objeto textual* dotado de atributos y marcas hermenéuticas que habiliten cierta lectura y desautoricen otras, merced a una coherencia interna que llamaremos *la racionalidad del proyecto*.

La racionalidad del proyecto es, en consecuencia, el resultado de la articulación intencionada y coherente de los atributos necesarios para que la intención del autor y la intención del lector se encuentren con la intención de la obra, trinomio indispensable para que se realice el «programa narrativo inscrito en los objetos de diseño» (González Solas, 2006). Programa narrativo que, rizando el rizo, está escrito en todos los *textos* del texto con la letra del diseño gráfico.

Bibliografía

La presente Bibliografía está compuesta según la versión que José Martínez de Sousa hace de la norma UNE-ISO 690, que deriva a sus vez de la traducción que hace la Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR) de la norma ISO 690. Las variaciones respecto de las Normas APA (American Psychological Association, usadas en EE. UU. en los ámbitos de la Psiquiatría, la Psicología, la Educación y las Ciencias Sociales), el MLA Style (Modern Language Association, EE. UU., Literatura), el Sistema Chicago (Chicago Manual Style, EE. UU., Historia y Humanidades y Artes), el MHRA (Modern Humanities Research Association, U. K., Humanidades) o el Vancouver Style (Can., Ciencias de la Salud), son de posición de los diferentes datos en cada entrada y de puntuación delimitadora de los mismos. Cualquiera que sea la norma elegida puede ser interpretada por cualquier lector familiarizado con las citas y las referencias bibliográficas, ya que todas prescriben la notación de la misma información relevante. Para este libro me incliné por las indicaciones de Martínez de Sousa tanto por su versatilidad, amplitud y sencillez cuanto por su encuadre en nuestro ámbito lingüístico.

- AGUIAR, ELINA:** «Cuando la emigración irrumpe en los vínculos», *Revista Actualidad Psicológica*, Buenos Aires: s. d., 2004.
- AICHER, OTL:** *Tipografía*, Valencia: Campgràfic, 2004.
— *El mundo como proyecto*, Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- ALBARELLO, FRANCISCO:** *Lectura transmedia. Leer, escribir, conversar en el ecosistema de pantallas*, CABA: Ampersand, 2019.
- ALVARADO, MAITE:** *Paratexto*, Buenos Aires: Eudeba, 2006.
- AMBROSE, GAVIN, Y PAUL HARRIS:** *Fundamentos de la tipografía*, Barcelona: Parramón, 2007.
- ANDRÉ-SALVINI, BÉATRICE, Y OT.:** *l'ABCdaire des Écritures*, Paris: Flammarion, 2000.
- AUSTIN, JOHN:** *Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires: Paidós, 1982.
- BAINES, PHIL, Y ANDREW HASLAM:** *Tipografía, función, forma y diseño*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- BAUMAN, ZYGMUNT:** *Modernidad líquida*, Buenos Aires: FCE, 2006.
- BERRY, W. TURNER, Y HERBERT EDMUND POOLE:** *Annals of Printings: a Chronological Encyclopaedia*, Toronto, University of Toronto Press, 1966.

- BLACKWELL, LEWIS:** *Tipografía del siglo xx*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- BONSIEPE, GUI:** *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*, Buenos Aires: Infinito, 1999.
- BRINGHURST, ROBERT:** *The Elements of Typographic Style (version 2.4)*, Vancouver: Hartley & Marks, 2001.
- BROWN, HORATIO F.:** *The Venetian Printing Press*, New York: Putnam's Sons, 1981.
- CALVET, LOUIS-JEAN:** *Historia de la escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días*, Barcelona: Paidós, 2001.
- CARRIÉRE, JEAN-CLAUDE, Y UMBERTO ECO:** *Nadie acabará con los libros. Entrevistas realizadas por Jean-Philippe de Tonnac*, Argentina: Lumen, 2010.
- CARTER, HARRY:** *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta (Siglos xv y xvi)*, Madrid: Ollero y Ramos, 1999.
- CATICH, EDWARD M.:** *The Origin of the Serif. Brush Writing & Roman Letters*, Iowa: Mary W. Gilroy, 1991.
- CATOPODIS, MIGUEL:** *Tipometría: las medidas en diseño gráfico*, Valencia: Campgràfic, 2014.
- CEREZO, JOSÉ MARÍA:** *Diseñadores en la nebulosa. El diseño gráfico en la era digital*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- CHENG, KAREN:** *Diseñar tipografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- CHRISTIN, ANNE-MARIE (COMP.):** *El nombre propio. Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*, Barcelona: Gedisa, 2001.
- DE BUEN UNNA, JORGE:** *Manual de diseño editorial*, México: Santillana, 2003.
— *Manual de diseño editorial [3ª edición, corregida y aumentada]*, Gijón: Trea, 2008.
- DEL OLMO, ANTONIO ESTEBAN:** *La tipografía y los tipógrafos (Recuerdos del arte de imprimir y de sus hombres)*, Madrid: Libris, Asociación de librerías de viejo, 1991 (reedición que respeta la puntuación ortográfica de la primera edición de 1880).
- DREYFUS, JOHN, Y FRANÇOIS RICHAUDEAU (DIRES.):** *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*, Salamanca; Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez / Pirámide, 1990.
- ECO, UMBERTO:** *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1998.
- FEINMANN, JOSÉ PABLO:** «Nietzsche y los nazis», *La filosofía y el barro de la historia*, clase nº 19, suplemento especial de *Página/12*, Buenos Aires, 24/09/06.
- FONTANA, RUBÉN:** «Reportaje a Claude Garamond», *Tipográfica*, nº 1, Buenos Aires: Ediciones de Diseño, 1987.
- FRASCARA, JORGE:** *El poder de la imagen*, Buenos Aires: Infinito, 1999.
- FRUTIGER, ADRIAN:** *En torno a la tipografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- GÁLVEZ PIZARRO, FRANCISCO:** *Educación tipográfica, una introducción a la tipografía*, Buenos Aires: tpG, 2005.
- GARONE GRAVIER, MARINA:** *Breve introducción al estudio de la tipografía en el libro antiguo. Panorama histórico y nociones básicas para su reconocimiento*, México: Asociación Mexicana de Bibliotecas e Instituciones con Fondos Antiguos, A. C., 2009.

- GONZÁLEZ SOLAS, JAVIER:** «Un mapa para la crítica del diseño» [consultado en línea en agosto del 2006], <<http://www.foroalfa.com>>
- GORODISCHER, HORACIO F., Y JOSÉ SCAGLIONE:** *Legibilidad y tipografía. La composición de los textos*, Valencia: Campgràfic, 2020.
- GUBERN, ROMÁN:** *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: Anagrama, 1996.
- GÜRTLER, ANDRÉ:** *Historia del periódico y su evolución tipográfica*, Valencia: Campgràfic, 2005.
- HARRIS, ROY:** *Signos de escritura*, Barcelona: Gedisa, 1999.
- HELLER-ROAZEN, DANIEL:** *Ecolalias. Sobre el olvido de las lenguas*, Buenos Aires: Katz Editores, 2008.
- HIGHSMITH, CYRUS:** *Entre párrafos: fundamentos de tipografía*, Valencia: Campgràfic, 2015.
- JEAN, GEORGES:** *Writing. The Story of Alphabets and Scripts*, New York: H. N. Abrams, 1992.
- JOHNSON, A. F.:** *Selected Essays on Book and Printing*, s. l.: 1970.
- JOLY, MARTINE:** *La imagen fija*, Buenos Aires: la marca, 2003.
- JURY, DAVID:** *¿Qué es la tipografía?*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- JUTE, ANDRÉ:** *Retículas, la estructura del diseño gráfico*, Suiza: Rotovision, 1997.
- KANE, JOHN:** *Manual de tipografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- KLOSS FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, GERARDO:** «Algunos extraños habitantes de la fuente. La letra, materia prima de la tipografía», en Martínez Meave, Gabriel, y ot.: *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*, Buenos Aires: Nobuko, 2005.
- LE COMTE, CHRISTIAN:** «Tipografías llamadas Garamond», *tipoGráfica*, nº 62, año XVIII, agosto-setiembre, Buenos Aires: Fontanadiseño, 2004a.
— *Manual tipográfico*, Buenos Aires: Infinito, 2004b.
- LEDESMA, MARÍA:** «Diseño gráfico, ¿un orden necesario?», en Arfuch, Leonor, Norberto Chaves, y María Ledesma: *Diseño y comunicación. Teoría y enfoques críticos*, Buenos Aires: Paidós, 1997.
- LEHMANN-HAUPT, HELLMUT:** «Peter Schoeffer of Gernsheim. Printer of the Decretum at Mainz in 1472», en Lehmann-Haupt, Hellmut, y Charles McCurry: *Two Essays on the Decretum of Gratian*, Los Angeles: Zeitlin & Ver Brugge, s. f.
- LLOVET, JORDI:** *Ideología y metodología del diseño*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- LÓPEZ, MABEL:** «El diálogo textual. ¿Cómo se construye el sentido?», en Ledesma, María, y Mabel López (comps.): *Comunicación para diseñadores*, Buenos Aires: Ediciones FADU, 2004.
- LÓPEZ VALDÉS, MAURICIO:** «Del buen parecer al bien entender: las estructuras discursivas y tipográficas del libro», en Martínez Meave, Gabriel, y ot.: *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*, Buenos Aires: Nobuko, 2005.
- LOWRY, MARTIN:** *The World of Aldus Manutius*, Ithaca: Cornell University Press, 1979.
- LOXLEY, SIMON:** *La historia secreta de las letras*, Valencia: Campgràfic, 2007.
- LUIDL, PHILIPP:** *Tipografía básica*, Valencia: Campgràfic, 2004.

- MARTÍNEZ DE SOUSA, JOSÉ:** *Manual de edición y autoedición*, Madrid: Pirámide, 1999.
- *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*, Gijón: Trea, 2001.
 - *Pequeña historia del libro*, Gijón: Trea, 2002.
 - *Manual de estilo de la lengua española (MELE 3)*, Gijón: Trea, 2007.
 - *Ortografía y ortotipografía del español actual [2ª edición, corregida]*, Gijón: Trea, 2008.
- MARTÍNEZ-VAL, JUAN:** *Tipografía práctica. Usos, normas, tecnologías y diseños tipográficos en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002.
- MCLEAN, RUARI:** *Manual de Tipografía*, Madrid: Tursen / Blume, 1993.
- MEGGS, PHILIP B.:** *Historia del diseño gráfico*, México: McGraw-Hill, 2000.
- MILLROY, ROLLIN (COMP.):** *Francesco Griffò da Bologna, fragments & glimpses*, Vancouver: A Lone Press, 1999.
- MILLÁN, JOSÉ ANTONIO:** *Perdón imposible. Guía para una puntuación más rica y consciente*, Buenos Aires: Editorial del Nuevo Extremo, 2005.
- MONTESINOS, JOSÉ LUIS MARTÍN, Y MONTSE MAS HURTUNA:** *Manual de tipografía, del plomo a la era digital*, Valencia: Campgràfic, 2001.
- MORISON, STANLEY:** *Early Italian Writing-Books: Renaissance to Baroque*, Boston: Godine, 1990.
- MOLINER, MARÍA:** *Diccionario de uso de español*, Buenos Aires: Editorial del Nuevo Extremo, 2007.
- MÜLLER-BROCKMANN, JOSEF:** *Sistemas de retículas*, México: Gustavo Gilli, 1992.
- OLSON, DAVID R.:** *El mundo sobre el papel*, Barcelona: Gedisa, 1998.
- PERFECT, CHRISTOPHER:** *Guía completa de la tipografía. Manual práctico para el diseño tipográfico*, Barcelona: Blume, 1994.
- POTTINGER, DAVID:** *Printers and Printing*, Cambridge: Harvard University Press, 1941.
- PRIETO, CARLOS:** *Cinco mil años de palabras. Comentarios sobre el origen, evolución, muerte y resurrección de algunas lenguas*, México: FCE, 2005.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA:** *Ortografía de la lengua española*, Madrid: Espasa, 1999.
- RENNER, PAUL:** *El arte de la tipografía*, Valencia: Campgràfic, 2000.
- RODRÍGUEZ-VALERO, DANIEL:** *Manual de tipografía digital*, Valencia: Campgràfic, 2016.
- ROSARIVO, RAÚL:** *La Divina Proporción Tipográfica Ternaria*, Bs. As.: Semca, 1947.
- SAMARA, TIMOTHY:** *Diseñar con y sin retícula*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.
- SAUSSURE, FERDINAND DE:** *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Losada, 1961.
- SCAGLIONE, JOSÉ, Y OT.:** *Cómo crear tipografías. Del boceto a la pantalla*, Madrid: Typo e, 2012.
- SIMÓN I ORTOLL, BEGOÑA:** «Usos y desusos del calderón», *Box, diseño y subcultura*, nº 3, Rosario (Argentina): Armentano – Gorodischer, 10/2001.
- STEINER, GEORGE:** *Lecciones de los maestros*, México: FCE / Siruela, 2005.

- TAPIA CONTARDO, IVÁN:** *Historia de la educación de ciegos* [consultado en línea en marzo del 2007], <<http://ivantapia.blogspot.com/>>
- THOMAS, ALAN G.:** *Great Books and Book Collectors*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1975.
- TSCHICHOLD, JAN:** *The form of the Book. Essays on the Morality of Good Design*, Vancouver: Hartley & Marks, 1991.
- *El abecé de la buena tipografía. Impresos agradables con una buena tipografía*, Valencia: Campgràfic, 2002.
- *La nueva tipografía. Manual para diseñadores modernos*, Valencia: Campgràfic, 2003.
- TUBARO, ANTONIO E IVANA:** *Tipografía, estudios e investigaciones sobre la forma de la escritura y del estilo de impresión*, Buenos Aires: Universidad de Palermo / CP67, 1994.
- UNGER, GERARD:** *¿Qué ocurre mientras lees? Tipografía y legibilidad*, Valencia: Campgràfic, 2009.
- UNGER, GERARD:** *Teoría del diseño de tipos*, Valencia: Campgràfic, 2021.
- VANDENDORPE, CHRISTIAN:** *Del papiro al hipertexto. Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- VEGH, ISIDORO:** «Sueño en las manos», *Página/12*, Buenos Aires, 20/04/06.
- ZIMMERMANN, YVES:** *Del diseño*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

Sobre el autor

Horacio F. Gorodischer. Arquitecto y diseñador gráfico. Investigador categorizado. Profesor titular de los Talleres de Diseño de la Comunicación Visual I, II, III y IV y de Diseño Editorial I y II en la Universidad Nacional del Litoral. Profesor titular del Taller de Imagen, Diseño y Comunicación y de los Talleres de Tipografía I, II y III en la Universidad Nacional de Rosario. Profesor del Taller de Prácticas de Creación en la Maestría en Arte y Cultura Visual de la Universidad de la República, Uruguay. Imparte clases de grado y posgrado de Diseño Gráfico, Diseño Editorial, Tipografía y Ortotipografía en universidades de Argentina, España, México y Uruguay. Ha colaborado en la realización de planes de estudio de grado y de posgrado en Diseño de la Comunicación Visual y Diseño Editorial. Dicta cursos y conferencias en instituciones y encuentros internacionales. Becario de los gobiernos de Canadá y España. Coeditor y codirector de la revista *Box, diseño y subcultura*, junto a Javier Armentano. Autor de textos de investigación y divulgación publicados en medios editoriales especializados, y de los libros *Curiosidades tipográficas* (UNL, 2010), *Curiosidades tipográficas, 2ª edición corregida y aumentada* (UNL, 2023) y *Legibilidad y tipografía. La composición de los textos*, junto a José Scaglione (Campgràfic, 2020).

CURIOSIDADES TIPOGRÁFICAS

Horacio F. Gorodischer

C Á T E D R A

La tipografía es un campo que debe ser comprendido y analizado en diferentes niveles. Las facetas histórica, teórica y morfológica de la micro y de la macrotipografía se entrelazan continuamente tejiendo una increíble malla de saberes interrelacionados. Existen muy pocas lagunas de conocimientos que puedan considerarse estancas, casi todo está interconectado. Las *Curiosidades tipográficas* de Horacio F. Gorodischer son una excelente fotografía de esta interconexión. Una foto que libra a la tipografía de ese tan frecuente manto de erudición inasequible que la rodea. El autor se vale de un lenguaje claro y comprensible, pero mantiene el esperado rigor académico en la pesquisa. Capítulo a capítulo permite observar de qué forma temas que parecen a primera vista disímiles se encuentran en realidad vinculados, alguno más estrechamente de lo que se podía imaginar. El lector podrá hilvanar numerosas prácticas cotidianas de la composición tipográficas entre sí, y con sus recónditos orígenes.

José Scaglione

**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**