

SEMÁNTICA TIPOGRÁFICA

Prácticas individuales y gusto de época

Marco y propósitos

“La escritura está hecha de letras, pero las letras ¿de qué están hechas?” Para BARTHES (1995) ésta parece una pregunta no obvia. Preguntarnos por el significado de estos signos no es por lo tanto un ejercicio vano. Más todavía cuando, aun expresando sonidos o palabras, el significado de aquéllas depende de la forma de estar “dichas”, escritas, o sea, de su enunciación visual. Las palabras escritas son ya imágenes materiales, plásticas. La tipografía en sí, olvidada ya su relación con elementos naturales, patente en las etapas jeroglíficas o de *rebus*, son clasificables como signos abstractos. Estos signos devenidos ya abstractos son susceptibles de un significado adherido a la forma en cuanto tal, a la estructura de las letras en cuanto concepto visual, a su esqueleto, su *Gestalt*, a aquello que hace que una letra sea tal letra y no otra. A partir de ahí pueden solaparse diversas connotaciones plásticas, diversas significaciones. Estas significaciones son las que interesan, más allá de la forma estructural, en el propósito de configurar una semántica de la tipografía.

Esta comunicación parte de un punto de vista concreto: la tipografía, en cuanto parte de la comunicación visual, y más concretamente gráfica, es una parte de un todo. Este todo se configura como un saber universal, abierto, y pendiente de preguntas y necesidades humanas también universales. Esta es la forma de no caer en el recinto de los saberes particulares, que pueden privar de perspectiva tanto respecto a sus verdaderas utilidades como en cuanto a la construcción de estructuras funcionales que llamamos profesiones.

En el campo del Diseño Gráfico, versión profesional de los saberes propios de la Comunicación Visual, la tipografía ha adquirido recientemente una relevancia especial, hasta el punto de correr el peligro de convertirse en moda, y vaciarse así de toda posible justificación seria y digna ante la sociedad.

Con este propósito se propone un ejercicio de repensamiento de la tipografía desde una óptica aparentemente clasificatoria, pero que pretende ir más allá. Pretende mirar a un fenómeno en conjunto y darle una interpretación. El fenómeno es el de la explosión tipográfica, percible tanto desde el punto de vista cuantitativo de número de tipografías producidas, como desde el punto de vista del interés constatable hacia ella (aunque este interés no suele sobrepasar las fronteras del gremio). Se trata simplemente de una propuesta para una reflexión, y la pretensión, aparentemente excesiva, sería acercar el fenómeno tratado al terreno de la **representación**. Este tema es un tema plenamente moderno, incluso específicamente postmoderno, puesto que trataría de ver qué tipo de representación del mundo aflora a través de las prácticas tipográficas, y de manera concreta qué tipo de **gusto de época** deja entrever como instaurado en una sociedad occidental, desarrollada y de principios del siglo XXI. Es con esta perspectiva con la que se pretendería sacar a la tipografía del reducto de sus prácticas inmediatas para llevarlo al terreno de un saber más universalizable, integrable por tanto en las discusiones sobre temas de actualidad y relieve social. Otras posibles perspectivas, tales como la histórica, la semiológica o la estética, entre otras, también podrían servir, en cuanto saberes de tipo universal, para llevar el fenómeno citado a terrenos de significación relevante. Sin embargo la aproximación intentada aquí será de tipo predominantemente estructuralista, con ayuda de disciplinas psicológicas, antropológicas y sociológicas.

En línea con lo dicho puede constatar que desde el punto de vista académico el estudio de la tipografía ha tenido cierta atención en áreas como la comunicación visual y la antropología cultural. Estos marcos

teóricos y la bibliografía habitualmente citada sitúan la tipografía a niveles de rendimiento de cierta trascendencia. Por su parte la práctica profesional, con un amplio consenso, ha cifrado la importancia de la tipografía delimitándola como una de las especializaciones dentro del Diseño Gráfico, diferenciada de la señalética, el diseño editorial, la publicidad, el embalaje, la identidad corporativa o la infografía. Sin embargo sus referencias teóricas, si así se pueden llamar, suelen ser de un nivel excesivamente local, casi siempre apoyadas en bibliografías internas a la profesión, más cercanas a la práctica inmediata, y por tanto con menor universalidad y capacidad de trascendencia. Por ello conviene insistir en que, dentro de la pretensión de configurar unos saberes ejercibles posteriormente a través de una profesión, parece conveniente trascender un nivel de discurso excesivamente interno e “indígena”, intentando un nivel de abstracción suficiente como para poner de relieve el interés que las prácticas cotidianas pueden representar, en línea con una sociología de la vida cotidiana al estilo de Ágnes Heller.

La parte más aparente de esta ponencia será un intento de clasificación tipográfica. Sin embargo eso no será sino un pretexto para tratar los problemas anteriormente apuntados. Su principal intención es variada: producir un distanciamiento necesario para la observación del conjunto, intentar una fotografía que sitúe en el panorama global los acontecimientos particulares, mostrar un repertorio –cerrado, como pretendería el estructuralismo más fundamentalista, o abierto a otras disciplinas, el lector juzgará– dentro del cual se movería la pretendida creatividad, o transmitir la idea de una diversidad clasificable que permitiría tanto posturas eclécticas como polarizadas, etc.. Todo ello podría constituir un conjunto de hipótesis a confirmar, siempre en la línea de una interpretación y búsqueda de sentido de un fenómeno en el conjunto de actuaciones de una sociedad.

Como resultado concreto de esta propuesta cabe suponer al menos tres utilidades: la oferta de un instrumento útil para los análisis y explicitación visual de atributos, de uso habitual en la publicidad o en la identidad corporativa. La aproximación a la lectura de la letra como imagen, con toda su carga histórica y tecnológica generadora de connotaciones y de acercamientos metalingüísticos. Y la autoconsciencia de la producción tipográfica que permita situarse frente a los posibles enfoques funcionales, históricos, económicos, diletantes, de ensimismamiento profesional o de presión de tendencias y modas.

Antecedentes y estructura

La clasificación tipográfica ha sido, en perspectiva histórica, un problema casi de exclusiva preocupación formal, quizás debido a los entornos de saber en que se ha movido, preferentemente el de las **artes gráficas** (en el plano industrial), y el de las **artes y oficios** (en el plano formativo). Por el contrario, en campos de mayor rendimiento conceptual (donde se sitúan por ejemplo Goudy, Olson, Ong, Leroi-Gourhan, etc.) la preocupación taxonómica no ha sido la prevalente. Por ello aún hoy siguen dominando las clasificaciones de tipo formal, adherida tanto a una práctica para la que los rasgos distintivos son sólo sistemas de reconocimiento, como a una educación basada sólo en la diferenciación de rasgos externos (esto podría denominarse comportamiento “turístico”, tal como habitualmente se reduce toda percepción estética y cultural a la distinción epidérmica del románico o el gótico, por ejemplo), más que en la profundización en la génesis cultural y en las causas de unas preferencias estilísticas que relacionen hechos concretos y territoriales con procesos más amplios de tipo económico, organizativo, de estructura social, etc. Frente a esto se propone una **clasificación semántica** frente al acercamiento formal al uso, una aproximación más hacia la interpretación que hacia el uso, más hacia el sentido del hacer que hacia las recetas para el hacer mismo, más hacia una razón esencial que hacia una razón instrumental, en formulación weberiana.

Los contenidos semánticos o de significación, procederán ante todo de un análisis de tipo iconográfico e iconológico, es decir, desde el supuesto de que se podría presumir que en un futuro las imágenes tipo-

gráficas, junto a otras de nuestra época, podrían funcionar como restos de una manera de pensar y comportarse de una sociedad concreta. Restos iconotipográficos frente a los que alguien supuestamente se interrogaría acerca de por qué en unos años concretos hubo tal interés por la tipografía, por qué se desarrolló una tal ingente cantidad de posibilidades, o por qué se derivó hacia ciertas formalizaciones concretas frente a otras contemporáneas o de épocas anteriores. De esta forma se enlaza la iconografía descriptiva con una hipotética interpretación antropológica.

La propuesta presentada es clasificatoria y cualitativa, no estadística, pero los instrumentos ofrecidos pueden permitir una posterior indagación cuantitativa que pudiera definir mejor algunas líneas interpretativas.

La brevedad autoexigida a esta comunicación no permite mayor extensión, pero el lector interesado podrá encontrar mayor amplitud, tanto sobre la orientación global en la que se inscribe la presente propuesta como sobre sus posibles aplicaciones, en otros escritos tanto de divulgación como de investigación o de ensayo. Sobre el fenómeno de explosión tipográfica y su vertiente narcisista-escapista se trata en *Nada que leer. Fetiche, narcisismo y espectáculo* (Visual, nº75). Sobre la influencia de la tipografía en el aprendizaje y la educación del gusto puede verse *De la caligrafía a la tipografía* (Visual, nº 86). Esta misma propuesta clasificatoria y sus repercusiones en la intervención social fue ya publicada como *Tipopolítica. 26 letras en busca de sentido* (Visual, nº 88). Acerca de la utilidad de esta clasificación para el análisis de atributos, desde un tratamiento retórico y connotativo, puede consultarse el capítulo 10 de *Identidad Visual Corporativa. La imagen de nuestro tiempo* (Editorial Síntesis, 2002). Una aplicación concreta de esta clasificación y del desglose semántico de la tipografía se encuentra en *Estratigrafía tipográfica. Lo individual y lo cultural en la tipografía*, a propósito de la tipografía Warhol, de Pepe Gimeno (Visual nº 100). Y de una forma oblicua se trata también de las capacidades expresivas de la tipografía (la tipografía-imagen como metalenguaje) en *Función pragmática de la función metalingüística* (I Congreso de Análisis Textual. Madrid, 2002. Publicado en CD por Trama & Fondo: www.tramayfondo.com).

A pesar de los casi cinco siglos de existencia de la tipografía como recurso industrial y estabilizado frente a la caligrafía manual, sólo en los últimos ochenta años ha interesado su clasificación con cierta pretensión metódica. Es lógico que este interés haya surgido cuando las fuentes han comenzado a multiplicarse de una manera notable, sin que se pueda deslindar si la causa principal ha sido la necesidad comunicativa o la facilidad técnica. De los tipos calientes a los fríos, fototipográficos o digitales, el salto ha sido espectacular, al igual que el paso de una sociedad poco lectora a la sociedad mediática y de la información. Desde los años veinte se han sucedido las clasificaciones que intentaban poner un poco de orden en este panorama, pero la mayor parte de ellas, al moverse preferentemente, como se ha dicho, en los campos de la industria gráfica y de las artes y oficios, han sido predominantemente urgidas por necesidades de instrumentalidad inmediata y de manufactura, y menos por el interés en la educación de la sensibilidad, del gusto o de la representación de una cultura.

Dentro de esta tradición parecen poder aislarse tres elementos generadores de significación tipográfica: las características formales (como ocurre de manera dominante en las clasificaciones de Novarese o Alessandrini), su origen histórico (subyacente a las variedades formales en Thibaudeau, Vox o Tschichold) y su matiz de expresión psicológica o intencional (Lindekens, Blanchard). Para las tipografías tradicionales será la historia la principal fuente de connotación para una interpretación semántica. En cambio para las tipografías recientes, todavía no distanciadas por el tiempo, serán las aproximaciones psicológicas y sociológicas las más pertinentes para configurar un campo semántico de significaciones a interpretar.

La clasificación presentada se basará consiguientemente en **tres niveles**, teniendo en cuenta siempre que no se trata de categorías dogmáticas ni ontológicas sino simplemente operativas, puesto que pretenden ordenar datos concretos del momento actual, pero no elaborar una teoría radical de la escritura (a la manera de Derrida, por ejemplo).

Un previo desglose tipológico separa las tipografías tradicionales de las modernas, determinando así una división del campo tipográfico analizado. Esta tipología pudiera parecer caprichosa, pero tiene una base histórica: la mayor parte de los tipos clasificados corresponden a producciones de los últimos años del siglo XX. Las tipografías anteriores caen bajo la condición general de la legibilidad, sin despreciar no obstante las variaciones y pretensiones estéticas. El resto de tipos han sido denominados como tipografía NUEVA², como un guiño que establece un estadio más que la Nueva Tipografía de Ian Tschichold, haciendo de aquélla una tipografía doblemente nueva, nueva al cuadrado. Esta primera división aporta también significaciones que remiten a cierto gusto de época, inducido probablemente desde otras instancias culturales. El primer grupo, el de tipografías tradicionales, tiene como objetivo el uso tipográfico, la dependencia funcional de una necesidad inmediata de legibilidad y de estéticas clásicas, y se prolonga en la actualidad mediante procesos de recuperación histórica (a veces con cierto contenido de reivindicación nacionalista como reacción a las tendencias unificadoras de la globalización), procesos de limpieza y estabilización digital frente a los tipos en caliente, y procesos de totalización que pretenden crear familias completas sobre pólizas antiguas o de nueva creación. En el otro grupo opuesto la expresividad es prevalente, así como la acumulación de efectos propiciados por la facilidad tecnológica, convirtiendo la tipografía en algo más volátil y pasajero, una infinidad de recursos retóricos para cada caso exigido por las voraces industrias de masas, y un juego de *manieras* y mitologías individuales, todo lo cual desemboca en una situación que Omar Calabrese ha calificado como de neobarroca.

Es este segundo campo tipográfico el que suscita de forma predominante el problema de la clasificación semántica. Al aplicarle los tres niveles antes citados, ninguna de las categorías ha de ser en principio entendida como deliberada o consciente en el productor de tipografía, aunque es precisamente el creador tipográfico quien ha sido tomado como sujeto de toda la atribución clasificatoria. Por eso mismo la psicología y la antropología serán auxiliares en la búsqueda taxonómica.

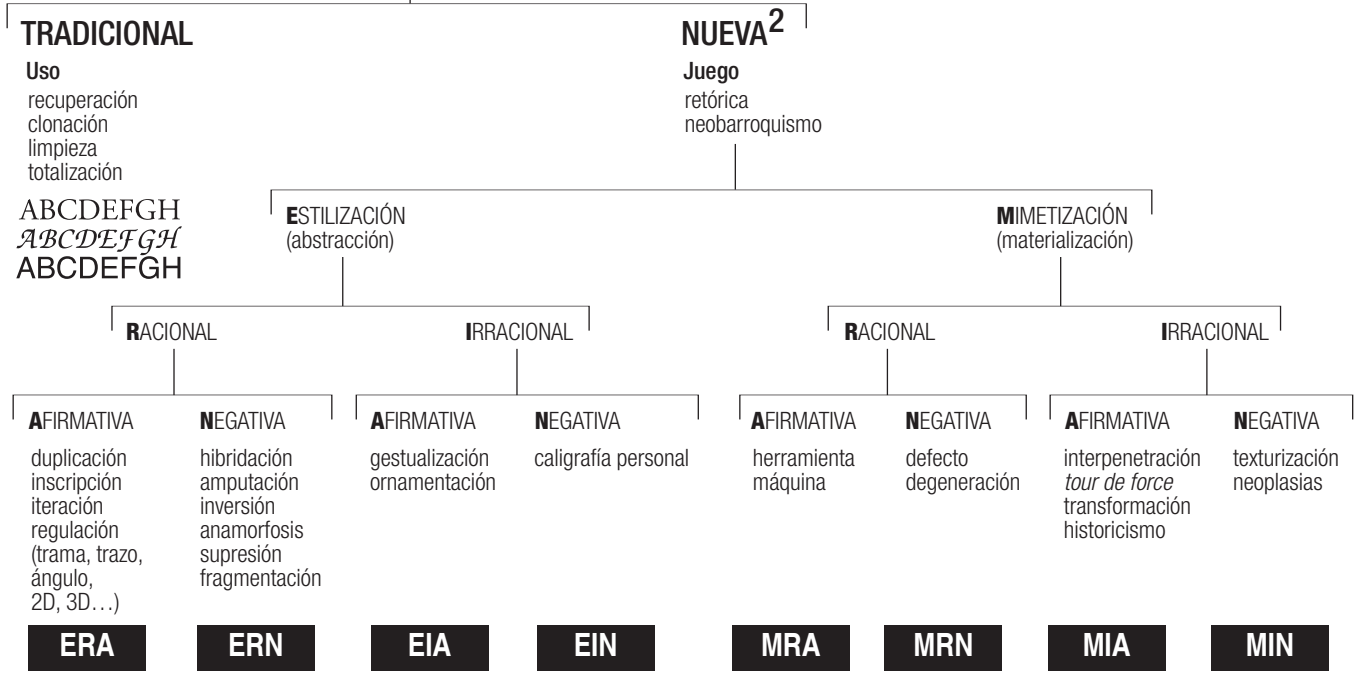
Dentro del segundo campo tipográfico (NUEVA²), de atención preferente, el primer nivel atiende a formalizaciones, a su selección y **orientación**, el segundo a **métodos** y el tercero a **efectos**. Cada nivel se desdobra en dos posibilidades opuestas y exclusivas, generando por lo tanto en total ocho tipologías. Como en todo campo de estudio social y humano los límites no están definidos por líneas de puntos trepadas por las que se pueda cortar cómodamente. Existen más bien núcleos diferenciados frente a bordes difusos en los que las clasificaciones son ambiguas o comparten campos.

En el primer nivel las finalidades u objetivos configuradores se dividen en **estilización** y **mímesis**. De acuerdo con el principio operacional y empírico enunciado la clase “estilización”, por ejemplo, sólo atiende al estado actual de la cuestión en que la estilización se define frente a otras posibilidades, prescindiendo de cómo se ha consolidado diacrónicamente.

La creación de nuevas tipografías dentro de este estrato estaría orientada en primer lugar por una tendencia hacia la abstracción que se centraría en la letra en cuanto tal, como objeto formal, sobre la cual se generarían variantes por mera estilización, cuyo límite estaría en la legibilidad y el reconocimiento. Por el contrario puede existir un interés en remitir la letra a elementos figurativos exteriores, hacerla participar de los objetos del mundo, mundanizarla y naturalizarla más allá de su naturaleza abstracta, funcional y geométrica.

En el segundo nivel actúan metodologías o procesos de tipo **racional** o **irracional**. Cualquiera de las opciones anteriores, estilización o mimetización, pueden ser desarrolladas en este nivel con metodologías diferentes. Lo racional se entiende en el sentido que Durand otorga a las manifestaciones airéticas, separadoras, diurnas, masculinas, propias de un pensamiento técnico y occidental. Lo irracional por el contrario sería nocturno, confuso, femenino y oriental. En el sector de mimetización lo racional y lo irra-

TIPOLOGÍAS TIPOGRÁFICAS



ERA

abcde
 A B C D E
 SHATTER
 OLOON
 TEETH
 A < B < C < D < E < F

ERN

ABCDEFGHI I
ABCDEFG
 A) : l' d' t' G
 O SPREY

EIA

ABCDEFGHI
ABCDEFGHI
 ABCDEFGH
ABCDEFGHI
 EPICURE

EIN

ABCDEFGHI
ABCDEFGHI
abcdefghi
 Bludgeon
 CarniVal

MRA

ABCDEFGHI
ABCDEFGHI
 type prod
ABCDEFGHI

MRN

ABCDEFGHI
ABCDEFGH
A B C D E
 AdolEsc

MIA

TYPIS
 ABCDEFGH
 ABCDEFGH
ABCDEFGHI

MIN

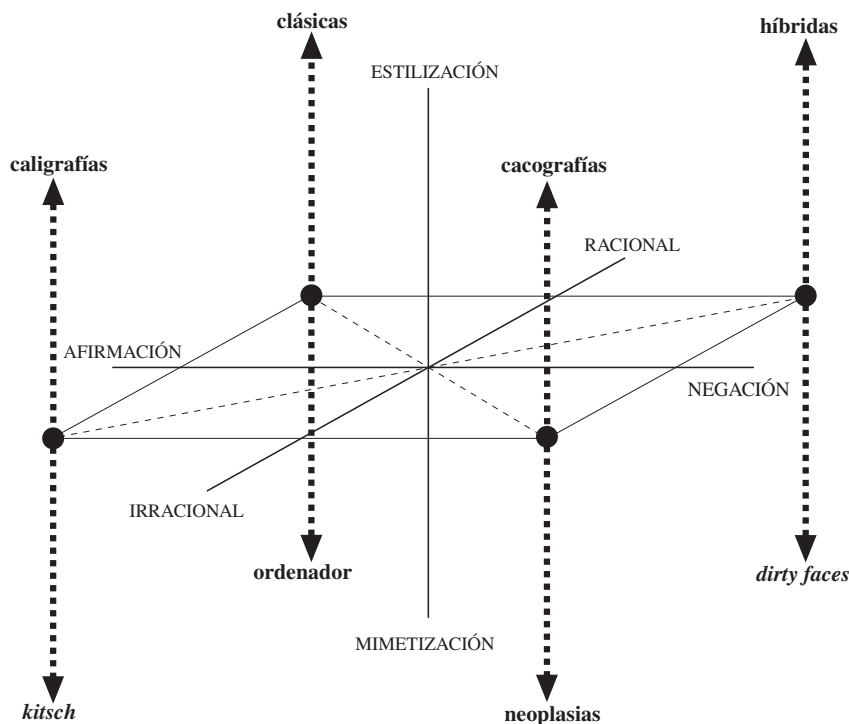
Substan
ABCDE


cional cobran aspectos concretos: la racionalización en el mundo de los objetos corresponde a la máquina, sistema objetual racional por excelencia, con lo que lo racional toma un aspecto instrumental, mientras que lo irracional se identifica con los objetos naturales.

En el tercer nivel todas las divisiones precedentes se diversifican mediante la consideración de los efectos inmediatos, de los resultados psicológicos, estéticos o pragmáticos, sean logrados o simplemente pretendidos, poniendo la atención por tanto en el emisor y en el receptor, al menos en el receptor implícito. La autoexpresión del emisor, o el supuesto disfrute y efectos en el receptor, son definidos mediante la oposición entre actuación positiva o negativa. De este modo se hacen operar aquí categorías de la psicología analítica, que conectan con divisiones genéricas constatadas desde diversas instancias. Así, Freud habla de pulsiones de amor y muerte, con sus manifestaciones narcisistas o sádicas, Nietzsche, y otros, hablan de lo apolíneo y lo dionisiaco, Piaget y Betcherev, de lo relacional motor y de lo digestivo, Osgood encuentra los ejes fundamentales del valor y del poder. Todo ello se ha querido incluir en las denominaciones de **afirmativo** o **negativo**. En el primer caso se trata de un aprecio de la letra en sí, como objeto de transformación y de experimentación, realizado en cualquier caso mediante estilizaciones o mimetizaciones, a su vez racionalizadas o irracionalizadas. De igual modo ocurriría con la tendencia negativa o sádica, tanto en procesos de estilización abstracta como de imitación, y que de forma racional, metódica o programática, o bien de forma aleatoria, gestual y agresiva, llevarían a la tipografía hacia sus límites de destrucción inducida desde el exterior.

Aunque estos grandes ejes de significación son bipolares, pueden situarse en espacios distintos, por lo que se ha adoptado una configuración tridimensional que visualiza la situación de los grupos concretos en ese espacio. De este modo, bajo la metodología del diferencial semántico de Osgood, incluso se podrían cuantificar las distancias relativas de cada tipografía con respecto a centro, ejes y otras tipografías.

DIFERENCIAL SEMÁNTICO DE LOS TIPOS



Todos los niveles propuestos podrían ser reducidos también a los niveles estructurales del lenguaje, correspondiendo el nivel formal y morfológico con el estrato gramatical, el metodológico o de procesos, con el estrato sintáctico, y el nivel intencional con el estrato semántico. Gramática, sintáctica y semántica que deberían desembocar en una apreciación y juicio sobre efectos, usos y funciones, que corresponderían al estrato de la pragmática. Este último nivel podría ser objeto de estudio experimental, empírico, para lo que las tipologías propuestas pudieran servir de instrumento operativo.

En un sentido vertical, los grupos encontrados también pueden acomodarse a las categorías sémicas de Peirce, índices, íconos y símbolos, caracterizados los primeros por su indiferenciación parcial con lo representado, por su semejanza los segundos, y por su convencionalidad o normatividad los últimos. Esta conexión semiótica puede proporcionar también ciertos matices útiles para el análisis e indagación de la significación tipográfica.

Para un uso aplicado la nomenclatura adoptada puede tener la ventaja añadida de su fácil codificación, ya que genera etiquetas simplificadas bien diferenciadas y de fácil interpretación. A partir de las iniciales de las diversas categorías se generan, según el orden expuesto, las siglas clasificatorias ERA, ERN, EIA, EIN, MRA, MRN, MIA, MIN.

Descripción

La propuesta clasificatoria e interpretativa se presenta acompañada de ejemplos, desde los más representativos hasta los que se sitúan en los límites. Como ya se ha dicho se trata de un instrumento, no de la realidad. En la realidad siempre los límites se hacen difusos, de modo que algunos tipos podrían plantear dificultades clasificatorias. Pero esto no es sino el reflejo de que existen límites, flecos, lo que estructuralmente indica núcleos y centros mayoritariamente claros y distintos. Apremiar estos núcleos parece una labor de higiene mental, en un momento en que en el Diseño Gráfico (pero no sólo), parece estar demasiado preocupado por los límites y la periferia, olvidando tantas veces las funciones centrales y mayoritarias: ¿otro síntoma de nuestro momento histórico?

Como casos prácticos puede hablarse de ERA en una tipografía que pretende someterse a una regla tal como la triangularización, una manera de atribuir metódicamente a una letra un estilo o manera que identificaría todos sus caracteres por tener una configuración triangular. En ERN el proceso se aplicaría a la degradación metódica de una letra mediante mezcla, amputación, supresión, etc. EIA remite a una estabilización y regularización de la caligrafía, escritura eminentemente individual, gestual, o bien al adorno reverencial y acumulativo. En su aspecto negativo EIN recoge las caligrafías personales intransferibles, la pictorialización como sistema de apropiación. En el apartado mimético las letras de ordenador, por ejemplo, corresponderían a MRA, traduciendo la dicción propia de un instrumento, y remitiendo por tanto a la tecnología. MRN aplica sistemáticamente los efectos de la máquina en sus aspectos de deficiencia y degradación. Ya desde hace tiempo, y más en el siglo XVIII, existe la pretensión referencial, MIA, de asimilar la letra a los objetos, sean naturales (troncos), o culturales (Mirós, Western). Es el lugar de los tipos forzados (*tour de force*) desde donde se deriva con facilidad al *kitsch* convencional. Por fin, en MIN el olvido de la letra llega al extremo de priorizar el objeto, y ello en la forma menos devota para la letra misma, más próxima a lo real, a la imagen no textual, a la iconización a costa de la legibilidad, incluso a las referencias más abyectas, de acuerdo con un aparente antiprograma también aparentemente innovador o contestatario. Innovación y contestación aparentes que se hallan también, como puede observarse en los ejemplos, siempre en los límites del territorio tipográfico, pero que, paradójica y sintomáticamente, no son precisamente restos marginales sino que ocupan gran parte de la producción tipográfica, industrial o no.

No es difícil ver en todo este conjunto ciertos retratos de tendencias, grupos y manifestaciones sociales,

que conectarían los comportamientos tipográficos con otros comportamientos dentro de nuestra sociedad, y que por lo tanto abrirían el espacio tipográfico a consideraciones más allá de sí mismo. En este caso, en el caso de considerar las prácticas tipográficas como un síntoma más que como un resultado cerrado en sí mismo, es probable que se haga necesario un juicio sobre la situación, tanto de la sociedad como de la tipografía. Esta sería una forma de hablar de la cuestión social y de la implicación del Diseño, más allá de consideraciones instrumentales y parciales que pudieran llevar, por ejemplo (sin duda excesivo e irónico), a diseñar una tipografía para una ONG. A partir de esta propuesta clasificativa se podría indagar, por ejemplo, qué espacio del territorio descrito se ha desarrollado más cuantitativamente. Es posible que así se pudiera dar cuenta de uno de los factores con los que se construye cierta parte del gusto de nuestra época, para posteriormente buscar una explicación significativa, y situar en su lugar lo que al fin de cuentas no es sino un episodio más de las relaciones humanas.

Es de esperar que se haya dado a entender que los rendimientos de esta propuesta, tal como se había apuntado, podrían ser, en primer lugar, de tipo cognitivo y didáctico, en cuanto que la diferenciación genera claridad conceptual, no sólo en el terreno de lo formal, sino sobre todo en el terreno del sentido; y en segundo término podrían conectar con saberes más universales que otorgasen a la práctica del diseño, en este caso tipográfico, una dimensión explicativa de comportamientos generales y propios de una época, y sobre los cuales se podrían basar reflexiones de mayor alcance y valor prospectivo que las aquí expresadas.

Javier González Solas
Valencia. Junio 2004