

TIPOPOLITICA

26 letras en busca de sentido*

Como con Pirandello los personajes, hoy la tipografía parece haber tomado vida propia y busca a su autor, porque, como los personajes, no puede vivir autónomamente, sin algo que le dé sentido. Lo que hoy se quiere presentar casi como una epopeya tipográfica, con sus oficianes y rapsodas, debe tener algún sentido más allá de la simple euforia de una superproducción que parece no tener límite. Bajo esta sobreacumulación de tipos y de festejos, podemos perecer, como el aprendiz de brujo, si no poseemos la palabra que ponga orden y autoría en el escenario.

Hay quien dice que se trata sólo de una moda. Posiblemente sea algo más, pero aún así las modas no aparecen sin razón. No son impuestas simplemente por quienes detentan el poder de hacerlo, a menos que nos apuntemos a la fácil hipótesis de la conspiración. Más interesante parece pensar que las modas florecen cuando se dan las condiciones objetivas para ello. Las siguientes líneas intentan rastrear alguna de esas condiciones, y no son sino unas notas apresuradas, a veces sin demasiada explicitación, que pretenden más provocar una posible discusión que afirmar una posición ya clara y definida. Será por lo tanto un discurso no tipográfico sino sobre los discursos tipográficos. Una especie de metatipografía.

El punto de partida es la impresión de que el tema tipográfico es tratado las más de las veces desde puntos de vista bien formalistas bien historicistas, muy ligados por lo general a la práctica del oficio, e incluso a la artesanía. No es frecuente que aparezcan consideraciones que se ocupen de su relevancia cognitiva o cultural. El plano de tratamiento más frecuente es el de la constatación, y rara vez el de la interpretación. De ahí deriva el que frente a la proliferación tipográfica actual se adopten posturas de rechazo o de sacralización, se hable de libertad y personalización o se prevenga sobre los usos inadecuados... todo ello incluíble en una perspectiva de práctica profesional o comercial en sentido amplio. Desde el “exterior” esas posiciones internas carecen de importancia. Se aprecia en cambio un hecho percibido como fenómeno nuevo: una superabundancia sin precedentes, un acceso fácil y una aplicación predominantemente publicitaria. Este fenómeno es superficialmente denominado por algunos como postmoderno, entendiéndolo como algo normal, como una simple evolución natural, como el curso de la vida. Sin embargo el postmodernismo ha sido calificado desde instancias competentes como “lógica cultural del capitalismo tardío” (Jameson), y es en esta perspectiva de lógica cultural en la que se intentará analizar el citado fenómeno. Una perspectiva que a algunos parecerá lejana y extraña al campo del diseño, y más aún al tipográfico; sin embargo, ninguna interpretación útil de un sistema puede ser dada desde dentro del mismo sistema.

En el momento actual parecen existir tres acepciones principales de la tipografía, dos de ellas tradicionales y otra que llamaremos de nueva creación, sin que ninguna de estas acepciones pretendan ser sino una constatación analítica, no una valoración.

La tipografía-medio. Tiene como primera característica el aprendizaje, aquél doloroso “la letra con sangre entra”, propio de otros muchos aprendizajes y socializaciones útiles para nuestra convivencia. Posteriormente este aprendizaje se puede transformar en una reflexión sobre el lenguaje y sobre su forma de expresión gráfica, adoptando la forma erudita y exquisita del conocedor, tal como Aldo Manuzio o Erasmo pueden representar de forma eminente, pero también muchos antiguos tipógrafos, de los de oficio, que eran de los pocos que no sólo sabían leer y escribir, sino también disfrutar de aquellos objetos

casi alquímicos que cada día depositaban sobre papeles de todo tipo. E igual proceso se realiza por parte del lector, llamado bibliófilo, o “tipófilo”, por el amor, a veces enfermizo, por la belleza de esos signos abstractos y no tanto, llamados letras, y por su forma de combinación y empaquetado. Y por fin, también en el lector estándar, para quien esos garabatos son frecuentemente transparentes en pro de la intelección de los mensajes que transportan. Esta acepción satisface la función de comprensión de la tecnología escrita y de su buen uso.

La tipografía-construcción. Naturalmente que esos dibujitos extraños deben ser tratados, en gran parte —por razón de su origen— como formas y esculturas, depuradas de manera artesanal, en contacto directo con el cuerpo, con la materia y la herramienta, cada uno de los cuales deja su ras-

tro, antes de pasar a un uso difundido y multiplicado mecánicamente. Esta función constructiva, creativa, estuvo restringida en un principio a verdaderos peritos, muy apreciados en un tiempo y bastante olvidados en otro, hasta este nuevo renacer eufórico. En una segunda fase se pasa de la producción artesana a la industrial, mediante la utilización de nuevas tecnologías preinformáticas. Son los tiempos de Letraset, ITC... Hoy la función creativa puede ser desarrollada con tecnología de sobremesa e infraestructura de garage o, más cómodamente, de halógenas y sillón. El árbol ha crecido tanto que ha llegado a hacer del antiguo peritaje un recuerdo inoportuno. La construcción tipográfica se ha transformado en un producto de consumo, y, por lo tanto, la función de la construcción tipográfica es alimentar ese consumo mediante la **innovación**.

Tipografía-juego. Rotos ya todos los complejos y facilitada la labor por la herramienta del día, el ordenador, se instaura paradójicamente un desorden lúdico, un juego sin reglas, donde cabe el diletantismo junto a la competencia, el narcisismo junto a la responsabilidad, la expresión personal o “artística” junto a la funcionalidad. La función dominante suele ser el **placer**. El placer de producir letras no suele exigir ninguna razón, y menos ahora que el postmodernismo nos ha habituado a pensar fuera de toda razón y de toda meta-narración. A veces adquiere la forma de autoplayer, y otras, al acceder a medios de difusión, adquiere forma de negocio, aparente (tanto porque en la era del simulacro se puede crear el propio medio de difusión, cuanto porque tener el propio negocio también está de moda), o real. En consecuencia, sea por razones tecnológicas o psicológicas, se ha producido una eclosión tipográfica sin precedentes. El hacedor de tipos disfruta, y el usuario (la publicidad), también. Todos contentos.

Por supuesto nada que objetar ni a la tecnología ni al placer. Pero si uno quiere orientarse en esta nube tipográfica que de repente invade escuelas, concursos y medios de comunicación, no es nada fácil encontrar la brújula adecuada. Y si encontrada, ¿cómo saber si está desvirtuada o amañada? ¿Es fiable la tecnología por sí misma? ¿Es realmente este juego un juego sin más trascendencia? Intentaremos encontrar alguna pista, encontrar un significado. Pero ¿por qué buscar un significado? Quizás por deformación profesional, o por tradición racionalista. O por llenar unas líneas y continuar con esta costumbre antigua de la comunicación, del diálogo, o de la polémica. O simplemente porque dentro de la cultura todo tiene un sentido, por definición, aunque podamos ser inconscientes de él, o incluso alienados.

Esta fase última de invasión tipográfica puede ser llamada “nueva «nueva tipografía»”, o “nueva tipografía²”, para no confundirla con la históricamente situada alrededor de Jan Tschichold. Paradójicamente esta tercera ola suele seguir siendo tratada por lo general con los mismos parámetros que la primera y la segunda. De ahí el desconcierto ante el *fenómeno* actual. Por ejemplo Lewis Blackwell, tras intentar en su libro *20th century type:Remix* una sistematización clasificatoria dimite de toda clasificación para la época actual, y concluye: “No existe un libro normativo, sino

LES QUATRE GRANDES FAMILLES CLASSIQUES			
L'ANTIQUE TRACÉ PROHIBIT SANS EMPATTEMENT * Relevée sur les inscriptions PHÉNICIENNES et réalisée en types mobiles au commencement du xix ^e siècle. Type de l'Antique ou lettre bâton. Sous-Familles : ÉGYPTIENNE Angl. Les ITALIENNES	L'ÉGYPTIENNE 1 ^{re} TRANSFORMATION AVEC EMPATTEMENT RECTANGULAIRE Relevée sur les inscriptions GRECQUES et réalisée en types mobiles au commencement du xix ^e siècle. Type de l'Égyptienne à traits bruts. Sous-Familles : Les ITALIENNES	Le ROMAIN ELZÉVIR 2 ^e TRANSFORMATION AVEC EMPATTEMENT TRIANGULAIRE Relevée sur les inscriptions ROMAINES et réalisée en types mobiles à la fin du xv ^e siècle. Type du romain Garamond ou Elzevir. Sous-Familles : Les LATINES	Le ROMAIN DIDOT 3 ^e TRANSFORMATION AVEC EMPATTEMENT A TRAIT FIN HORIZONTAL Principe innové par Phil. GRANDJEAN et généralisé par F.-A. DIDOT au xviii ^e siècle. Type du romain Didot. CLASSIQUE DIDOT Caractéristique : Ajout d'empattements horizontaux sans modification de la grosseur de trait des défilés.
MONUMENTALES Les DE YINNE Lettres d'inscriptions, capitales à pointés vivés.	HELLÉNIQUES Les DE YINNE Formes acérées, avec saignée au point.	TRAITS de PLUME Les DE YINNE Traits de canons, capitales triangulaires.	L'AURIOL Les DE YINNE Empattements triangulaires au calant.

Clasificación de Thibaudeau, 1921-1924

LES QUATRE GRANDES FAMILLES CLASSIQUES			
Le ROMAIN ELZÉVIR A SUBSTITUTION TRIANGULAIRE Alphabet minuscule extrait de la Caroline romane et adapté à l'empattement des capitales romaines d'inspiration par NICOLAS JENSON à la fin xv ^e siècle. Minuscule Elzevir. Sous-Familles : Les LATINES	Le ROMAIN DIDOT EMPATTEMENT A TRAIT FIN HORIZONTAL Transformation de la minuscule romaine d'après le principe d'empattement innové par GRANDJEAN dans son roman du roi et généralisé par F.-A. DIDOT au xviii ^e siècle. Minuscule Didot. CLASSIQUE DIDOT Remarque : Avec dessin d'alphabet de lettres d'imprimerie se peut se soustraire à la loi de l'empattement en quel qu'on puisse l'imaginer, il contiendra faiblement dans ses terminaisons de jambages, sa coupe et sa grosseur, des éléments types de classement.	L'ANTIQUE SANS EMPATTEMENT * Adoption de la forme romaine de l'alphabet de NICOLAS JENSON pour l'ajout d'une minuscule au type primitif des majuscules phéniciennes. Minuscule Antique.	L'ÉGYPTIENNE SANS EMPATTEMENT RECTANGULAIRE Adoption de la forme romaine de l'alphabet de NICOLAS JENSON pour l'ajout d'une minuscule aux majuscules des inscriptions grecques. Minuscule Égyptienne. ÉGYPTIENNE Angl.
MONUMENTALES Les DE YINNE Lettres d'inscriptions, capitales à pointés vivés.	HELLÉNIQUES Les DE YINNE Traits bruts, capitales triangulaires.	TRAITS de PLUME Les DE YINNE Empattements triangulaires au calant.	L'AURIOL Les DE YINNE Empattements rectifiés, traits intérieurs amincis.

MAIN GROUPS

- I. Letters of Latin Origin
 - A. Roman Letters
 - B. Blackletters
- II. Letters of Non-Latin Origin
 - Greek, Semitic, Arabic, Chinese, etc.

LETTERS OF LATIN ORIGIN

Roman	With varying thick and thin strokes	Slanted stress	<ul style="list-style-type: none"> Venetian sec page 76 1470 -1500* Oldstyle with Italic eMgmem 1495 -1757
		Intermediate vertical stress	<ul style="list-style-type: none"> Transitional with Italic eMgm 1757 -1790 eMgm
		Straight vertical stress	<ul style="list-style-type: none"> Modern with Italic eMgmem 1790*-1900*
	With strokes of equal strength	Without serifs	<ul style="list-style-type: none"> Sans serif eMgm since 1832 Sans serif Italic eMgm
		With serifs	<ul style="list-style-type: none"> Egyptian eMgm since 1815*

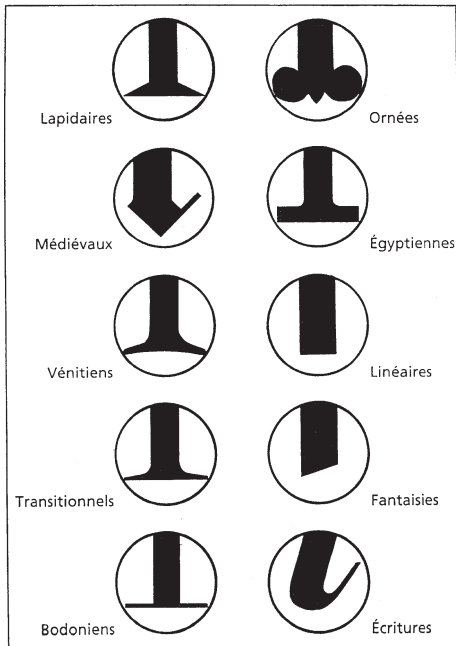
Clasificación de Tschichold, 1952



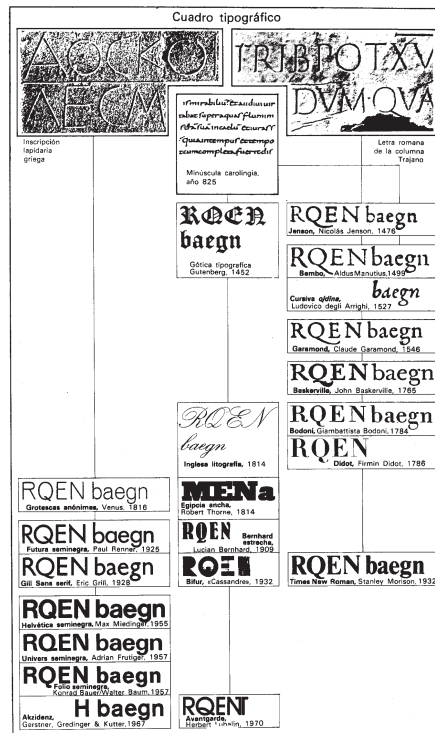
Clasificación de Vox, 1954

una serie de posibles lecturas... ¿debemos echarlo de menos?... Baste con recordar qué es lo que nos gusta... y después preguntarnos el porqué.” Postura que coincide con una posición sin norte, limitada al gusto personal y a una indagación de por-

qués que no abre hacia otros horizontes. Considerar la situación actual como **fenómeno** puede ser un requisito fundamental para aislarlo del entorno, despojarlo y entenderlo como depositario de un sentido nuevo, de un significado que probablemente



Novarese, 1964



Satué, 1975



Alessandrini, 1979

te se encuentre fuera de su territorio, una significatividad no tipográfica precisamente, sino sociológica. ¿O política?

Una tónica común para la tipografía suele estar constituida por las clasificaciones. Ya el hecho es significativo en sí mismo en cuanto a indicar un tratamiento taxonómico del tema. Pero aún desde esa tónica pueden rastrearse los indicios que llevarán en principio, y en aparente paradoja, a otra clasificación que tendrá sin embargo el carácter de **metaclasificación**, o clasificación de clasificaciones, para aventurar luego una interpretación del citado fenómeno de la “nueva tipografía²”.

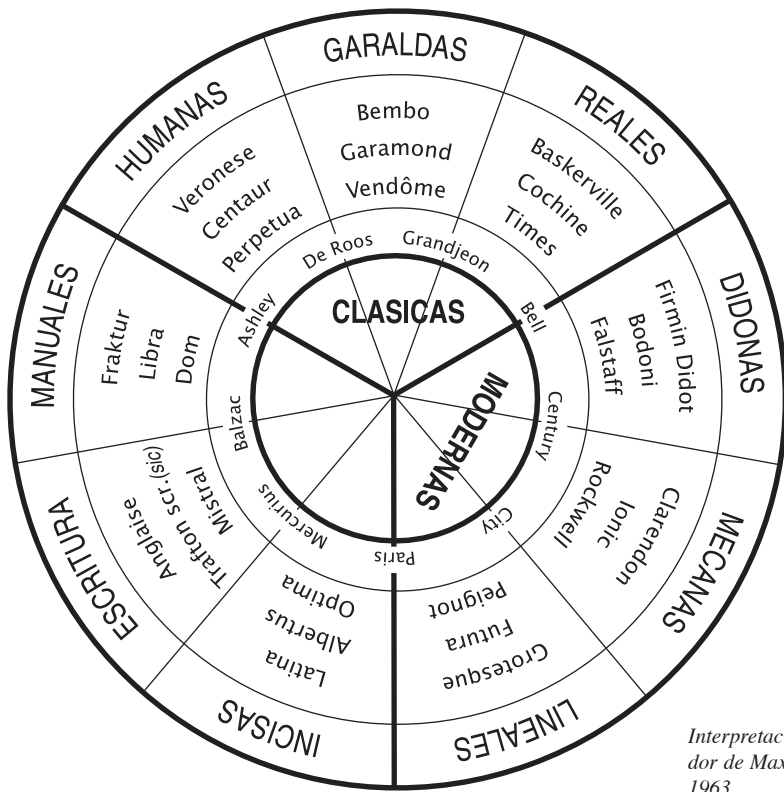
El significado de las letras.

No son, por supuesto, sólo las 26 letras de nuestro alfabeto. Sabemos que con números, signos y variantes se llega a los típicos 256 caracteres, y en algunos casos a miles de caracteres, como en las tipografías llamadas totales o universales (*Meta, Tesis o Mundo*, por ejemplo). Pero no es ese ahora el foco de atención. Tampoco lo es su origen gráfico, que ya está olvidado hasta haber convertido esos pequeños signos en puras convenciones formales. Ni tampoco

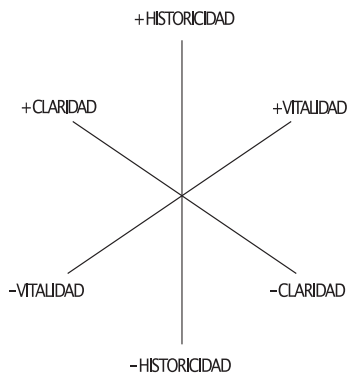
el significado que transportan como receptáculos transparentes (la tipografía-medio). Sino que lo que de momento estará en el punto de mira es su significado plástico entendido como visualización, como estética (*aisthesis*), un campo semántico preexistente al lingüístico, y que sólo doblegado a la linealidad del discurso hablado ha podido segmentarse y abstraerse en caracteres elementales, que antes, en su etapa mitográfica, extendían e irradiaban amplios sentidos no doblegables a la razón instrumental. Un campo que se ha desplegado en diversidad de formas, que hoy son ya multitud. Actualmente están catalogadas más de 65.000 (UNICODE). La pregunta surge de inmediato: ¿para qué tantas? ¿se puede encontrar sentido a esta profusión? El New York Times, que se hacía esta pregunta en 1996 ya adelantaba una respuesta: “*el negocio de la tipografía es un negocio de moda*”. En doble sentido: está de moda, y es un negocio semejante al de la moda. Barthes descifró la moda como un sistema ideológico, pero llegaremos a ello a través de una exploración de las connotaciones tipográficas organizadas en constelaciones de significados a través de las clasificaciones.

Durante el siglo XX — esta perspectiva

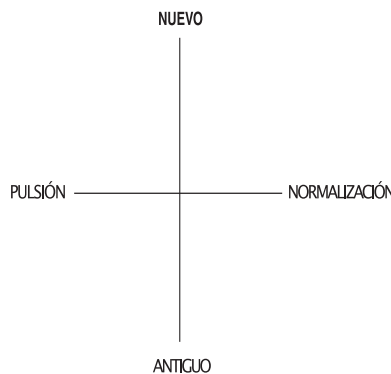
“secular” supone ya un cierre temporal de un *corpus*, e imprime a la mirada, hasta hace poquísimos días inmersa en el caos de los acontecimientos inmediatos, un carácter analítico-histórico y distanciador, que ayuda a abstraer y teorizar — se han realizado diversos intentos de poner un orden, que es dar un sentido, a un campo que era ya complicado, pero de ninguna manera como lo es hoy. A esta distancia se puede hacer una clasificación de las clasificaciones, lo que puede producir un suprasentido que facilite incluso el acercamiento a ciertos principios explicativos. Ha habido muchas clasificaciones, pero se elegirán algunas entre las más conocidas y entre las más diversas, para intentar que se produzca un espectro suficiente de casos en los que se puedan manifestar polos o tendencias. La más clásica es la clasificación de Thibaudeau, de 1921, seguida frecuentemente en la enseñanza descriptiva de los tipos y su ascendencia histórica. Punto de partida de muchas otras sucesivas que han continuado su perspectiva formalista: una taxonomía de tipo erudito y entomológico basada sobre todo en la existencia, ausencia o forma de los remates. La sigue Tschichold en 1952, con carácter algo más genérico, y Novarese (1964), con carácter aún más formal. Más recientemente



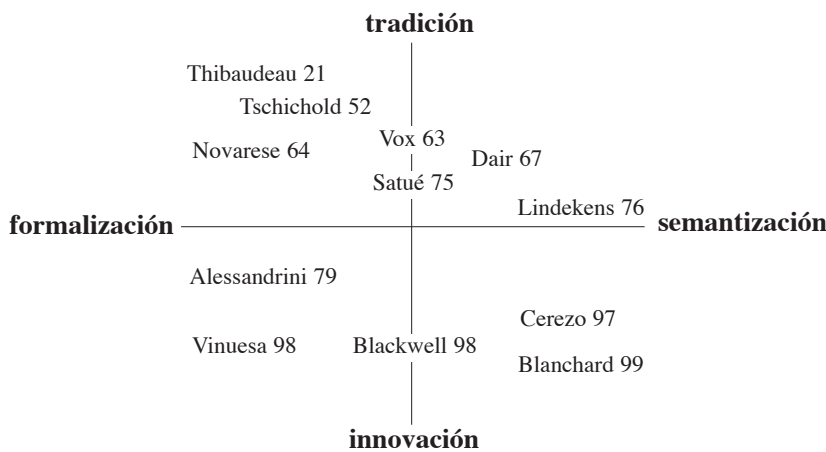
Interpretación de un borrador de Maximilian Vox de 1963



Ejes según Cerezo



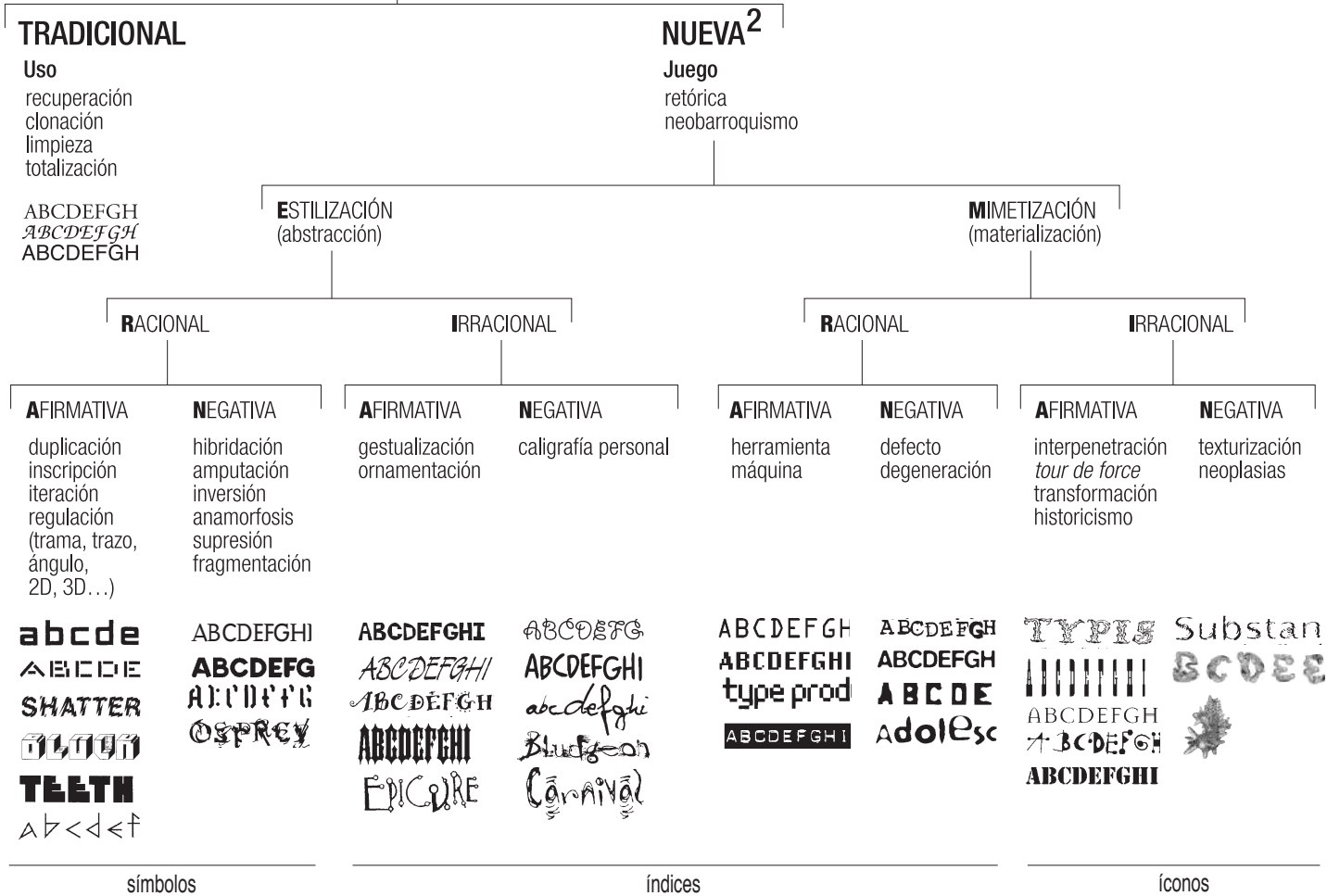
Ejes según Blanchard



Posicionamiento de las clasificaciones

Alessandrini, en 1979, llega a integrar ya la marea de nuevos tipos, siguiendo también la pauta formal, como también Vinuesa, en plena actualidad, que intenta un agrupamiento, poco pretencioso, como ella misma indica, siguiendo también pautas de semejanza formal. De igual modo Blackwell, en 1998, sigue el esquema clásico formalista, aunque introduce los tipos actuales con una curiosa evasiva, situándolos como “*más allá de la clasificación*”. Otra dirección es la iniciada por Vox, cuya clasificación de 1954, (asumida por ATYPI: Association Typographique Internationale) y retocada en 1963, ya intenta perfilar tres grandes campos de sentido correspondientes a tres tipologías, aunque algo indecisas entre lo histórico y lo formal. En su misma línea de semantización de lo gráfico se encuentra Dair, que en 1967 destaca como discriminante el elemento del contraste, homologable con uno de los principios de estructuración de la materia en sustancia expresiva, explorado ya previamente en el campo de la lingüística tanto por Jakobson como por Hjelmslev. En el Suplemento Espasa de 1975-76 aparece por primera vez la voz Diseño Gráfico, encomendada a Satué, en la que se muestra una clasificación sencilla y eficaz que aún en su forma de presentación el sentido formal y el histórico como origen de los valores semánticos, aunque, como en Vox, aún no explicitados. El intento de encontrar sentido a las formas de las letras es ya deliberadamente central para Lindekens, en 1976, quien de modo empírico identifica ejes semánticos de distribución de las preferencias. Como se ve, cuanto más se avanza en el tiempo se aprecia una progresiva necesidad de sentido, como una enfermedad típicamente humana. Y así Cerezo (*Diseñadores en la nebulosa*), considerando ya la situación plenamente actual, encuentra tres ejes dominantes de sentido que pretenden integrar las tendencias anteriores, históricas, formales y psicológicas. Por fin Blanchard (*Aide au choix de la typographie*), en 1999, utiliza un esquema de tendencias que sitúa los tipos según valores de significación. Estos dos últimos autores incluyen unos polos de sentido que antes no eran tan manifiestamente considerados, y que marcan por lo tanto las tendencias del análisis tipográfico actual. Con ciertos retoques sus esquemas pueden ser aplicados al conjunto de las clasificaciones citadas, originándose un mapa de diferencias semánticas según dos ejes

TIPOLOGÍAS TIPOGRÁFICAS



Niveles de clasificación e interpretación			
formalización	Estilización	Mimetización	gramática
procedimiento	Racionalidad	Irracionalidad	sintaxis
efecto (pathos)	Narcisista	Sádica	semántica
función	?		pragmática

De acuerdo con este esquema, y para quienes prefieran un modelo más formalizado, la presente propuesta podría ser concretada en ocho tipos : **ERA, ERN, EIA, EIN, MRA, MRN, MIA, MIN**. Como podrá verificarse sobre los ejemplos que acompañan este texto, las tipografías se agrupan por supuestos sentidos e intencionalidades, más que por accidentes formales.

principales: uno de carácter diacrónico que va del material tradicional al material actual, y otro sincrónico según el cual en las dos clases de material histórico pueden aparecer dos tendencias que van desde la formalización (rigor, oficio, estética) a la semantización (utilidad aplicada, connotación), teniendo en cuenta el sentido operativo de estos términos adoptado en la descripción propuesta. El mapa generado podría ser el expresado en gráfico.

La novedad de la tipografía actual

Pero es precisamente en la actualidad donde la profusión hace precisa una brújula. De una clasificación oportuna puede derivar una buena orientación, no sólo para navegar, sino para dibujar un mapa interpretativo de la realidad, es decir para unir un ejercicio profesional, una práctica estética o una técnica comunicacional con la sociedad en la que se desenvuelven.

Puesto que el fenómeno que consideramos es eminentemente actual podemos dejar de lado los llamados tipos tradicionales, no porque no tengan nada que ver con la siguiente clasificación, que se pretende omnicompreensiva, sino porque la maraña actual ya representa toda clase de tipologías, y es en ella donde interesa navegar. En la tipografía tradicional se encuentran también todas las tendencias y tipologías, aunque contenidas en unos ritmos desacelerados muy diferentes a los actuales. Pero de hecho se pueden rastrear en ella las polarizaciones y los movimientos pendulares, cíclicos o en espiral que parecen poder ser descubiertos en toda historia. Limitados, pues, sólo en la descripción, no en la clasificación, a la situación contemporánea, todo el progreso rizomático y selvático de los tipos toma dos vías de génesis y desarrollo claros: el de la **estilización** y el de la **mimetización**. Es el nivel de la formalización, de la selección de elementos gramaticales.

Lo narcisista



Lo sádico



La estilización tiene como referente la propia letra, en sentido formalista, estructurable como sustancia de diferentes maneras, pero multiplicadas por una combinatoria interminable que llega a rizarse en autorreferencialidad sobre sí misma. Es una línea clara, pero no necesariamente austera ni ascética, una propuesta de complicidad en lo sabido o en el descubrimiento del juego. Alude ante todo a la convencionalidad del símbolo, a la ley que lo instaura.

La mimetización por el contrario toma referencia del mundo exterior a la letra, es un sendero sin lindes, matérico y corporal, de rastro e índice, compulsivo e improvisado, antirreprimido. Con carácter de icono cuando actúe por semejanza (letras hechas con troncos), con carácter de índice cuando actúe por proximidad o contacto (letras tratadas por máquinas). Como en toda segmentación teórica puede haber tipos no puros: no existen líneas de puntos ni colores en la realidad que nos indiquen las descripciones de los objetos a sus territorios clasificacionales. Así, por ejemplo, las caligrafías son versiones de aprendizaje de una ley llevadas hasta la irracionalidad e intransferibilidad del gesto personal.

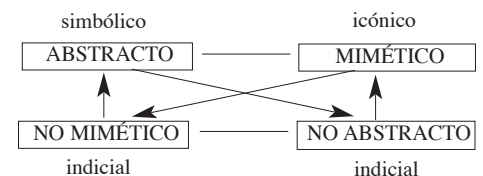
En un secundio nivel la clasificación precedente aborda la sintaxis, según la cual las dos ramas anteriores se pueden subsegmentar en sendas variantes, que pueden ser enunciadas, ya con sentido interpretativo, en una especie de psicoanálisis de los tipos (¿o de los tipógrafos?): una tendencia **racional**, apolínea, obsesiva, metódica, y otra **irracional**, provocadora, espontánea, dionisiaca.

El tercer nivel es intencional y conativo, y genera ya un significado inconsciente, alienado, o abstraído de la realidad, según los casos, y suele ser al que se refieren generalmente las tentativas de clasificaciones semánticas. Esta nueva clasificación polar recorre todas las posibles actuaciones anteriores, pues tanto la racionalidad como la irracionalidad pueden ser ejercidas bajo dos tipos de pulsión: una afirmativa, narcisista, de dominio de **eros**; otra negativa, sádica, auto y heteroflagelante, de dominio de **thánatos**.

Por ejemplo, en el primer caso, el de formalización o estilización, se encuentran los nuevos tipos geometrizados, a los que se aplican variaciones normatizadas (narcisismo), pero también distorsiones reguladas y amputaciones hasta lo minimalista o el irreconocimiento (sadismo); y también las variaciones ornamentales y expresivas, así

como las caligrafías que niegan la norma unificadora desde la impronta individual. Y en el otro, el de mimetización, se da una imitación que va, en el caso de la racionalización formal, desde el reflejo o la veneración de lo mecánico de la herramienta o el soporte, y su negación mediante la suciedad y la corrupción mecánica del tipo, hasta las transformaciones en todo lo que pueda reconocerse como objeto del mundo real o fantástico, ya en su aspecto aprobativo o eufórico (los ejemplos de la "Tipoteca Álvarez" en *De la caligrafía a la tipografía*, en el número 86 de *Visual*), o en el aspecto compulsivo disfórico, como lo que podría ser denominado "neoplasias intestinales", en uno de los ejemplos mostrados. En el caso de la mimesis, la racionalidad no se ejerce directamente por medio de una norma sino que es transferida a uno de sus mediadores, la máquina, por lo que adopta la etiqueta más clara de "instrumental". Igualmente en su parte irracional la desregulación es tan amplia como el mundo visible, por lo que aparece como "objetual": en este sentido todo puede ser objeto de imitación, por lo que cualquier eclecticismo, guiño histórico o cita caería bajo este apartado.

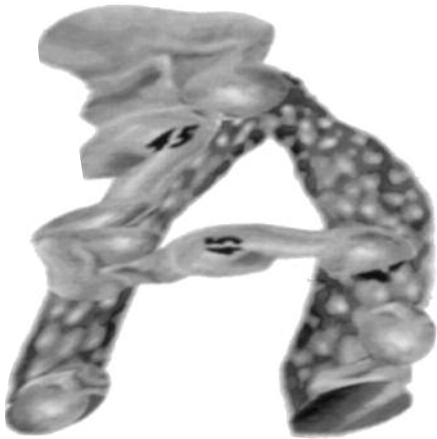
Placer y muerte, narcisismo y sadismo, que, a través de lo racional o irracional, de la estilización o de la mimesis, no son sino otro modo de clasificación, una más entre las analizadas. Una clasificación que aún no llega a dar una interpretación adecuada del fenómeno enunciado. En realidad el mapa del sentido se puede reducir al típico cuadrado semiótico de Greimas: sus polos contrarios serían, de manera muy simplificada, la abstracción (lo simbólico, dentro de la letra) y la mimesis (lo icónico, fuera de la letra), con sus relativos, de tipo indicial, no abstracto (grafías: índice del individuo) y no mimético (máquinas: índice del medio).



Es curioso observar que tanto en el cuadro de tipologías anterior como en el cuadro



Primera explosión tipográfica



A B C D E

Guts

A B C D E F

Blow me

¿Neoplasias intestinales? Modelos de mimetismo irracional sádico (MIN).

Arriba, la fuente "Tripas" en su mayor grado de realismo. Abajo la misma fuente en perfil relleno, comparada con la fuente "Blow me". Las dos aparecen publicadas como distintas, pero entre ambos modelos, y más allá de ellos, pueden situarse infinitas versiones cuyo límite no puede ser establecido. La frontera entre símbolo y naturaleza se hace inexistente. Cualquier abecedario escrito es entonces una fuente.

(Del libro "Extreme Fonts", en cuyo prólogo se afirma: "Tengo más respeto a una persona que escribe su nombre meando en la nieve que a alguien que pasa un filtro sobre sus palabras").

semiótico el carácter indicial de los signos está amplamente representado. Algunos, como Tisseron, hablan del retorno de lo reprimido: una atención especial a la materia, a la señal, a lo que casi no es signo, al índice de presencia material. Los contenidos simbólicos pasan a segundo plano. No significar sino estar. Sintomáticamente la publicidad actual parece caminar también por derroteros indiciales en que la presencia es más importante que la narración, y asimismo la identidad corporativa, cuya evolución acelerada y globalizada la aproxima cada vez más a la publicidad.

Pero toda semántica no adquiere el verdadero sentido sino en la pragmática de la realidad, en el modo en que los sentidos son usados. Ese sería el verdadero significado de la tipografía, aunque generalmente los análisis y comentarios se detienen en el estadio anterior, corriendo así el peligro de permanecer en el círculo cerrado del peritaje, la erudición, el elitismo o el juego intrascendente. Este posible significado toma, en el cuadro de los niveles de clasificación, la forma de un interrogante para cuya respuesta se intentará aportar algunas pistas.

De la semántica a la pragmática: el significado de la "nueva tipografía"

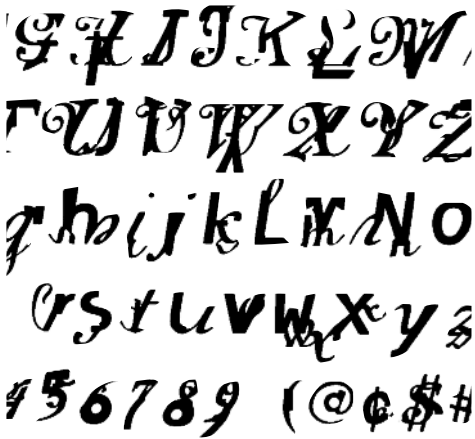
¿Puede desprenderse de todo lo anterior alguna característica común? Podría hablarse de alternancia clásico-barroco, de ruptura de toda norma, de pérdida del sentido, de inercia productiva, de neurosis postmoderna... De la nueva tipografía "al cuadrado" (como ya se ha dicho, la "nueva" fue la llamada así por Tschichold en 1928, antes de sus *palinodias* del 52), de esta novísima tipografía, si se mira en conjunto, y sobre todo si se examinan las capas más bajas en cada apartado del cuadro tipológico mostrado (un verdadero *pandemonium*) y se imagina su hipotética progresión, parece desprenderse ante todo una indefinida e infinita **variabilidad**, un verdadero transformacionismo. Un florecimiento semejante tuvo lugar tras la primera revolución industrial, cuando la euforia de las exposiciones universales hizo saltar los tipos tradicionales por los aires de la visualidad, de lo festivo, provocando la "obscena" ornamentación, incriminada por Loos, y la extravagancia publicitaria. La revolución del ordenador ha sido el segundo florecimiento: se ha producido una

especie de liberación de la represión, y lo reprimido ha vuelto en forma de desbordamiento de las dos fuerzas, afirmativa y negativa, que mueven toda actividad, *eros* y *thánatos*; proliferación sin límite, mito de la abundancia hecho realidad. Una abundancia animada por una inercia proyectiva que a veces cree ingenuamente que la facilidad informática garantiza la significatividad, y que alcanza ya hasta unos confines para los que no tenemos mapa. Y no es una cuestión de poner límite a lo que no lo tiene, pero sí, quizás lo sea, de cambiar de dirección.

Otra característica puede ser el **particularismo**. "Los verdaderos tipógrafos de nuestro tiempo son los graffiteros", dice Di Sciullo. Con todo lo provocativa que puede parecer esta afirmación quizá valga la pena detenerse en su posible doble sentido. Por una parte puede entenderse que son los que mejor representan el único sentido que puede tener la tipografía hoy. Por otra que los tipógrafos de hoy no son sino graffiteros, tienen su mismo espíritu.

De todos es sabido que el graffitismo es una miniestructura social predominantemente juvenil, que guarda una reglas de tribu urbana — para no guardar, por supuesto, las de la sociedad convencional —, que es y quiere ser marginal en cuanto a territorio y actuación, que se basa en expresiones de tipo personal aparentemente individualistas y anómicas, que reivindica la mancha y el palimpsesto. Bien, pues este carácter no reglado, antiacadémico, expresionista, "artístico", tribal, pueden ser algunas características de la novísima tipografía. Con excepciones, naturalmente, por una parte de profesionales que no siguen este fenómeno como moda, y por otra de quienes, a veces tras un período *underground* de toma de posiciones espectaculares, se instalan en la seriedad que da la adopción de una estructura económica, lejos ya del vagabundeo marginal (en analogía con la "jubilación", o integración en el mundo adulto convencional, de los "padres" graffiteros). Esto pudiera parecer ofensivo, pero no más que la breve sentencia de Di Sciullo, tomada por algunos, a pesar de todo, por bandera.

El particularismo se opone a lo común y compartido. En la profusión tipográfica actual difícilmente funcionan ya las clasificaciones (¿ni importan, como decía Blackwell?), la forma llega a diluirse, toda particularidad puede ser elevada a modelo por la racionalización mecánica y la barata



Dos muestras de estilización racional, de tendencia afirmativa arriba (ERA) y negativa abajo (ERN).

multiplicación electrónica. Es el dominio de la escritura particular, de la mínima común diferenciación que la haga posible, del grafolecto de una sola persona, de la historia de lo individual. Ningún arquitecto sin su silla, ningún diseñador sin su tipografía. *Mi casa, mis cereales, mi kiosko, mi PC, mi tipografía.* Un cierto tufo, por cierto, a vientos del oeste. En esta era del vacío, según Lipovetsky, repliegue a lo personal, incluso en nombre de lo global. En el terreno de la infinita libertad combinatoria y de los particularismos sin rumbo es donde aparecen los que Blanchard llama “monstruos tipográficos”. Abandonado el terreno de la tierra firme de la tipografía tradicional, la nueva tipografía² ha extendido nuestra vista en el infinito espacio de la comunicación. Las primeras cartas de



navegación, los portulanos, se guiaban con puntos de referencia de la costa, no se apartaban de ella. Pero ¿qué mapa tenemos hoy para adentrarnos en los procelosos mares plagados de monstruos? El sueño de la razón produce monstruos, pero ¿es eso bueno o malo? Esta es precisamente la condición postmoderna: no tenemos mapa. Que no quiere decir que dé lo mismo caminar en cualquier dirección.

¿Vamos a alguna parte?

A partir de la variabilidad indefinida y del particularismo se refleja una de las repeticiones características de la posmodernidad: la ausencia de guión narrativo. La marea de los tipos llega a ser una masa partículas (particulares) indiferenciada (indefinida), “linkada” entre sí por unas trayectorias erráticas, brownianas, como en las estructuras de la Red. Un repertorio de infinitos elementos a través de los cuales se puede pasar indiferentemente de un valor a otro con tal de que sea nuevo. No hay aparente dirección, no hay narración, no hay deseo. La letra tiene hoy nostalgia de imagen, y ésta es cada vez más indicial, menos narrativa, es sólo rastro físico, orgánico, gestual, tiende a ser un doble de la realidad, pretende sustituirla identificándose con la naturaleza misma, se naturaliza, como toda ideología: pero lo real y la naturaleza en sí mismos carecen de sentido.

Sin embargo el mundo va aparentemente en alguna dirección. Y es presumible que no lo haga por sí solo. Dejarse llevar por la corriente, sin sentido histórico ni crítico puede ser catastrófico, al menos para un pensamiento no fatalista.

Todo el florecimiento aludido no hubiera funcionado sin una economía política que se hiciese cargo de sus utilidades. Los que podrían ser vicios privados de una expresión autosatisfactoria, fuera narcisista o sádica, se han convertido en virtudes

públicas: la variedad, la variación infinita alentada sobre todo por la atribución social de una genialidad individual, algo que como se sabe halaga el ego hasta cegar, es el alimento de la máquina publicitaria, a su vez motor de la nueva economía de consumo. ¿Bueno para todos? Se trata de una **lógica cultural** concreta, con unas repercusiones de carácter antropológico con las que se puede estar de acuerdo o en desacuerdo, pero en todo caso no se trata sólo de un juego inocente, de palabrería inocua o de ingenuidad artesanal.

Hagamos un balance: por un lado la libertad de expresión, ruptura de la represión tipográfica, riqueza connotativa de los tipos, una nueva forma de comunicar no explotada tan eficientemente hasta ahora, nuevos recursos de imagen, nueva industria cultural... Por otro lado se constata, en la mayoría de las publicaciones sobre el tema, un interés por la microtipografía, menos por la macro tipografía, y casi nulo por el sentido de tales actividades como práctica social, que es el verdadero problema del diseño. El territorio en que se ejerce esta floreciente actividad se limita fundamentalmente al primer mundo, a un autoconsumo en cierto modo endogámico, y sobre todo al espacio de la publicidad y la moda, a *flyers* y titulares, dejando desasistidos otros espacios que también son de la vida diaria, y cuya atención no se realiza precisamente mirando hacia otra parte. Nos movemos también entre textos técnicos (a lo que los norteamericanos, tan pragmáticos ellos, prestan tanta atención a través de sus sistemas de enseñanza de *Technical Writing*) y de manejo de aparatos, entre libros escolares, entre formularios de Hacienda y de bancos, en despachos ministeriales y de sanidad pública, en la calle y en los comercios: todo un paisaje urbano ignorante tantas veces de las exquisiteces tipográficas y desasistido de la más necesaria y elemental funcionalidad de la letra. Puede objetarse: —“Ese es precisamente el

espacio aún no cubierto por el saber del experto. Deberían acudir a profesionales”. Pero, en primer lugar, mientras tanto los hechos siguen tozudamente ahí, y, en segundo, ese movimiento no se genera espontáneamente.

Quizás sea el momento de plantearse la utilidad de las letras, su papel en el escenario. Y eso sólo puede pasar por un análisis de las necesidades. que por supuesto depende de una escala de valores. No estará de más pensar que la solicitud de servicios de calidad se genera desde la creación de una cultura que lo haga posible, y que la actuación para transformar el medio supone antes la consciencia del mapa de ese medio. Y no cabe duda que a veces el ensimismamiento, narcisista o sádico, puede situarnos en posiciones marginadas de la sociedad. Pero lo contrario de la marginalización es la integración, y lo verdaderamente perverso sería la integración de la marginalidad, a lo que puede llevar una escasa consciencia de las funciones que esta nueva tipografía puede desempeñar. Por supuesto que este no es un problema de la tipografía sino de todo el diseño, y aún más, de toda la actividad humana. El *Manifiesto 2000*, recientemente renovado en la revista *Eye* y en otras, lo entiende así. Podría no interesarnos ser conscientes, pero otros lo serán de la utilidad de nuestra inconsciencia. Al final podría resultar que este gran mundo de la tipografía no fuese sino una isla, pero queramos o no somos contabilizados en los *inputs* publicitarios y en las *cookies*. Se trata de una posición difícil a menos que se opte por el escepticismo. Pero algunos al menos piensan que incluso con 26 letras se puede hacer política.

Javier G. Solas

* Estas notas son la adaptación de una colaboración con el curso de tipografía del Istituto Europeo di Design, de Madrid, en el año 2000

Referencias

NEW YORK TIMES: “Creating a new generation of vivid typefaces”, citado en *U&lc*, Fall 1996.
 BARTHES, R: *El sistema de la moda*
 — “El espíritu de la letra”, en *Lo obvio y lo obtuso*, p.103ss
 CORAZÓN, A.: *El hombre que hacía letras*
 KEEDY, J - FELLA, E.: “Caligrafía e iconoclasia”, *U&lc*, spring 1996
 DUSSON, J.L. - SIEGWART, F.: *Du plomb au numérique*
 BLANCHARD, P.: *Aide au choix de la typographie*
 SATUÉ, E.: “Diseño gráfico”, *Suplemento Espasa 1975-76*
 LIPOVETSKY: *La era del vacío*
 CEREZO, J.M.: *Diseñadores en la nebulosa*
 BLACKWELL, L.: *20th century type: remix*
 TSCHICHOLD, J.: *Die neue typographie*