

Estratigrafía tipográfica

Lo individual y lo cultural en la tipografía

El Type Directors Club de New York es una de las escasas entidades que realizan convocatorias de premios para trabajos tipográficos. En el año 2001 seleccionó para su anuario *Typography 22* la tipografía *Warhol*, de Pepe Gimeno, junto con otras 14 de entre 135 propuestas de 24 países, a las que concedió el Certificado de Excelencia en Diseño Tipográfico.

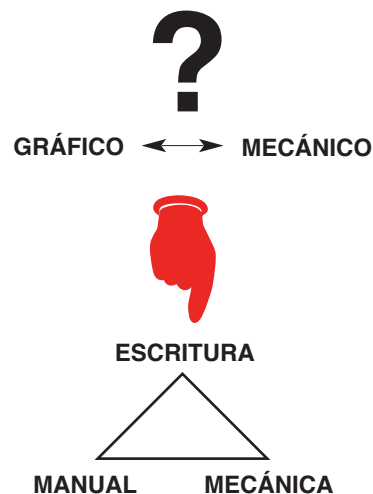
La mayor parte de las tipografías que continuamente aparecen suelen ser juegos formalistas que acaban en sí mismos. Como tales cumplen con esa función de expresividad estética, tan necesitada por la industria cultural para renovar perpetuamente su fachada. Pero a veces aparece alguna tipografía con algunas funciones más, con más carga de sentido. La *Pepe* pertenece a estas últimas.

La inflación tipográfica

Mis opiniones acerca del boom tipográfico han quedado reflejadas en otros artículos para esta revista (*Nada que leer: fetichismo, narcisismo y espectáculo*, nº75; *De la caligrafía a la tipografía*, nº86; *Tipopolítica: 26 letras en busca de sentido*, nº88). La fuente tipográfica antes citada es un ejemplo oportuno para poner de relieve y ejemplificar algunas de esas opiniones, y añade la satisfacción de poder hablar de un ejemplo positivo, ya que el panorama obliga demasiadas veces a hacer una crítica menos favorable, e incluso a omitir toda crítica, bien porque el grado de juicio le haría a uno ser demasiado desagradable, bien porque de algunas cosas es mejor no hablar, ni siquiera mal. En el último de los artículos citados se abordaba el tema de la clasificación en sus aspectos semánticos, frente a las clasificaciones formalistas habituales. Con el tiempo, y la ausencia de críticas negativas, me he reafirmado en su utilidad práctica, a pesar de las aparentes, y sólo iniciales, dificultades de asimilación de la propuesta. En aquel mapa tipográfico las grafías personales aparecían bajo la etiqueta de **EIN** (Estilización Irracional Negativa). En el punto de mira

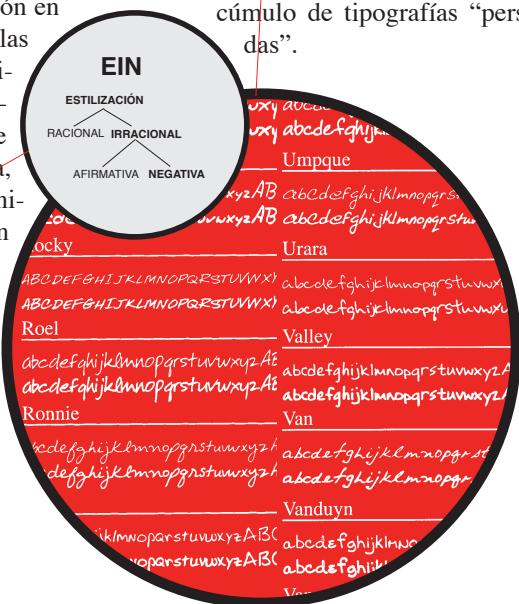
estaban las innumerables tipografías que reflejaban **la grafía personal**, por definición única e individual (¿por qué erigir en “fuente” mediatizada por la máquina una grafía que cualquiera puede trazar directamente y que quizás a nadie interese sino al autor?), y cuya hoy fácil digitalización amenazaba con construir un mapa tipográfico de las mismas dimensiones que el territorio, perdiendo así toda densidad semántica e incluso todo carácter de signo.

Cuando vi por primera vez la *Warhol* (hoy *Pepe*) pensé que se trataba de una más. Pero había algo que no cuadraba. Pepe Gimeno no parecía tener el talante ni irreflexivo ni diletante que parece flotar entre ese montón de grafías personales, casi tan indistinguibles como irrelevantes. Sin embargo, una vez conocido el origen y las pretensiones de la *Pepe* pude apreciar que en realidad se enclavaba más bien bajo la etiqueta de **MIA** (Mimetización Irracional Afirmativa). He de advertir que la denominación de irracional no tiene necesariamente matiz peyorativo, que su contenido se acerca más al concepto de lo pulsional, y que sólo se emplea como opuesta terminológicamente a racional. Los valores que encierra la *Pepe* permiten diferenciarla del cúmulo de tipografías “personalizadas”.



“¿Personalizada!”

La grafía personal es a veces entendida como una reivindicación de lo diferente, como una liberación del corsé de la letra mecanizada. Tanto ella como la vulgarizada “deconstrucción” suelen servir como arma arrojada para atentar contra la también apodada “sacrosanta” tipografía tradicional. Pero todo esto puede ser una ilusión. Los valores de liberación o represión han de ser susceptibles de una crítica previa antes de ser utilizados siguiendo los dictados de la moda o de manera demagógica. Hoy lo individual y personal están de moda, pero no es lo mismo constatarlo que emitir un juicio. El juicio mira siempre hacia una utopía, aquello a lo que se tiende mediante un programa que se sabe que nunca se llegará a cumplir. Pero no hay por qué identificar la liberación personal con lo nuevo y la opresión con la historia. Lo individual como proyecto puede desembocar en el aislamiento, el narcisismo, el solipsismo o la fácil



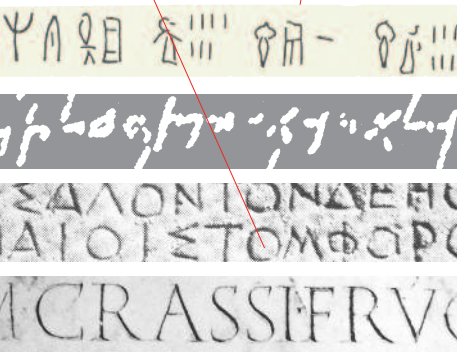
manejabilidad frente a estrategias construidas desde el exterior. Pero también puede desembocar en un espacio público que construya un futuro común y consensuado. A este tipo de planteamientos se refería la acepción de *tipopolítica* en el artículo antes citado.

Lo antiguo puede ser considerado simplemente como anterior en el tiempo, constituir una historia de la que formamos parte, aquella historia que si no es tenida en cuenta se está obligado quizás a repetir. Nuestra historia es nuestra cultura.

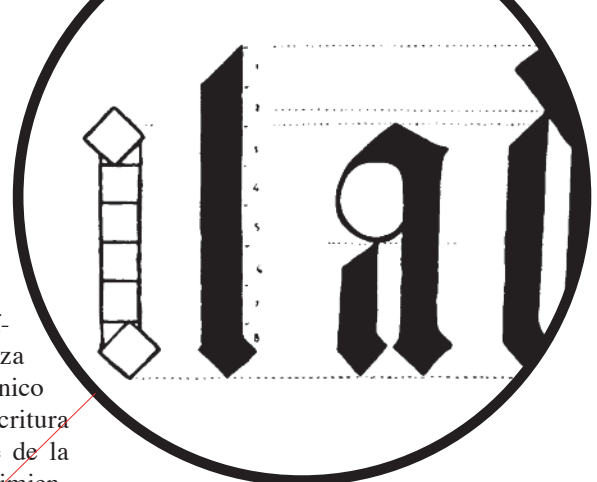
Lo gráfico manual y lo mecánico no tienen por qué oponerse ideológicamente, son sencillamente dos formas de escritura con valores propios y distintos.

Lo rápido y lo lento

La grafía personal ha ocupado su lugar en las situaciones de utilidad dominadas por la rapidez (¡o por el espacio ocupado, en el caso de **escribanos** que cobraban por páginas!). De hecho la primera escritura antecedente de la nuestra fue cursiva, una letra de mercaderes, la conocida **lineal B**, en la que se mezclan pictogramas de mercaderías, caracteres silábicos y alfabéticos junto con palotes que expresan numerales, todo ello trazado con rapidez sobre la arcilla fresca, hasta su consolidación en los alfabetos fenicio y griego. Es curioso que en esa protografía occidental no se conozca ninguna firma de escriba: la letra comercial y contable no apreciaba aún ni la responsabilidad ni el narcisismo de la autoría. Tampoco se conocen la letra lapidaria o en metal. Por otra parte la rapidez funcional siempre ha eliminado trazos superfluos e incluso ha introducido **retrotrazos** heterodoxos desde el punto de vista del refinamiento caligráfico. En cambio la letra **lapidaria**, más normalizada, ennoblecía los monumentos de sociedades que



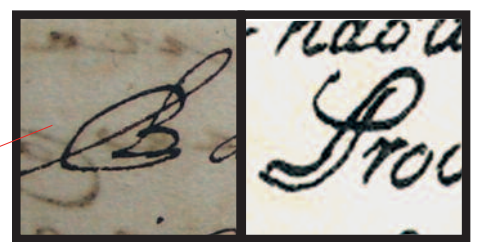
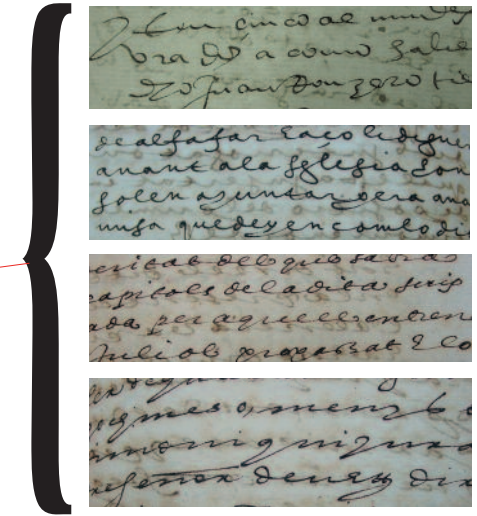
celebraban gestas comunes o de poderes que se arrogaban la representación de esas comunidades. Y también fue el método de monumentalizar, de transformar en escultura un grafismo rápido y efímero, de procurarle una firmeza estructural apta para constituir un único referente que permitiera una escritura común y una lectura común, base de la posterior difusión masiva del conocimiento mediante la imprenta. E incluso la letra cursiva fue tipificada y estabilizada mediante la tecnología de los copistas, como ocurrió con la **Textur**.



La connotación como alma tipográfica

La denotación tipográfica, aquella por la que accedemos a los contenidos a través de la necesaria transparencia de la letra, se corresponde con la estructura de la misma, con la construcción abstracta, conceptual, aquello por lo que diferenciamos visualmente un carácter tipográfico de otro. Pero la connotación es precisamente lo que ha originado que existan diversidad de formas episódicas de una misma forma o estructura: un solo carácter con varias ocurrencias o señales.

Las connotaciones se colocan como estratos, como referencias superpuestas, cada vez más alejadas del epicentro denotativo. El juego comunicativo se establece en toda su riqueza cuando los interlocutores, en este caso el diseñador y sus receptores, pertenecen a una cultura de la que poseen los códigos oportunos. Cuanta mayor cultura más cantidad de códigos coparticipados, más rica la comunicación, mayor complicidad en los mismos referentes, mayor posibilidad de diálogo sobre los matices. Los estratos van enriqueciendo e incrementando el sentido que una arqueología semántica puede explicar.



Los estratos

La *Pepe* no es sólo una transcripción digital de una grafía personal. Eso, afortunadamente, ha llegado a ser ya una banalidad, una operación mecánica que no debería ser objeto de comentario.

En la *Pepe* hay una densidad de significación en la que se pueden advertir sucesivas capas de resonancia, de connotación.

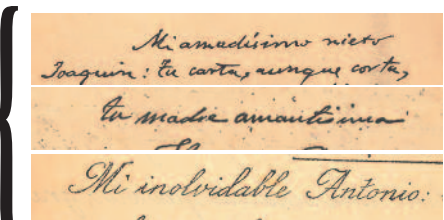
1. **Gesto**. En primer lugar, en tanto que grafía manual alude al individuo, al gesto

personal, al *ductus* inmediato. Aproxima a la materia gráfica misma en el momento de su producción. Es vital, cercana y casi indiferenciada como signo: es un índice, un rastro, algo en el borde de lo natural y del artificio. Derrida ha incidido en este tema en su *De la Gramatología*. Al contrario de lo que pudiera parecer, este autor, tantas veces banalmente interpretado o citado, pero quizás no leído, no es precisamente el garante de los fervores de quienes hoy quieren recuperar lo que de oral hay sepultado en la grafía. La grafía no es la materialización de la idea-palabra, ideal y perfecta, Para él el *gramma* es antes que el verbo, que el logos. En el origen fue el trazo, la escritura, ese bisturí que separa lo confuso de lo nombrado, la naturaleza de la cultura. Pero esa separación no es sino un límite, un rastro, una diferencia que



certifica que la separación total es imposible, que es sólo una distinción. En este sentido toda escritura, tanto manual como lapidaria, es el signo de una archiescritura, la señal de una estratificación de sentidos acumulados que cada receptor puede rastrear: ése es el proceso deconstructivo. Nada que ver, por lo tanto con un sentido literal fácilmente aplicable a la escritura

Lo nuevo es obsoleto



cotidiana y que se ha querido definir como un estilo más. Todo lo relativo al rastro como síntoma puede aplicarse a cualquier grafía individual, sea analógica o digitalizada. Lo digital sólo añade un simulacro de legitimación, de perpetuidad, una fijación de lo que de otro modo sería contingente. Es un micromonumento, una pequeña eternidad de bolsillo. Un sustituto de los quince minutos de gloria televisiva reclamada por Warhol como uno de los derechos fundamentales del hombre en su etapa de aldea global.

2. **Humanidad.** O piedad. Como expresaba Terencio: nada humano nos es ajeno. Esta escritura, con su trazo titubeante y algo torpe añade una connotación de humanidad, de ternura hacia la presentida invalidez. Nos refleja una situación que nos compete: evoca las cartas de amor, del exiliado, del **familiar ausente**. Unos trazos

con tiempo vital acumulado. En realidad es la escritura de una persona mayor.

3. **Madre.** Esta persona es además la madre de Andy Warhola, que tiene una escritura ininteligible, y en cuya ayuda acude con su **rasgueo** despacioso y esmerado, escribiéndole las facturas para los clientes. De ahí pasó a escribir los textos de la publicidad de Andy para los periódicos. Ayuda, terapia ocupacional, o excesivos tiempos vacíos, en los que quizás anotó también las tradicionales recetas de cocina.

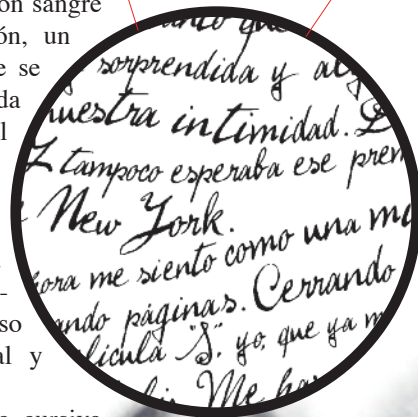
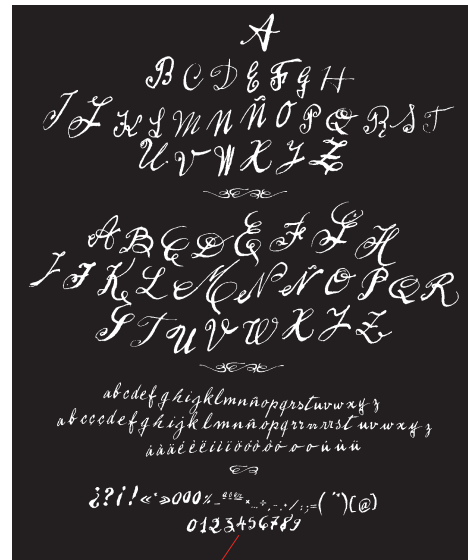
4. **Aprendizaje.** La escritura de una persona mayor, nacida en Mikova, Rutenia, en la frontera de Rusia con Polonia, en 1898, estuvo en su niñez sometida, sin duda, a una enseñanza popular entonces no excesivamente reglamentada, pero en

la que la caligrafía ocupaba una parte importante del aprendizaje. Es probable que los modelos caligráficos de mamá Julia Zavacky fueran bastante comunes en la Europa occidental: adiestramiento en "palotes", educación del trazo mediante la presión y el alzado, plumilla de acero, borrones, sudor y lágrimas. A veces también sangre, pues "la letra con sangre entra". Una verdadera represión, un asumido martirio. A la vez que se aprendía a leer **manuscritos**, dada la escasez de libro impreso en el medio rural (la aldea de Mikova), y se asimilaba la doctrina dominante. Tras tanto esfuerzo es de suponer que la caligrafía adquirida fuera conservada como un tesoro, e incluso exhibida como haber personal y como habilidad diferenciadora.

5. **Cursividad ralentizada.** La cursiva es ante todo rápida y utilitaria. Puede anotar con inmediatez una lista de mercancías o unas recetas de cocina. La caligrafía en cambio intenta hacerse noble y lenta. En la Pepe se nota tanto la utilidad como la pretensión de dignificación caligráfica.

6. **Modelo.** A través de esta letra y de sus estilemas de época intuimos también el empeño en imitar y reproducir un modelo aprendido, y al intuir el modelo percibimos la distancia entre él y los resultados. El modelo era probablemente semejante al conocido por todos en España, fuera Palmer, Rubio, Paluzié o Dalmáu... Y los resultados no se exhibían precisamente como variantes "personalizadas", sino como evocaciones del modelo.

6. **Tecnología.** Esta calitipografía, como la llama Gimeno, remite también a una tecnología escrituraria de época: a la plumilla.





Aún vigente en el mundo artístico, quedó desterrada de la grafía popular, cada vez más cursiva y rápida. Primero por la estilográfica y luego por el boli. Aquella **plumilla** de acero (“corona”, “lanza” o “pata de gallo”), que transmitía los impulsos del brazo y de la respiración. Esa tecnología que encierra en sí el origen y el secreto de la correcta dosificación de gruesos y finos, de las modulaciones típicas de las letras humanísticas y romanas, y de muchas otras tipografías.

7. **Patología.** La represión del aprendizaje, el esmero en la reproducción del modelo, la distancia impuesta por el *ductus* individual o por la edad, otorgan a esta fuente cierta aura clínica, de caso de estudio, de material de entomología, algo que hay que analizar hasta descifrar un contenido oculto, sea una historia, un trauma, un tiempo perdido... Es un material plenamente carne de grafología. Sus **vacilaciones**, e irregularidades, las variaciones de ejes (ese subgrafismo tan puesto de relieve por Pepe: “fuente de donde dimana toda la energía que derrocha”), las discontinuidades y retrotrazos... Es presumible que la terapia grafológica hubiera recomendado a mamá Julia unos ejercicios de regularidad, parsimonia, corrección de ejes, que la facilitasen el buen funcionamiento del riñón, o las molestias vertebrales que padecía.

8. **Pop.** Aunque la letra es de mamá Warhola, fue Andy quien descubrió una manera de usufructuarla hasta el punto de que ha podido ser identificada como suya. El espíritu extravagante y transgresor de Warhol, tan diestro para considerar todo material indiferente como válido para comunicar, desde la estandarización comercial más irrelevante, como las cajas de estropajos Brillo o las 32 latas de sopa

(su madre hacía flores con las latas vacías), le llevó a apropiarse hasta de un material tan identificativo y próximo al cuerpo como la caligrafía personal. Dado que fue el hijo y no la madre quien adquirió la fama en este sistema del gran teatro del mundo, del que Andy era muy consciente y relevante actor, la fuente nos remite finalmente al Warhol de la ruptura y del desencanto pop.

9. **Simulacro.** Pero, finalmente, todo es un simulacro: la letra no es materialmente ni de Andy ni de su madre. Cuando ésta se cansó de colaborar un periodista la imitó perfectamente: y con esa letra se editó un libro de recetas de cocina, (*Wild Raspberries, by Andy Warhol and Suzie, Frankfurt, 1997*), y éste es el verdadero origen próximo y real de la fuente *Pepe*.

Reflexión.

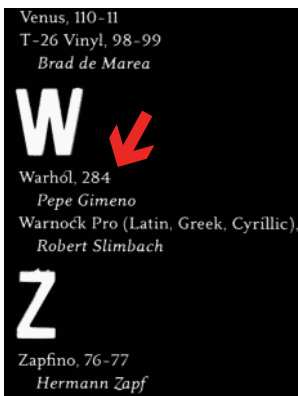
Una vez asimiladas todas estas posibilidades inscritas en esos trazos sistemáticamente coleccionados viene la reflexión actualizada sobre ellos. Y aquí se puede añadir otra aportación más, acertada, de Pepe Gimeno: la fuente es repensada hoy de modo que pueda ser utilizada convencionalmente, según lo exijan ciertas situaciones, o bien, en el mejor espíritu postmoderno, practicar sobre ella el distanciamiento y la ironía, como queda de manifiesto tanto en las ejemplificaciones propuestas por el propio Gimeno como en las de otros diseñadores invitados a la presentación de la fuente.

En consecuencia la tipografía Pepe puede ser calificada de mimética (M), y por tanto evocadora de sentimientos, épocas y formas y sucesos concretos ya conocidos. Asimismo su tendencia es de tipo irracional (I), no sometida a norma abstracta y formulable con precisión, sujeta a lo aleatorio del *ductus*, de la huella, del rastro. Y es eminentemente afirmativa (A): lejos de la pretensión de negar la rigidez de la letra industrial y de atentar contra su pretendido hieratismo y altivez, dejándose llevar por un fácil instinto grafitero, toma la vía del homenaje, de la recuperación de valores humanos, de la memoria de los modelos ideales, de la evocación del tiempo. El caudal de referencias evocadas hacen de la *Pepe* una fuente densa y de valores. Es de esperar que no muera de éxito, pues la

Greta Garba

noise and fill it with pink ice.
 meringue and set to brown quickly.
 When about to serve pour a glass of beated...





tritradora publicitaria está siempre al acecho.

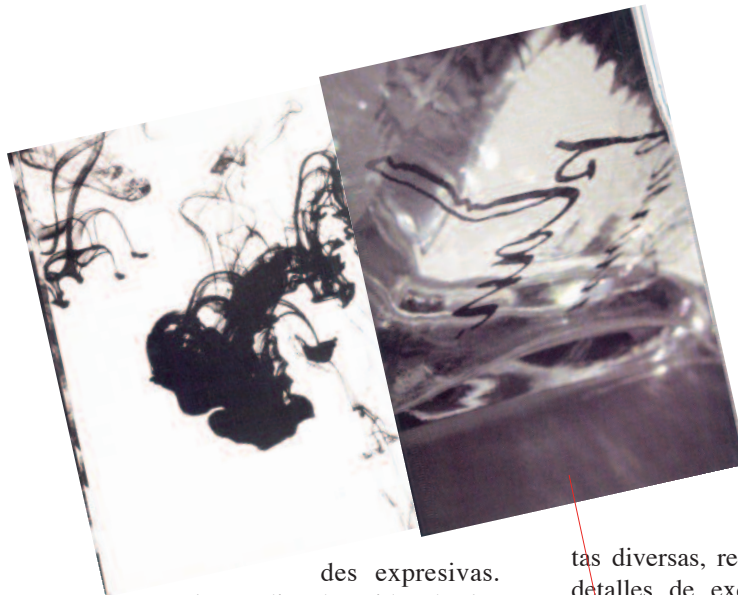
La denominación

Todo ese juego escalonado de connotaciones cul-

minó en un principio, de manera lógica, en la denominación “Warhol” para la fuente, nombre que actúa como orientación, a la manera del título de algunos cuadros o películas. Sin embargo los laberintos normativos que protegen hoy los derechos de la imagen han originado una de las anécdotas más divertidas en la historia reciente del diseño: pese al reconocimiento de excelencia por parte del TDC-NY, las dos páginas que correspondían a la comentada tipografía en el *Typography 22* aparecieron en blanco, aunque el hecho de su constancia en el índice del libro evidenciaba más aún la **ausencia**. La *Andy Warhol Foundation for Visual Arts, Inc.* no permitió la aparición de la fuente con el nombre del artista, y hubo que retirarla con la edición ya en prensa. La primitiva *Warhol* fue renombrada como *Pepe*. Es posible que con esta posterior denominación el acceso inmediato a todos los referentes descritos sea algo más complicado. También es probable que una menor precipitación frente a los sucesos hubiera permitido una denominación algo más sugerente y, siguiendo algunas ideas expresadas en su promoción, quizás hubieran resultado apropiadas propuestas como “*Mamá W.*”, o “*Pop-hol*”, o “*Pephola*”, o “*WRHL*”, o al menos “*Retropop*”, o “*Muestra nº6*”, o “*Dura-lex*”, o “*Casi-cali*”...

El libro

Con motivo del reconocimiento de esta fuente por el TDC, Pepe Gimeno, en una acción de coedición con su imprenta habitual, ha producido un libro de autor que pone de relieve tanto las peripecias atravesadas como la motivación para abordar este trabajo tipográfico, los referentes inmediatos de las letras y sus posibilida-



des expresivas.

El estudio detenido de las conexiones entre letras y una doble serie de versales otorgan a la fuente una gran verosimilitud. La rapidez cursiva ha llevado siempre a eliminar los **rasgos** que la *cali*-grafía había sofisticado: por ello ciertas letras (C, N, M) se desvían a veces de los modelos de referencia hallados por Gimeno, la *Regency Script* y la *Commercial*. Sin embargo esa cursividad no ha sido justa ni lógica con una letra, la Z de trazo descendente, que a pesar de favorecer esa cursividad no ha tenido la fortuna de perdurar.

En el libro se ha hecho un alarde de materiales y de diseño de páginas, como corresponde a un libro autopromocional en el que el cliente es el diseñador mismo. La ausencia de cortapisas a la creatividad, cuando de por medio hay un buen profesional, dan como resultado un libro de culto, una rareza de bibliófilo, con cubiertas serigrafiadas sobre E.V.A. de baja densidad, variedad de texturas en el papel, inclusión de una extravagancia tal como la tinta termosensible (promoción de la imprenta) ... La puesta en página es también novedosa y experimental, siempre dentro de una línea elegante a la vez que lúdica e irónica, con exhibición de maque-

tas diversas, recursos de poesía visual y detalles de exquisito refinamiento. Me parecen especialmente reseñables las páginas en que la tinta es protagonista, cayendo en el agua con sus características y lentas turbulencias y narrando su negativa a diluirse, su preferencia indoblegable a constituirse en letra sólida incluso en el **medio líquido**. O la muestra, en el reverso de una página, de las transparencias ocasionadas por las letras demasiado insistidas por el anverso, con su consabido enganchón y fatídico borrón, que hacen evocar una pequeña catástrofe escolar. O el punto final del libro, con un cascote de **cerámica** grafiada por el depósito calcáreo de invertebrados marinos, y cuidadosamente colocado sobre la primera letra del alfabeto. Principio y fin juntos en una evocación de matices proustianos.

