

00265

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

División de Estudios de Posgrado



"La tipografía como vehículo semiótico"

**Diseño de tipografía con base en un trazo manual, la semiótica de Peirce
y su segunda tricotomía del signo**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES CON
ORIENTACIÓN EN COMUNICACIÓN Y DISEÑO GRÁFICO**

PRESENTA EL ALUMNO:

L.D.G. CARLOS ALBERTO CORTÉS MARTÍNEZ

MÉXICO, D.F.

2005

m. 345928



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



"GRACIAS"

Al de "allá arriba" ... por mantenerme en este mundo un rato más.

A mi familia (los incluyo a todos), por su apoyo incondicional y paciencia que hicieron posible terminar este trabajo.

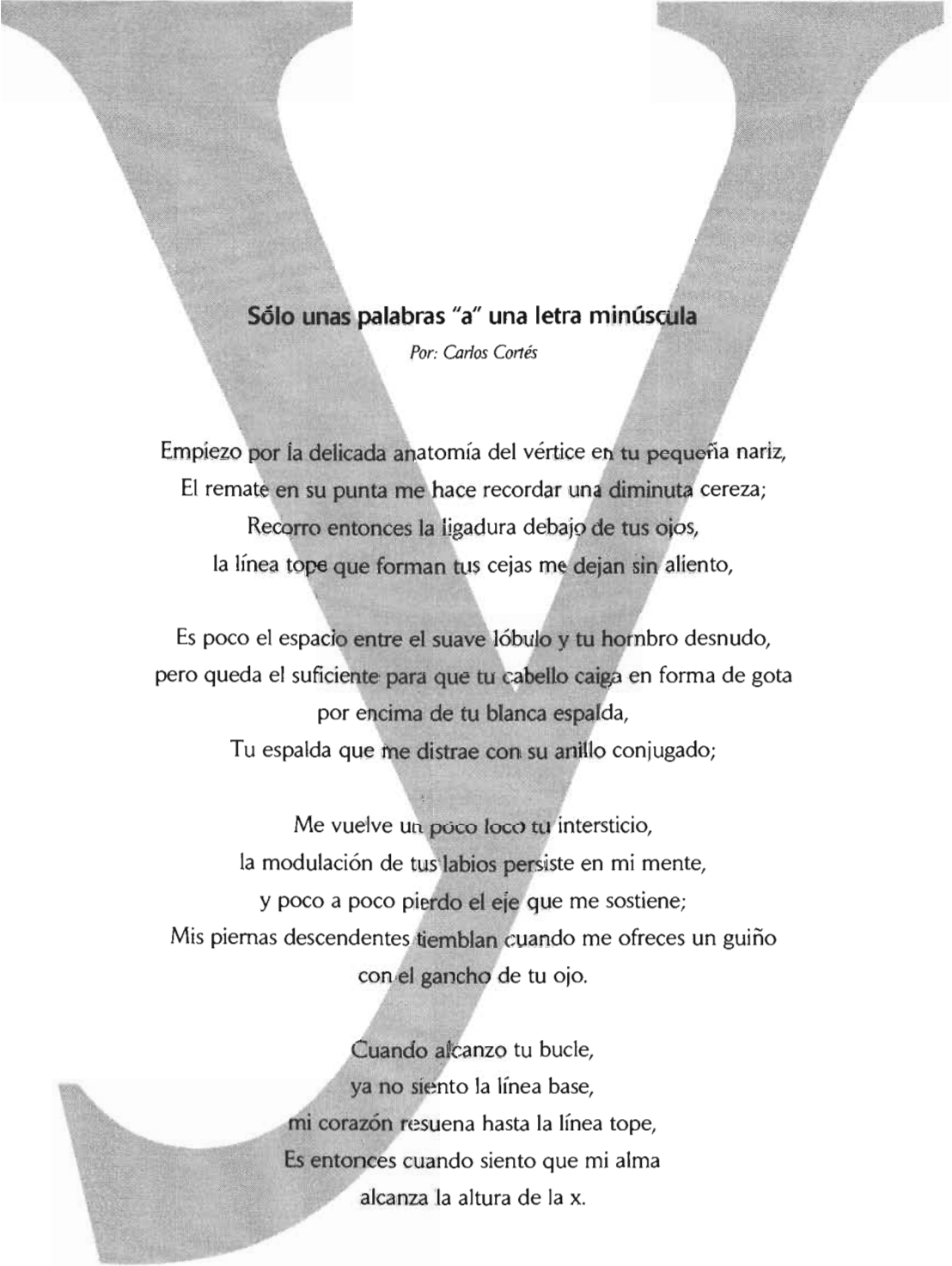
A mi director de tesis, el Maestro Miguel Armenta; gracias por su orientación, por compartir conocimientos conmigo y por su amistad.

A mis profesores: Javier Ruiloba, Luz del Carmen Vilchis, Miguel Á. Aguilera, Omar Arroyo; a todos los que me dieron la oportunidad de aprender de ellos.

A mis amigos, que me acompañaron en esta etapa de mi vida, por todos los momentos vividos en la Academia de San Carlos.

A ti, prima Fernanda, por la materia "prima" para mi diseño.

Sin olvidar a la que siempre aparece en el momento indicado, con **TODO** mi cariño, T.Q.M, igracias Yajaira!



Sólo unas palabras "a" una letra minúscula

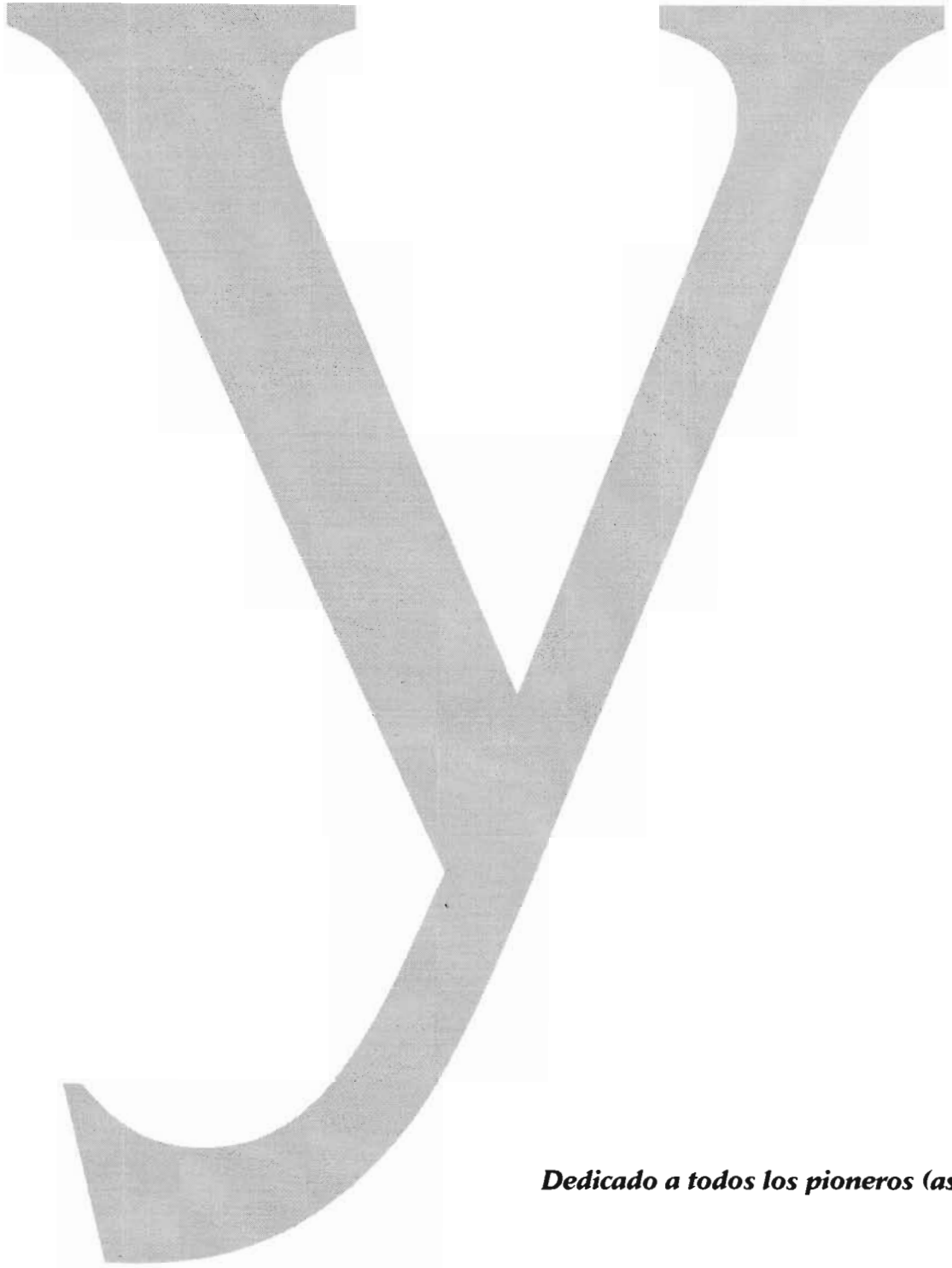
Por: Carlos Cortés

Empiezo por la delicada anatomía del vértice en tu pequeña nariz,
El remate en su punta me hace recordar una diminuta cereza;
Recorro entonces la ligadura debajo de tus ojos,
la línea tope que forman tus cejas me dejan sin aliento,

Es poco el espacio entre el suave lóbulo y tu hombro desnudo,
pero queda el suficiente para que tu cabello caiga en forma de gota
por encima de tu blanca espalda,
Tu espalda que me distrae con su anillo conjugado;

Me vuelve un poco loco tu intersticio,
la modulación de tus labios persiste en mi mente,
y poco a poco pierdo el eje que me sostiene;
Mis piernas descendentes tiemblan cuando me ofreces un guiño
con el gancho de tu ojo.

Cuando alcanzo tu bucle,
ya no siento la línea base,
mi corazón resuena hasta la línea tope,
Es entonces cuando siento que mi alma
alcanza la altura de la x.



Dedicado a todos los pioneros (as)

ÍNDICE

Introducción		I
1.- La semiótica, ciencia de los signos		1
1.1	Semiótica y signo, generalidades, las tres dimensiones de la semiótica	1
1.2	La semiótica y el signo según Charles S. Peirce	11
1.3	Segunda tricotomía del signo según Peirce	15
1.4	Las letras como signos, diseño tipográfico y significado	19
2.- La escritura como herramienta de comunicación		24
2.1	La escritura y sus antecedentes	25
2.1.1	Manifestaciones tempranas de escritura (pictogramas e ideogramas)	27
2.3	La LETRA	33
2.4	El alfabeto	37
2.5	Breves antecedentes del alfabeto griego, romano y carolingio	38
3.- Semiótica de la tipografía		49
3.1	La tipografía, definiciones	49
3.2	Funciones de la tipografía	52
3.3	Tipografía como ícono, índice y símbolo	53
3.4	Sintaxis, semántica y pragmática en tipografía	59
4.- Desarrollo tipográfico		71
4.1	Trazo base para desarrollo de la fuente y análisis de sus características semióticas	73
4.2	Diseño de la retícula con base en características sintácticas	79
4.2.1	Diseño de caracteres (alfabeto) de "caja baja" y "altas" seleccionadas	82
4.2.2	Aplicaciones	97
4.3	Sintaxis, semántica y pragmática de la nueva fuente	102
CONCLUSIONES		107
ANEXO		
El manga japonés y el SHOJO		
ó ¿historietas japonesas sólo para mujeres y niñas		109
Bibliografía		112

INTRODUCCIÓN

Con la infinidad de medios con los que se cuenta hoy día, el diseñador gráfico se ha visto en la necesidad de acoplar sus conocimientos teóricos a la práctica; el intento de revolucionar la forma con la que se expresan contenidos, situaciones y significados, lo ha llevado a valerse de todos los recursos tecnológicos a su alcance para lograr este objetivo, vale decir el considerado más importante es la computadora y el software de diseño que se mejoran con cada versión.

Sin embargo, este avance tecnológico ha ayudado a formar una idea casi generalizada de que el diseñador gráfico es una persona altamente capacitada en programas de cómputo; esta idea a su vez, ha traído como consecuencia que el aporte teórico al diseño gráfico resulte escaso en comparación con el de otras disciplinas, enfocándose cada vez más en el adiestramiento tecnológico y dejando de lado la teoría.

Incluso al momento de clasificar al diseño gráfico o intentar incorporarlo dentro de una disciplina determinada, los cuestionamientos y las polémicas que suscita tal intento no dan una definición satisfactoria, más aún, la proximidad que en la mayoría de los casos se le ha conferido con las artes, ha llevado al diseño a una confrontación – innecesaria desde nuestro punto de vista – con aquellos que practican y defienden cualquiera de las artes mayores, para así reclamar que el diseño gráfico no puede ser parte de ninguna de ellas.

Asimismo, el diseño se ha venido enriqueciendo con otros campos de conocimiento, uno de ellos ya mencionado, el de las artes, pero también otros como semiótica, hermenéutica, filosofía, la sociología. En este caso, nos interesa la semiótica y sus dimensiones: sintaxis, semántica y pragmática

La imagen atrae la atención y comunica ideas, sin embargo, existe otro elemento de vital importancia para la comunicación de mensajes con el que el diseñador tendrá relación en toda su práctica profesional: la tipografía, el elemento esencial en la escritura, presente desde la antigüedad, aparece ahora –tal vez – de manera más constante y diversa que la imagen misma,

combinada con imágenes da como resultado mensajes altamente comunicativos, pero igualmente es usada como elemento principal dentro de un diseño gráfico.

Al ser un elemento fundamental del diseño, este trabajo ha sido enfocado al estudio y diseño de tipografía desde un punto de vista semiótico.

Para lograr esto, se divide el trabajo en cuatro capítulos: en el primero se habla sobre la disciplina semiótica con el fin de presentar el vínculo teórico que aporta conceptos y punto de vista para el diseñador en su práctica profesional; al ser la ciencia que se encarga del estudio de los signos, parece importante retomarla. Asimismo, se eligió a uno de los autores más importantes de esta disciplina, cuyos aportes pueden aplicarse al diseño tipográfico, Charles S. Peirce y su segunda tricotomía del signo, que lo divide en índices, símbolos e iconos.

En el capítulo dos se hace un repaso histórico sobre la escritura con el fin de señalar el uso que ha dado el hombre a esta forma de comunicación, y se expone el origen del alfabeto, cuya evolución ha dado como resultado las letras o caracteres que usamos hoy en día; incorporando la descripción de dos alfabetos que se consideran los más próximos al nuestro: el griego y el romano, así como de la *minúscula carolingia*.

En el tercer capítulo se expone de manera más precisa la relación que tiene la disciplina de la semiótica con la tipografía y la escritura, con los diferentes aspectos de la clasificación realizada por Peirce aplicada al estudio de las letras. Así, este capítulo servirá como enlace para el desarrollo de una fuente tipográfica que se realiza en el cuarto capítulo sustentada en la sintaxis, semántica y pragmática.

El cuarto capítulo es de carácter teórico/ práctico, ya que se propone el diseño de símbolos, iconos e índices partiendo de una escritura manual ajena al autor con el fin de no condicionar un trazo premeditado.

En este cuarto capítulo, se realizan propuestas de aplicación de la fuente tipográfica, dejando así, a manera de ejemplo, una tipografía realizada bajo la perspectiva de conjugar a la semiótica y el diseño tipográfico; útil como referencia para estudiantes y docentes de la profesión.

La **semi**ótica,
ciencia de los **signos**

capítulo

1.1 Semiótica y signo, generalidades; las tres dimensiones de la semiótica

Tradicionalmente se ha considerado a la semiótica como una disciplina ajena, perteneciente y aplicable a otros campos de estudio, alejada en nuestro caso, al Diseño Gráfico.

La semiótica ha sido estudiada y aplicada desde diversos puntos de vista, ello ha permitido que abarque un amplio espectro de conocimientos. Para aprovechar lo que la disciplina semiótica ofrece, recordemos que el diseño gráfico también ha sido comprendido desde diversas áreas de conocimiento, es por ello, que habrá que rescatar todos aquellos conocimientos y métodos de análisis para enriquecer su estructura teórica, teoría que actualmente es insuficiente, “Si observamos la oferta ideológica actual en el campo del diseño en general, descubriremos inmediatamente que ésta no aporta los instrumentos para comprender ni la propia práctica del diseño intrínsecamente, ni mucho menos la relación de ésta con el proceso socioeconómico en el que se inserta”¹, pero no sólo eso, sino que al tener este tipo de conocimientos, se podrán aplicar en el ejercicio profesional para sustentarlo no de manera lúdica o de inspiración, sino con toda una base de significación y comunicación pertinente que corresponda a cada uno de los proyectos de diseño desarrollados.

Tanto la semiótica como el concepto de signo han sido objeto de diversos análisis y debates en lo que a su verdadera significación y origen se refiere, sin embargo, las propuestas se retroalimentan entre sí, hecho que enriquece cada uno de los conceptos, así pues, intentaremos señalar los más relevantes que para nuestro estudio convengan (entre ellas las del autor para esta investigación, Charles S. Peirce), y las que puedan ser aplicadas en nuestro campo de conocimiento y trabajo, el diseño gráfico, en aras de estructurar un entorno donde la semiótica y la taxonomía del signo nos ayuden en nuestro estudio.

Para empezar, mencionemos algunas definiciones de semiótica; en primer lugar, para Charles S. Peirce, “La semiótica se propone el análisis de la dimensión significativa de todo hecho

¹ El oficio de diseñar, Chaves Norberto, p. 32

desde el momento en que se asigna su pertinencia: el régimen de determinaciones objetivas que hacen significativo a lo real.”², es de señalar que esta definición motivaría tiempo después varios estudios sobre sus postulados.

Peirce propone que todo suceso, sea de la forma o de la naturaleza que sea, puede ser analizado de una forma semiótica, estudiar aquello por lo cual algo real obtiene su significación; Charles Morris por su parte “llamó a la ciencia de los signos semiótica (semiotic). El término estoico fue reintroducido en 1960 en el discurso filosófico inglés por John Locke, como rótulo para «doctrina» de los signos”³; Deely menciona que “Si preguntamos qué es lo que la semiótica investiga, la respuesta es, en una palabra, acción. La acción de los signos”⁴; y Eco, en su Estructura ausente dice “en una primera aproximación, que la semiótica estudia todos los procesos culturales (es decir, aquellos en los que entran en juego agentes humanos que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales) como procesos de comunicación”⁵.

En las anteriores definiciones existen términos que se enlazan como: signo, significado y comunicación, la definición de Eco introduce la noción de procesos culturales, que conllevan todo un sistema de comunicación y de intercambio de información, entendimiento humano basado en convenciones sociales establecidas, este último aspecto, de gran importancia en el trabajo del diseñador gráfico, “El conjunto de contenido “representacional” que encierra un diseño gráfico, refiere al usuario/ espectador del mismo a ese ser, cosa o situación que no está “realmente en él, excepto por analogía.”⁶, es decir, que usamos representaciones para decirle al espectador algo o presentarle una situación por comparación o por una similitud con el objeto real; cabe destacar que la comunicación, el intercambio de ideas y de conceptos, la articulación de mensajes está en la base de la construcción de sociedades humanas, la idea de una sociedad sin comunicación resulta inaceptable hoy día, la comunicación juega un papel relevante en lo que al desarrollo de la humanidad se refiere, “toda cultura es comunicación y

² La ciencia de la semiótica, Charles Sanders Peirce, p. 12

³ Fundamentos de la teoría de los signos, Charles Morris, p. 16

⁴ Los fundamentos de la semiótica, John Deely, p. 79

⁵ La estructura ausente, Eco Humberto, p. 32

⁶ Del diseño, Zimmermann Yves, p. 29

que existe humanidad y sociabilidad solamente cuando hay relaciones comunicativas.”⁷, a decir que, gracias a la comunicación que nos lleva a desarrollar día a día nuestro entorno se construye el complejo sistema que llamamos sociedad; así pues, la comunicación no sólo se refiere al intercambio de mensajes o de palabras sino que abarca todo el fenómeno cultural humano, “Es un hecho que la comunicación no tiene que ver sólo con el comportamiento verbal, ni tampoco comprende únicamente nuestra actuación corporal; la comunicación abarca la totalidad de la cultura.”⁸

Quedémonos pues con una definición de semiótica más sencilla y práctica como la ciencia que se ocupa del estudio de los signos, su interacción, las actitudes a las que conllevan cuando son usados y el proceso que desencadena este uso; es decir, que la semiótica se encarga de aquellos entes significantes que están en lugar de otra cosa, objeto o individuo para representarlo y su posterior re-interpretación por aquellos que los usan.

Intentemos de primera intención definir al signo como todo aquello que puede estar representando a una cosa que no está presente en ese mismo instante, incluso que puede no existir como tal, es decir, hablamos de unidades de significación que nos permiten dar a entender o saber algo, ya San Agustín hacía un apunte sobre el signo en este sentido, las palabras por ejemplo, nadie usa palabras a menos que tenga que significar algo. De esto que se de a entender lo que entiendo por signos: aquellas cosas que son usadas para significar algo⁹; podríamos agregar que para comunicarnos con los demás por medio de un elemento que ha sido creado para tal propósito “El signo está en lugar de algo, su objeto.”¹⁰; de aquí que tanto los signos como la semiótica se relacionen con el diseño gráfico, no olvidemos que en un amplio sentido, el diseño gráfico se ocupa de conferir ciertos significados a palabras, imágenes, fotografías, que puedan ser entendidos por otra persona, y en algunas ocasiones, los objetos reales no aparecen en los diseños elaborados, así pues, Peirce dice “La palabra signo será usada

⁷ La estructura ausente, Eco Humberto, p.33

⁸ La vida social como un sistema de signos, Eco Humberto, p. 130

⁹ “Words, for example: nobody uses words except in order to signify something. From this it may be understood what I mean by signs: those things which are employed to signify something”, Signs, Symbols and Ciphers Decoding the Message, Georges Jean, p. 130

¹⁰ La ciencia de la semiótica, Charles S. Peirce, p. 22

para denotar un objeto perceptible, o solamente imaginable, o aun inimaginable en un cierto sentido.”¹¹; en diseño podríamos decir que existen multitud de objetos imaginables que no cuentan con un referente en la realidad, es decir, cuando se hace el fotomontaje de una mujer alada, un vehículo con más de 4 ruedas, cuando frutas o vegetales toman características humanas en etiquetas estamos formando signos que surgen de nuestra imaginación, no tenemos un referente real pero aún así lo podemos visualizar y construir mentalmente para después plasmarlo en un soporte determinado.

El signo entonces es un contenedor de significados; representa; está en lugar de; conlleva un significado que es suyo; al mismo tiempo puede tener otro que es concedido por el que lo usa, dice lo que es y lo que representa, pero también puede conducirnos a entender otras cosas por medio de su simple presencia; porque en realidad lo que hace el signo es que reemplaza a algo para ocupar su lugar, característica que comparte en ocasiones con la imagen, “Representar es hacer presente lo ausente. Por lo tanto, no es simplemente evocar sino reemplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia, aliviar una pena.”¹², ahora bien, Debray nos habla de la imagen y no del signo, sin embargo, también está en lugar de, y si una imagen hace presente algo que no lo está, y los diseñadores trabajamos con la imagen que guarda algunas semejanzas con el signo, entonces los diseñadores somos usuarios de los signos en nuestro quehacer profesional siempre recordando y haciendo hincapié en que un signo es una marca o una unidad de un lenguaje que está en lugar de o denota otra cosa.¹³

El hombre, como ser racional, ha hecho uso de signos en distintas etapas de su evolución para comunicarse y siempre ha mantenido una relación estrecha con ellos, de esta manera se ha vuelto un “usuario” de signos que le ayudan a comunicarse con otros y consigo mismo; algunos de estos signos han trascendido en tiempo y espacio, por lo tanto, su estudio nos ayuda a comprender mejor la forma en que funcionan los mecanismos de interpretación del

¹¹ *ibid.* p. 23

¹² Vida y muerte de la imagen, Régis Debray, p. 36

¹³ “A sign is a mark or language unit that stands for or denotes another thing.”, Type & Image, Meggs Philip, p. 6

hombre y el desarrollo de la sociedad humana. "La civilización humana depende de los signos y de los sistemas de signos"¹⁴.

El hombre se ha apoyado en el uso de signos para entenderse de una forma más clara y concreta; los signos son manipulables y funcionan como unidades que siempre están a mano, hacemos uso de ellos cada vez que es pertinente y necesario para nosotros, "el signo tiene una ventaja frente a la «cosa»: siempre está disponible y siempre está listo para hacer presente indirectamente a su referente."¹⁵

La semiótica permite razonar cómo es lo que vemos, cómo los signos nos transmiten ideas, suposiciones o disposiciones hacia cierto tipo de información o de mensajes, no olvidemos que como unidades de significación cumplen una doble función: comunicativa en el plano del entendimiento, y de impacto visual en el aspecto gráfico que rodea a la sociedad, ayudan a crear imágenes reconocibles y funcionales "Hoy se fabrican signos con todo"¹⁶; no es factible la creación de un signo que represente nada para nadie; la semiótica juega un papel fundamental en este proceso, el estudio de las convenciones sociales que interactúan para que se logre el entendimiento cabal de los mensajes elaborados por los integrantes de la sociedad.

La materia prima con la que trabaja la semiótica son los signos, también hay que señalar que como los signos son reinterpretados, construidos o manipulados por algo y/o alguien, la semiótica también involucra a aquellos que hagan uso de los mismos y cómo es que los usan, por lo tanto, en un proceso semiótico, se entrelazan varios factores y actores a un mismo tiempo.

Para entender esto último, hay que señalar que la semiótica abarca en su conjunto tres divisiones o dimensiones que reconoce Peirce, "para Peirce, la ciencia de la semiótica se divide en tres ramas distintas: la pragmática, que implica al sujeto parlante, la semántica, que estudia la relación entre el signo (representamen) y la cosa significada (denotatum); y finalmente, la

¹⁴ Fundamentos de la teoría de los signos, Charles Morris, p. 23

¹⁵ Producción significativa y puesta en escena, Gianfranco Betetini, p. 46

¹⁶ Semiótica de la publicidad, G. Peninou, p. 28

sintaxis, que tiene por objeto las relaciones formales entre los signos,¹⁷. Cada una de éstas cumple una "función" específica y tiene características distintivas. Al hacer un análisis, al elaborar o combinar signos, cada una de ellas es un factor determinante para entender el significado de los mismos y de los mensajes contruidos con ellos; sin embargo, es importante señalar que las tres dimensiones semióticas "trabajan" de manera conjunta en el proceso, es decir, cualquiera de ellas es decisiva para entender las dos restantes, por lo tanto, habrá que distinguirlas primero por sus características individuales y después explicar cómo interactúan.

La sintaxis se ocupa de analizar la parte "física del signo", los elementos que lo componen, sus estructuras y en nuestro caso, el diseño gráfico, los aspectos visuales que puede tener y sus aspectos presentes. "La sintaxis, por consiguiente, es la consideración de signos y de combinaciones sánicas en la medida en que unos y otras están sujetos a reglas sintácticas."¹⁸, aquí estamos hablando de una estructura concreta que puede estar conformada por distintos elementos.

Al hablar de sintaxis en el diseño estamos analizando a nivel visual los signos, lo que se nos presenta a los ojos, lo que reconocemos al caminar, lo que atrapa nuestra mirada, lo que podemos ver aunque no lo entendamos, si es que las formas contienen líneas, figuras geométricas o puntos, etc., es decir, los elementos que conforman cada unidad que observamos; de alguna forma, hacemos una división en elementos secundarios del objeto primario que se nos presenta a la vista y a nuestra mente.

Si hablamos de sintaxis en un conjunto de signos, entonces a lo que nos referimos es al orden que conserva el conjunto, a la manera en que están dispuestos los signos, uno enfrente de otro, detrás de, enfrente de, arriba, abajo; generalmente el ejemplo más claro lo encontramos en la escritura, en el acomodo de las letras en las palabras, de las palabras en las oraciones, de las oraciones en un párrafo y así sucesivamente, todos los anteriores cumplen con una sintaxis comprensible que permite la lectura a aquel que tenga en sus manos el texto escrito; ya en lo que a diseño se refiere, podemos pensar en la disposición de elementos visuales en el plano

¹⁷ Elementos de semiótica general, Carontini Enrico y Daniel Peraya, p. 19

¹⁸ Fundamentos de la Teoría de los Signos, Charles Morris, p. 45

seleccionado para tal efecto, llámese papel, plástico, o monitor. El acomodo intencional o accidental de tales elementos formará la sintaxis de nuestro trabajo y por ende su composición final, cuya comprensión guarda relación con la coherencia que guarden los elementos que la conforman.

Cabe señalar que existen varias teorías acerca de la sintaxis de la imagen, sin embargo, para propósito de este estudio, la entenderemos como los elementos visuales que conforman nuestro objeto de estudio (en este caso en específico, de los elementos de la tipografía, que serán analizados en el tercer capítulo); desde el pictograma más simple hasta las ilustraciones realistas, las imágenes dibujadas, están basadas y compuestas por elementos particulares como puntos, líneas, tonos, formas, extremos) para darle cohesión a la imagen.¹⁹

La sintaxis entonces, puede mostrarnos una especie de “esqueleto” del signo, su estructura, los aspectos de sus componentes, así como la disposición de los mismos. Sin discutir aquí los diversas definiciones y las distintas interpretaciones que se han hecho de la palabra forma, para un claro entendimiento y en una oración podemos concluir que la sintaxis se ocupa del análisis o estudio de la forma de un signo.

La segunda dimensión de la semiótica es la semántica, “La semántica se ocupa de la relación de los signos con sus designata, y por ello, con los objetos que pueden denotar o que, de hecho, denotan.”²⁰, es decir que se ocupa del significado primario del signo, o como se dijo anteriormente, del conjunto de signos que se nos presenten, es decir, la relación que dicho signo guarda con su objeto, denotándolo; una vez más, el ejemplo más claro lo tienen las palabras, cada palabra tiene un referente en el mundo real o en convenciones sociales o culturales, los ejemplos para la semántica son las palabras de los distintos idiomas; en nuestro idioma, el español, la palabra avión tiene un referente inmediato, aún si todas las personas imaginan un distinto tipo de avión (cuestión que más adelante se aclarará por medio de la pragmática), el referente sigue siendo el mismo, por decir: sistema de transporte con alas que

¹⁹ “From the simplest pictograph to realistic illustrations, drawn images are based and consistent arrangement of the individual parts (dots, lines, tones, shapes, edges) to give the image cohesiveness”, *Type & image*, Philip B. Meggs, p. 19

²⁰ *Fundamentos de la teoría de los signos*, Charles Morris, p. 55

puede volar, por lo tanto, para la semántica casi no existen desviaciones, puesto que describe al signo desde una perspectiva de significado que se refiere al objeto como tal, como es y lo que realmente es; un ejemplo de lo irreal sería la palabra **elfo** o **unicornio**, cuyo objeto no existe, sin embargo, el signo de unicornio se ha presentado a través del tiempo en diversos grupos culturales, más aún, ha sido usado en pasajes míticos, y los que conocen cualquiera de estas manifestaciones reconocen al unicornio como un caballo con un cuerno en su frente aunque jamás hayan visto un unicornio con vida.

La semántica nos ayuda a controlar el proceso de significación de ciertas palabras que resultan ambiguas en su plano visual o auditivo, la palabra **banco** puede tener dos significados semánticos al mismo tiempo, y habrá que recurrir al significado preciso dependiendo del uso que le queramos dar; en el plano visual y del diseño gráfico esta misma desviación semántica puede presentarse cuando algún elemento que no esté claramente señalado interfiere con la comprensión del mensaje, un ejemplo podría presentarse en un logotipo donde una palabra ambigua que trata de resaltar la significación de fuerza o estabilidad, resulta lo contrario por su doble significación, o en otro caso el uso de una palabra o concepto de otro idioma sin saber lo que significa, sin embargo, habrá que tomar en cuenta que esta ambigüedad semántica, en ocasiones, puede ser aprovechada en aras de lograr un efecto deseado en la gente a la cual se dirigen ciertos tipos de mensaje.

La semántica entonces, se refiere al significado de cada signo. Cualquier cosa existente que observamos o que incluimos en nuestro repertorio mental, ya significa de por sí por el simple hecho de estar presente, un material, una textura, una forma, aunque no haya sido construida o dispuesta con tal propósito, tiene un significado de facto; este significado, como se dijo, aunque "primario" puede ser apoyo para la consecuente conferencia de otros significados cuando este objeto, individuo o cosa sea manipulado en un trabajo de diseño gráfico

La tercera dimensión de la semiótica es la pragmática, ésta se refiere en primera instancia a la relación entre cualquier signo y su intérprete, y más allá, al significado que cada individuo le confiere a cada signo, dependiendo de su bagaje cultural, ideológico, y dado el caso, emotivo

de cada situación o momento; también se refiere a la función que cumple un signo en una situación predeterminada o no. En la definición de Morris, "Por «pragmática» se entiende la ciencia de la relación de los signos con sus intérpretes."²¹ Un significado pragmático es aquel que se encuentra arraigado en un signo o en un conjunto de signos dentro de una sociedad o una cultura específica.

La pragmática es fundamental en la elaboración de los proyectos de diseño, ya que se refiere al impacto no sólo visual, sino mental de los signos; un signo puede tener tanto "poder" pragmático que se quede como marca en la mente de las personas, convirtiéndolo así en un símbolo, como una referencia directa a una persona, pasaje histórico o incluso marca, ejemplos de estos signos pueden ser desde la cruz *swastica* usada por Hitler hasta el logotipo en forma de manzana de las computadoras Macintosh, figura 1.



Figura 1.

Podríamos incluir aquí las tonadillas de comerciales de radio y televisión o las imágenes y fotografías usadas en anuncios de ropa o de automóviles. Estos signos pueden o no quedarse grabados en nuestra mente dependiendo de su grado de significación. La dimensión pragmática también se ocupa de los conocimientos previos que cada individuo enfrenta en el signo, es decir, abarca el aspecto socio-cultural o contexto del signo que puede en ocasiones conferir nuevos significados o incrementar el grado de significación de signos creados con anterioridad para un fin distinto, es decir, la pragmática estudia los procesos mentales que conlleva la interpretación del mundo, incluyendo conceptos como la costumbre, los valores, los juicios, prejuicios, forma de ver el mundo e idiosincrasia.

La pragmática conlleva un valor de conocimiento del medio donde el signo interactúa, conocimiento del individuo que da al signo en un determinado momento. En el caso del diseño gráfico podríamos hablar de que el acertado conocimiento de esta información es de gran ayuda para que los mensajes creados puedan funcionar adecuadamente y resulten

²¹ *ibid.* P. 67

altamente comunicativos, evitando de la mejor forma posible las ambigüedades y el pobre entendimiento. Así pues, la pragmática aporta información de primera mano para ser usada al momento de diseñar y también al momento de evaluar cada uno de los productos de diseño, "cuando la representación visual es capaz de evocar en un receptor dichos significados, diremos que posee un alto grado de comunicabilidad"²².

Decimos entonces, que la pragmática, en cierto momento, puede determinar que los signos se conviertan poco a poco, y dependiendo de factores temporales y sociales en símbolos que puedan ser reconocidos a primera vista y que "casi" logren ser comprendidos de manera universal.

Podemos empezar a explicar y analizar cómo es que las tres dimensiones semióticas actúan entre sí, esta interacción puede ser controlada para un fin específico (en nuestro caso de diseñar, y por lo tanto de construcción de un signo); señalemos que el orden de aparición de las tres dimensiones varía si se aplica al proceso de elaboración de signos.

Si un signo se estructura con una sintaxis adecuada, es decir, si sus elementos están dispuestos correctamente conforme al fin que se persigue y está respaldado por su correcta significación semántica, con conocimiento del significado y el mínimo de ambigüedades cuidando siempre su significado primario, y al mismo tiempo elaborados con un conocimiento profundo de su dimensión pragmática, dará como resultado un signo que logre impacto visual e incluso de valor estético, la significación quede grabada en la mente del que lo vea y lo utilice.

Después de explicar de manera general la semiótica y sus tres dimensiones, pasemos a definir el concepto "semiótica" y el de "signo" bajo el punto de vista del autor que interesa en esta investigación, Charles S. Peirce.

²² Del Diseño, Yves Zimmermann, p. 13

1.2 La semiótica y el signo según Charles S. Peirce

“Parece algo extraño, cuando uno llega a reflexionar acerca de ello, que un signo deba dejar a su intérprete suministrar una parte de su significado; pero la explicación del fenómeno reside en el hecho de que el universo entero –no meramente el universo de los existentes sino todo aquel universo más amplio, que abarca al universo de los existentes como una parte...-... está cubierto de signos, si es que no está exclusivamente compuesto por signos.”

Charles Sanders Peirce 1905-1906: 5.448n.²³

Charles S. Peirce (1839-1914), revolucionó la disciplina de la semiótica. Lo interesante del trabajo de Peirce (y el principal eje de relación para este trabajo de investigación) fue la taxonomía que propuso para el signo, esta taxonomía, a la larga, llevaría a autores como Thomas Sebeock a realizar nuevas conjeturas acerca del funcionamiento de los signos y su relevancia para el entendimiento de nuestro entorno.

Peirce menciona que: “la semiótica no puede tener “objetos” sin tener objeto –aquí el singular gramatical refiere al universal teórico-, y que éste refiere a los modos de producción de la significación social –de los cuales la comunicación interpersonal (lingüística o no) configura una de sus tantas expresiones-, sus formas de manifestación y sus efectos.”²⁴

Esto último nos habla de todo hecho, podríamos afirmar que todo lo que nos rodea mantiene un significado: desde el espacio en el que nos movemos, las calles por las que caminamos, los distintos utensilios que usamos en nuestra vida cotidiana, la ropa que vestimos, nuestra forma de hablar y de movernos, en fin, el mundo real adquiere significado para cada uno de nosotros, por lo tanto la semiótica podría usarse en diversos campos de conocimiento, “La

²³ Citado en Los fundamentos de la semiótica, John Deely, p.36

²⁴ La ciencia de la semiótica, Charles S. Peirce, p. 11

semiótica... es para Peirce una especie de modelo teórico del cual no puede prescindir ninguna disciplina.”²⁵

Para Peirce, el significado de las cosas no es estático, la forma de funcionar de los signos y sus significados requería de cierta dinámica, es decir, se debía entender como un todo, como la elaboración de significados que se acomodan continuamente, su visión de la semiótica suponía abarcar el todo como proceso constante y vivo, “Peirce vislumbró que el completo desarrollo de la semiótica como un cuerpo particular de conocimiento requería una visión dinámica de la significación en cuanto proceso.”²⁶

La semiótica de Peirce proponía el proceso de significación como una actividad continua, para Peirce, el pensamiento es una actividad “visual”, el pensamiento visual fue lo que le dio a su semiótica una dimensión que anteriormente no había sido explorado,²⁷ es decir, que la propuesta de Peirce era opuesta a la propuesta lingüística de Saussure, la calidad visual del pensamiento era más importante en su planteamiento.

De acuerdo a esto último, podríamos plantear que la mente funciona como un contenedor de signos, y que éstos representan los conocimientos adquiridos y las formas que se mantienen en espera de crear nuevos signos, hablamos de imágenes mentales atrapadas en nuestro cerebro, que no existen de una manera totalmente parecida al objeto real, es decir, que quedan plasmadas en la mente como configuraciones básicas que guardan alguna relación, aunque sea lejana, con aquello representado, “Si el pensamiento tiene lugar en el reino de las imágenes, muchas de estas imágenes tienen que ser altamente abstractas, pues la mente opera a menudo a elevados niveles de abstracción.”²⁸

Pensemos ahora en algunos de los elementos que usamos como diseñadores en nuestro trabajo, en un gran número de casos, el planteamiento de los proyectos nos impide usar las imágenes reales, o en otros casos, se nos pide la “traducción” de las mismas, así pues,

²⁵ Lingüística y semiótica en la cultura del 900(2), Di Girolamo, Constanzo, p. 236

²⁶ Los fundamentos de la semiótica, John Delhi, p. 80

²⁷ “In fact, much of the power of Peirce’s concept of semiotics, as opposed to the more linguistic center of Saussure, is the visual quality of his thinking. Peirce’s thinking process is specifically visual...” Peirce and Triadomania, A walk in the Semiotics Wilderness, C.W. Spinks, p. 103

²⁸ El pensamiento visual, Amheim Rudolf, p. 127

trabajamos la abstracción de la forma, su deconstrucción a elementos básicos y reconocibles, estamos en presencia de la elaboración constante de signos, una vez más, representaciones que están en lugar de, que no guardan un total parecido con el objeto representado, "Una representación es algo que mantiene una relación de representación con otra cosa"²⁹, por lo tanto hemos de tener una idea clara del objeto a representar a nivel semiótico (es decir en sus tres dimensiones), así como la forma que se elija o que se elabore para tal fin, tan sólo será una representación, nunca el objeto como tal, difícilmente utilizamos la semejanza total en la elaboración de nuestras propuestas de diseño, nos servimos de formas simples para elaborarlas que ayudan a expresar conceptos o ideas más claras para el pensamiento humano, "Las formas simples pueden evocar las cualidades expresivas de flexibilidad, vitalidad o armonía"³⁰, dependiendo del proyecto que tengamos entre manos, estas mismas "formas simples" pueden ser manipuladas en varios sentidos para alcanzar el grado de significación que el diseñador busca.

Para Peirce el signo es algo que representa otro algo para alguien, o que esta refiriéndose a alguna otra cosa por medio de un aspecto particular o una característica específica, "un signo, o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter"³¹; esta definición la podemos dividir y analizar en dos partes, en primer lugar, *para alguien* se refiere al individuo que hará uso del signo o al que reinterpretará el mismo, por lo tanto significará algo en específico para él, este aspecto nos acerca a la dimensión semántica y pragmática del signo; la segunda parte de la definición *que se refiere a algo en algún aspecto o carácter*, podríamos señalar que se trata del aspecto sintáctico o pragmático del elemento que no está y que por consiguiente el signo está en su lugar.

Ahora bien, Peirce reconoce que el signo no necesariamente tiene que ser igual al objeto que representa, de hecho resalta la arbitrariedad de esta relación, "Si un signo es distinto de su objeto, debe existir, sea en el pensamiento o en la expresión, alguna explicación, algún argumento, algún otro contexto, que muestre cómo –sobre la base de qué sistema, o por qué

²⁹ Comprender la mente representacional, Perner Josef, p. 32

³⁰ El pensamiento visual, Arnheim Rudolf, p. 160

³¹ La ciencia de la semiótica, C.S. Peirce, 1974, p. 22

razones- el signo representa al objeto o al conjunto de objetos a que se refiere.”³², por lo tanto, hablamos una vez más de la dimensión pragmática y semántica del signo, si para alguien, sea por sus creencias o nivel de conocimiento, algo es un signo, es explicable; si en un sistema matemático, un signo representa una cantidad o una ecuación, entonces es signo porque tiene una explicación dentro de su contexto, ese mismo signo, para un antropólogo o un músico, puede representar tan sólo un elemento visual sin un significado relevante.

Un signo representa a alguna otra cosa, pero a pesar de ello, por sí solo no da a conocer el objeto, señalemos una vez más que bajo la definición de Peirce algo es signo sólo si alguien le asigna ese valor determinado el cual conlleva un conocimiento sobre el cual pueda trabajar y aumentar su significación, es decir “hablar del objeto”.

El signo sólo existe si es comprendido en cualquiera de sus aspectos, remarcar esta característica nos ayuda a entender la taxonomía de Peirce, “El signo puede solamente representar al objeto y aludir a él. No puede dar conocimiento o reconocimiento del objeto... vale decir, objeto es aquello acerca de lo cual el signo presupone un conocimiento para que sea posible proveer alguna información adicional sobre el mismo.”³³

Una *información adicional* al signo puede ser entendida como todo aquello que el mismo signo es para nosotros, en nuestra área de conocimiento, el diseño gráfico, hablamos de aquellos “valores” que adquieren los distintos elementos que usamos en nuestro trabajo, pero anterior a esto, la forma en que re-interpretamos la información con la cual elaboramos el mensaje que se nos ha encomendado. De esta manera, podríamos incluir aquí las formas, imágenes, colores, incluso el tipo de papel elegido, los materiales de trazo, y todos aquellos recursos para traducir el mensaje verbal a un mensaje visual-escrito, aquí también entendemos que el significado primario de estos materiales son a su vez materia prima para el diseñador.

Si hablamos de que el diseño gráfico configura medios que a su vez son contenedores de significados y poseen un atractivo visual, entonces podemos decir que la semiótica podría

³² *ibid.* P. 24

³³ *ibidem*

aplicarse de forma estrecha en su proceso; al tomar varios elementos, cada uno con su significado y características específicas y combinarlos en uno solo, con un nuevo significado, entonces se elabora la significación para un fin determinado, estamos frente al uso de signos que, integrados construyen uno con significados diferentes logrando que este nuevo signo en un contexto determinado, funcione de forma efectiva; el signo entonces, se reelabora, se reconstruye en uno con una mayor significación y trascendencia que aquellos de los cuales partió, "el signo de Peirce utiliza al objeto para realizarse en autonomía significante: lo transforma, lo elabora y en esta operación se forma un contexto del discurso que es sustancialmente «otro» con respecto del de los materiales de partida"³⁴.

Semiótica y signo adquirieron nuevo sentido gracias a las aportaciones de Peirce, pero Peirce siempre consideraría el problema de la clasificación de los signos³⁵, esta consideración lo llevaría al intento de buscar las características específicas de cada "especie" de signos para así distinguir unos de otros, cuestión que daría el principal distintivo al trabajo de Peirce, "Peirce llega a establecer por último una auténtica tipología de los signos, diferenciados en símbolos, iconos, e índices"³⁶, tipología que Peirce ampliaría después, encontrando subdivisiones dentro de cada una de los anteriores.

1.3 Segunda tricotomía del signo según Peirce

Así pues, "... la (división de signos) fundamental es la que los clasifica en Íconos, Índices y Símbolos."³⁷, Peirce nombra a las sub-divisiones tricotomías; para efecto de este estudio, nos concentraremos únicamente en la segunda de ellas³⁸, así mismo, las definiciones de otros autores ampliarán la visión sobre las características de icono, símbolo e índice, cabe mencionar que estos conceptos han sido aplicados y definidos de distintas formas, por lo que se retoman las que más se integran al diseño gráfico en general y más específicamente al diseño tipográfico.

³⁴ Producción significante y puesta en escena, Betetini Gianfranco, p. 30

³⁵ "...Peirce continually considered the problem of the classification of signs.", Peirce and Triadomania, A walk in the Semiotics Wildemess, C.W. Spinks, p. 114

³⁶ Lingüística y semiótica, di Girolamo, Constanzo, p. 264

³⁷ La ciencia de la semiótica, Charles Sanders Peirce, p.46

³⁸ *ibid.* p. 30

Icono, índice y símbolo están definidos por Peirce de la siguiente manera: el icono como "cualquier cosa, sea lo que fuere, cualidad, individuo existente o ley, es un ícono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella."³⁹, pensemos el icono como la representación más fiel de signo en lugar de, como Peirce menciona, si un signo es usado en lugar de esa cosa y con el término, esta se refiere incluso a una cualidad, entonces el icono tiene una representación fuerte, para empezar a referirnos al objeto de estudio, pensemos en las letras usadas para representar sonidos, (más adelante se mencionará el concepto de signo tipográfico), "El icono establece una relación de semejanza con el objeto a que se refiere (son iconos los dibujos, las fotografías, los esquemas, las fórmulas lógicas, etc."⁴⁰, en el caso de las letras, encontramos ejemplos cuando las letras intentaron en algún momento guardar la semejanza con un animal o con cualquier concepto, la abstracción se volvió un instrumento importante para poder representar cada cosa, en el segundo capítulo podremos ver algunos ejemplos de escritura antigua donde la forma de cada letra "asemeja" a un objeto.

Decimos entonces que son iconos aquellos signos que son utilizados como referencia directa a alguna cosa, y que también pueden definirse de esta manera aquellos signos que se parecen a la cosa y que por lo tanto son llamados iconos de la misma.

"Un índice implica alguna suerte de icono, aunque un icono muy especial; y no es el mero parecido con su objeto, aun en aquellos aspectos que lo convierten en signo, sino que se trata de la objetiva modificación del signo por el objeto"⁴¹, en este caso, el índice habla de algo directamente, la acción gestual o lingüística de señalar "este" o "esta", "cualquier cosa que atraiga la atención es un índice."⁴², el índice refiere a la experiencia, un sonido puede indicar un hecho, el sonido de una sirena puede remitirnos a una patrulla o a una ambulancia, una llamada de atención puede transmitir la idea de peligro o saludo.

³⁹ *ibidem*. p. 30

⁴⁰ Lingüística y semiótica en la cultura del 900(2), di Girolamo, Constanzo, p. 264

⁴¹ La ciencia de la Semiótica, Charles Sanders Peirce, p. 31

⁴² *ibid.* p. 50

Los índices dependen de experiencias anteriores, aunque estas no sean fieles al índice que corresponde, en el caso de la sirena, podemos tener la idea del sonido pero no reconocer en realidad si se trata de una ambulancia, patrulla o camión de bomberos, "En el índice, la relación con el objeto es en cambio de naturaleza física (por ello son índices los síntomas de una enfermedad, un dedo señalando algo)"⁴³.

Los índices por lo tanto, funcionan como llamadas de atención a nuestros sentidos, un cielo nublado puede indicarnos que existe la probabilidad de que llueva, si agregamos un relámpago y un estruendo, presenciamos tres distintas señales que nos indican un acontecimiento; los índices entonces son elementos que son distinguibles por alguna cuestión física, como la dirección o el movimiento; en el caso del diseño podríamos hablar de colores o figuras geométricas que ayudan a destacar algún elemento en cualquier composición.

"Un símbolo es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el símbolo se interprete como referido a dicho objeto."⁴⁴ Los símbolos tienen múltiples interpretaciones que se quedan en la mente de las personas a través del tiempo, debido a su arraigo y difusión entre los grupos humanos, es obvio que resisten el paso del tiempo y adquieren nuevos significados logrando que el significado original se amplíe y generalice, "Un símbolo, una vez que ha nacido, se difunde entre la gente. A través del uso y de la experiencia, su significado crece."⁴⁵

En diseño gráfico podemos encontrar algunos ejemplos sencillos: la letra M de la multinacional McDonald's que anteriormente sólo representaba una cadena de comida rápida, ahora, en un determinado contexto es interpretada como un sinónimo de alimento de mala calidad o de una multinacional ajena a la cultura de ciertos países, lo cierto es, que para bien o para mal, esa misma letra M es reconocible para muchos y ya no sólo mantiene su significado original; el logotipo de las Naciones Unidas representa así mismo la esperanza, la paz y la

⁴³ Lingüística y semiótica en La cultura del 900(2), di Girolamo, Constanzo, p. 264

⁴⁴ La ciencia de la semiótica, Charles Sanders Peirce, p. 30

⁴⁵ *ibid.* p. 58

concordia entre las naciones del mundo; las diferentes formas de dibujar una calavera representan muerte, peligro, o banderas de piratas, figura 2.



Figura 2. De izquierda a derecha, logotipo de McDonald's, Organización de las Naciones Unidas, equipo de fútbol americano Bucaneros de Tampa Bay

Los símbolos son persistentes y muchas veces conllevan en su significado contradicciones, un símbolo puede desaparecer por falta de interpretación correcta o débil para trascender en el aspecto espacio-temporal.

Es de notar que la gente es la que confiere estos valores y significados al símbolo, el mero dibujo de la paloma en principio representó al ave simplemente, es decir, un icono, sin embargo, una vez que identificó al concepto de "paz" la gente reforzó su sentido, la aparición de esa misma paloma en otros conceptos puede representar otra cosa distinta, sin embargo, el elemento paloma blanca es ya un símbolo para las personas que lo han visto y utilizan en el contexto correspondiente.

Por lo tanto, el hecho de que un signo funcione de una u otra manera, depende en gran medida de su uso, al contexto y a la necesidad de comunicación que cubre en un momento determinado, la "evolución" de un icono a un símbolo está directamente ligada a la fuerza de su impacto mental, en ocasiones a la repetición con la que el mismo aparezca en algún medio, pero sobre todo a los distintos significados que despierte en distintos grupos de personas. Una vez asimilado como símbolo, este puede utilizarse con su significado primario, siempre y cuando se cuide el contexto para evitar una ambigüedad en su significado final.

Una vez que hemos descrito de manera general las características en la taxonomía de signo que hizo Peirce, analicemos algunas semejanzas con las nociones de letra y de tipografía, (conceptos que serán descritos ampliamente en posteriores capítulos); nos conformaremos

por lo pronto con describir y analizar aquellas características que las acerquen al concepto de signo y las incluyan en el ámbito de la semiótica.

1.4 Las letras como signos, diseño tipográfico y significado

El grupo μ define a los signos tipográficos como grafemas, ya que conllevan un significado; al igual que cualquier signo, son contenedores de significados, "Proponemos denominar a los signos tipográficos grafemas, en tanto que son portadores de significación"⁴⁶. Las letras funcionan como signos, ayudan a transportar mensajes y significados, en su conjunto forman palabras y como se mencionó anteriormente, estas a su vez oraciones. "Una letra es un código establecido para usos de lectura y entendimiento del lenguaje, por el contrario una letra con deformación es código y a la vez imagen con sentido metafórico porque en las formas de estas deformaciones se integran valores o cualidades a las que se quiera referir dentro de un contexto determinado."⁴⁷, particular atención merece esto último, ya que una letra con deformación puede referirse a un cambio consciente en la estructura de la letra para algún efecto específico convirtiéndose así en un símbolo o en un índice. (ejemplos de esto se podrán encontrar en los siguientes capítulos).

Cabe mencionar que cuando hablamos de la letra como código nos referimos a un sistema específico de comunicación que no es tan simple como parece, es necesario recordar que usamos las letras como elementos fundamentales de la escritura, entonces, hay que retomar la noción del código escrito de Cassany⁴⁸; el código escrito no se refiere únicamente a transferir el lenguaje hablado a escritura, sino que opera como un sistema propio con reglas determinadas y características particulares, "el código escrito... que no se trata de un simple sistema de transcripción, sino que constituye un código completo e independiente, un verdadero medio de comunicación"⁴⁹, esta descripción importante si se analiza las letras y escritura desde un punto de vista semiótico, a decir que, al hablar damos tono y énfasis a nuestra voz, el código escrito nos permite hacer lo mismo, si de escritura y de letras se trata, el

⁴⁶ Retórica general, Grupo μ , p. 100

⁴⁷ TIPOgrafía, UAM División de Ciencias y Artes para el Diseño, p. 37

⁴⁸ Describir el escribir, cómo se aprende a escribir, Daniel Cassany

⁴⁹ *ibid.* p. 27

diseño de su estructura y sus distintos elementos, ayudan a formar un código nuevo, más completo, más interesante y rico en todos sus aspectos. Así pues, el diseño tipográfico determina en gran parte la eficiencia en el aspecto comunicativo de la misma.

Las letras entonces, están inmersas en el lenguaje, la escritura y su contexto, funcionan como signos porque se les confieren valores y características para ser comprendidas a nivel de significación, para lograr esto, se puede optar por intervenir en su estructura, con respecto al diseño tipográfico hablamos de realizar una metáfora de alguna cosa en las formas de las letras, "decir que las letras y las sílabas revelan las cosas imitándolas."⁵⁰ Esta imitación trabaja de la misma forma que éstos, si mencionáramos anteriormente que los signos están en lugar de, entonces podemos decir que el hombre dibuja o traza las letras para representar no solo su lenguaje, sino también su idiosincrasia, hablamos entonces de una conjunción para la creación de signos articulados en un sistema diverso y complejo al mismo tiempo, "El sapiens articula sonidos y dibuja trazos, dos operaciones sin duda complementarias. Ya no son señales, como en el animal, sino signos."⁵¹

Que la letra porte un significado, y a su vez parte de ella funcione como imagen, da como resultado que sea un poderoso medio para la comunicación de ideas y conceptos, por lo tanto, podemos entenderla como vehículo semiótico. "La escritura fonética no es una creación ex nihilo del cerebro; sale de ese grafismo ambiguo que explica el doble sentido de la palabra griega *graphein*, dibujar y escribir, o incluso del *tlacuilo* mexicano, término que en náhuatl designaba a la vez al pintor y al escriba."⁵² Dos acciones fundamentales en la comunicación entre seres humanos: la creación o análisis de conceptos por medio del uso del lenguaje y su representación por medio de las letras, acción que difícilmente aparece de manera espontánea y sin sentido.

Ahora bien, señalemos que se habla del elemento que aparece repetidamente en las creaciones de diseño gráfico, veremos que las letras/ signos, pueden poseer características de la 2da tricotomía del signo de Peirce .

⁵⁰ Platón•Diálogos, Editorial Porrúa, p. 282

⁵¹ Vida y muerte de la imagen, Régis Debray, p. 186

⁵² *ibidem*.

Las palabras escritas o habladas son símbolos⁵³, recordemos que los símbolos son aquellos signos que por convenciones, uso y permanencia a través del tiempo representan una cosa que puede o no existir, digamos entonces que las palabras también se producen desde convenciones establecidas, al nacer una nueva palabra que designa una cosa, su uso la convierte en el símbolo de esa cosa mencionada, y este uso se transmite de persona en persona, de generación en generación; si creamos signos al hablar o escribir, habrá que incluir a los elementos que conforman ambas acciones, por una parte las palabras habladas que usamos para comunicarnos constituidas por sonidos y por otra los símbolos de las mismas constituidas por letras, por lo tanto, como dice Meggs, los diseñadores gráficos utilizan signos y símbolos como poderosos vehículos de comunicación⁵⁴, así mismo entonces, las letras son la contraparte idónea del lenguaje lo complementa en el proceso de comunicación "Los signos fonéticos o letras junto con el habla forman dos partes complementarias del lenguaje (la escritura no existiría sin lo oral) y éste a su vez es el código mediante el cual los hombres que pertenecen a una de determinadas especificaciones culturales logran comunicarse."⁵⁵ Esto último quiere decir también que una letra usada como símbolo define sus características gracias al uso, puede penetrar rápida y sencillamente en la mente de las personas, permanecer en ella y ser recordados de manera inmediata "Aunque lo que llamamos realidad es demasiado rica y variada para ser reproducible a voluntad, los símbolos pueden aprenderse y recordarse en una medida sorprendente."⁵⁶, hablamos por lo tanto, de una característica pragmática y semántica de las letras.

Si mencionamos anteriormente que las letras sufren deformaciones que les confieren nuevos significados, queda claro que en manos de un diseñador puede resultar la herramienta idónea para comunicar mensajes sin la necesidad de recurrir a las imágenes, por lo tanto, una letra,

⁵³ "Spoken or written words are symbols", Type & Image The language of Graphic Design, Philip B. Meggs, p. 6

⁵⁴ "Graphic designers use signs and symbols as powerful vehicles for communication." *ibid.* p. 8

⁵⁵ TIPografía, UAM División de Ciencias y Artes para el Diseño, p. 7

⁵⁶ La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica, E.H. Gombrich p. 17

que funciona como signo de un sonido del lenguaje, puede ser adoptado por el diseñador gráfico para significar otra cosa.⁵⁷ o lograr una redundancia en su significación.

La ventaja que ofrece este uso de las letras se refleja en aquellos logotipos que a partir de ciertas formas o elementos usados en sus letras conlleven conceptos como rapidez, fortaleza, estabilidad, calidad, etc.

Meggs define icono, símbolo e índice, postula que un icono recuerda a la cosa que representa, un índice tiene una conexión casual o causal que apunta al objeto señalado y un símbolo guarda una relación arbitraria entre el signo y la cosa que representa⁵⁸, estas definiciones y las de Peirce, son casi iguales, es decir, que inmersos en el ámbito del diseño, los conceptos de semiótica y signo pueden ser compatibles en lo que letras o tipografía se refiere, el hecho de que las letras sean considerados signos, reconoce también que en cualquier momento se transformen en iconos, símbolos o en índices con la intervención de los conocimientos del diseñador; si sabemos las características que definen cada uno de ellos, si hemos reconocido sus principales diferencias, entonces, este conjunto de elementos los podemos tener a mano en el momento de crear nuevas formas en las letras.

Una nueva fuente tipográfica depende en gran medida del uso que se le quiera dar; si nos hemos dado a la tarea de analizar las características que guarda un icono, símbolo e índice, podemos decir que el diseñador gráfico se encuentra en una posición privilegiada, porque puede apuntalar su trabajo de diseño gráfico en tales características, como apunta Meggs en *Type & Image*⁵⁹, una letra, que es el signo para un sonido del habla, puede ser adoptada por un diseñador gráfico para significar otra cosa sin dejar a un lado su significado original.

Esto último manifiesta que los significados pueden ser de alguna forma controlados por el diseñador gráfico, el trabajo consiste en traducir cualquier significado a una letra, a un diseño

⁵⁷ "A letterform, the sign for a speech sound, can be adopted by a graphic designer to signify something else.", *Type & Image The Language of Graphic Design*, Philip B. Meggs, p. 8

⁵⁸ "An icon resembles the thing it represents."; "An index has a factual or causal connection that points toward its object."; "A symbol has an arbitrary relationship between the signifier and the thing signified.", *ibid.* p. 8

⁵⁹ "A letterform, the sign for a speech sound, can be adopted by a graphic designer to signify something else", *ibidem*.

tipográfico que lleve el mensaje tal cual, con la menor ambigüedad posible, sin necesidad de una imagen de respaldo.

Llevar la tipografía al primer lugar de importancia resulta un verdadero reto para el diseñador gráfico, que, acostumbrado a usar la imagen como principal medio de significación, encontrará un campo nuevo y vasto para lograr los objetivos de la comunicación. Pero no sólo eso, al comprender que la semiótica (en este caso la corriente Peirciana) y que los conceptos de signo no son tan ajenos al ámbito del diseño, entonces, una manera distinta de abordar los proyectos de diseño estará a disposición, un método que aunque no sea estructurado de una manera teórica, estará respaldado por una disciplina que observa conceptos definidos.

**La escritura
como herramienta
de comunicación**

capítulo 2

2. La escritura como herramienta de comunicación

El ser humano, en su necesidad de relacionarse y convivir con los demás, ha creado y perfeccionado diversos sistemas de comunicación, algunos elementales y otros más complejos. Desde la antigüedad, el hombre ha usado sonidos guturales, gestos y actitudes para dar a entender su estado de ánimo o emitir un mensaje específico.

La comunicación humana se vuelve cada día más compleja, el entendimiento entre culturas, países e individuos se ha convertido en un asunto de vital importancia en el mundo contemporáneo. Si antes bastaba un movimiento de cabeza o un estrechar de manos para lograr el efecto deseado, ahora estos mismos actos se acompañan de cartas diplomáticas, invitaciones distinguidas, declaraciones internacionales, etc.

La escritura acompaña al hombre como una extensión de su mente, al tomar un lápiz y repetir los trazos de las letras aprendidas, el ser humano extiende la frontera espacio-temporal del habla, es usada como el gesto antiguo o el grito en una batalla; cartas de amor, de odio, chantaje, de perdón, felicitaciones usan la escritura diversas formas. "El deseo de convertir la palabra en forma visible ha fascinado a la humanidad desde los tiempos más remotos."¹

La escritura entonces, resulta uno de los medios ideales para lograr una comunicación acertada y correcta, no olvidemos que, como menciona Bringhurst², que los mismos alfabetos y diseños de página pueden ser usados tanto para una biografía de Gandhi como para un manual de uso y desarrollo de armas biológicas. Cuando analizamos podemos decir que al escribir, hacemos uso de un sistema muy complejo, pero que, gracias al uso cotidiano y a la antigüedad del mismo es aprendida y usada cotidianamente de manera simple y sencilla.

¹ Manual de Diseño Tipográfico, Emil Ruder, p32

² "The same alphabets and page designs can be used for a biography of Mahandas Gandhi and for a manual on the use and deployment of biological weapons", The Elements of Typographic Style, Robert Bringhurst, p. 20

2.1 La escritura y sus antecedentes

No se sabe a ciencia cierta donde y quién inicio la escritura como tal, la pregunta ha rondado al hombre desde la antigüedad, por ejemplo, San Agustín se lo preguntaba, ¿Cuándo?, ¿dónde y cómo empezó la escritura?³, por milenios, mitos e historias han ofrecido respuestas a esta pregunta intrigante. Algunos encuentran en el arte-pictórico un principio de escritura muy elemental por medio de imágenes “El arte pictórico-gráfico es la forma más simple de escritura. El hombre del paleolítico superior (6000-4000 a. de C.) para comunicarse utiliza imágenes, cuenta su historia por medio de dibujos que pinta o graba sobre piedras o pieles.”⁴, dibujos, trazos sencillos y básicos pueden dar pauta a pensar en la elaboración de una forma de escritura, muy rudimentaria y muy gráfica a la vez, “El desarrollo de la escritura y del lenguaje visual tiene sus más remotos orígenes en imágenes sencillas, pues hay una relación estrecha entre el acto de dibujar imágenes y el de trazar los signos de la escritura.”⁵

Para efecto de este estudio sólo se pretende definir algunos rasgos característicos de las principales formas de expresión antiguas, mismas que puedan tener alguna similitud con lo que ahora llamamos escritura y más adelante entender el alfabeto que utilizamos, analizar estas formas de expresión también como una necesidad de comunicación del hombre, como un principio de dejar una marca o un registro de su existencia a través del tiempo, de sus acontecimientos, de sus historias, de sus conceptos e ideas de su época. “El desarrollo de las diferentes clases de escritura, parte de la necesidad del hombre de verse reflejado”⁶ Y este “reflejo” del hombre es lo que se cada individuo busca, no en vano parece ser que nadie puede escribir igual que otra persona, la forma en la escritura varía en cada individuo, lo hace particular, cada quién escribe lo que mejor le parece, ese registro es íntimo, único e irreplicable y por lo tanto contiene una información acerca de aquel que lo trazó, “Todo ser humano se

³ “When, where, and how did writing first begin? For millennia myths and tales have offered answers to this intriguing question.”, citado en *Signs, Symbols and Ciphers Decoding the Message*, Georges Deane, p. 153

⁴ *Tipografía. Estudios e investigaciones...*, Universidad de Palermo/ Librería Técnica cp67, p. 11

⁵ *Historia del diseño gráfico*, Philip Meggs, p. 16

⁶ *TIPOgrafía*, UAM División de Ciencias y Artes para el Diseño, p. 9

refleja a sí mismo, en mayor o menor medida, en sus dibujos. Y los trazos que efectúa siempre revelan, en grados diferentes, la naturaleza de las disposiciones del que escribe...⁷

Más aun, que la escritura representará en la historia del hombre un importante acontecimiento, no sólo como una forma de comunicación visual, sino ser la base o el contenedor de conocimientos, historia y sucesos en el proceso evolutivo de cada cultura que hizo uso de la misma, "Ello es que la escritura es preeminentemente el arte de la civilización"⁸; por lo tanto, debemos mencionar que el arte pictórico y después la escritura, evolucionaron a partir del impulso humano por representar y describir a las cosas, conceptos y eventos, y haciendo esto poseería y dominaría de alguna forma el mundo enigmático e indómito en el que habitaba, como menciona Halley⁹, un mundo que nunca deja de arrojarnos información y que esa información debe ser de alguna manera controlada y dominada, reinterpretada por la mente, comprendida y asimilada para formar todo el conocimiento propio del ser humano, incluso, en ocasiones, de mayor o menor relevancia en la antigüedad y actualmente, para el propio bienestar y supervivencia del hombre. "El entorno visual no puede considerarse neutro. Nuestra supervivencia depende en ocasiones de nuestra capacidad para reconocer rasgos significativos, lo mismo que la de los animales."¹⁰, a lo que debemos agregar que en la actualidad, nos rodea la imagen, el entorno cada día se hace menos neutro, colores y formas se nos muestran a todas horas, en todos los espacios y soportes imaginados "La nuestra es una época visual. Se nos bombardea con imágenes de la mañana a la noche."¹¹ Sin olvidar que la mayoría de estas imágenes viene acompañada de las formas escritas, de letras y tipografía.

Como dijimos anteriormente, el arte pictórico parece ser el antecedente más cercano de la escritura; encontraremos un ejemplo en los dibujos realizados en cavernas y cuevas como nos menciona Meggs "Desde el paleolítico hasta los periodos neolíticos (35000 a. C., a 4000 a. C.), los pueblos primitivos de África y Europa dejaron pinturas en las cavernas, incluso las famosas

⁷ Grafismo funcional, Abraham Moles/ Luc Janiszewski, p. 81

⁸ Historia del alfabeto, A.C. Moorhouse, p. 245

⁹ "Writing and pictorial art evolved from the same human impulse –to represent and depict things, concepts, and events, and by doing so to somehow possess and dominate an otherwise enigmatic and indomitable world." Alphabet The History, Evolution and Design of the Letters We Use Today, Allan Haley, p. 9

¹⁰ La imagen y el ojo, E.H. Gombrich, p. 268

¹¹ *ibid.* p. 129

grutas de Lascaux, en el sur de Francia.”¹², mucho se ha escrito al respecto, lo que aquí interesa es puntualizar el hecho de que el hombre comenzaba a tener una necesidad de comunicarse, todavía no sabemos con toda precisión cual era la función primaria de estas pinturas, sin embargo, podemos admitir que al ser creadas por el hombre, había ya una disposición a comunicar algo y darle un sentido muy particular a las mismas, “Todo objeto, sin excepción, ya sea creado por la naturaleza o por la mano del hombre, es un ente con vida propia que inevitablemente emite algún sentido”¹³.

El registro del hombre antiguo hace pensar en una primera aparición de signos, recordando como tales, elementos que se encuentran en lugar de, imaginemos al hombre de la caverna intentando plasmar al bisonte o sus flechas, la búsqueda de la semejanza con el objeto real, con la cosa existente para tenerla atrapada, para tenerle a mano y tal vez sentirse poseedor de la misma; la búsqueda de una representación o mejor aún, de una imagen que evocara a la realidad, que la hiciera presente en un lugar donde era imposible tenerla como tal “...la imagen está en el origen y por su misión mediadora entre los vivos y los muertos, los humanos y los dioses; entre una comunidad y una cosmología; entre una sociedad de seres visibles y la sociedad de las fuerzas invisibles que los dominan.”¹⁴ Este primer paso en la búsqueda de formas de plasmar la realidad se acercaría mucho a una representación realista, es decir, buscar imitar todos los rasgos del objeto real, que el dibujo del mismo se pareciera en lo más posible a aquello que se quería representar.

2.2 Manifestaciones tempranas de escritura (pictogramas e ideogramas)

Pensemos en el esfuerzo por casi lograr una fotografía primitiva del bisonte, del fuego, de la cacería, al hacer esto, tal representación dependería de la exactitud del dibujo, y esto diferenciaría el dibujo y la pictografía de un sistema de escritura, “En la escritura pictográfica

¹² Historia del diseño gráfico, Philip Meggs, p. 16

¹³ De lo espiritual en el arte, W. Kandinsky, p. 54

¹⁴ Vida y muerte de la imagen, Régis Debray, p. 30

se hace hincapié en el dibujo, y estamos muy lejos de un sistema que pueda compararse a la escritura tal como la conocemos”¹⁵



Antigua tablilla pictográfica
sumeria, año 3100 a. C.

Imaginemos entonces el momento en el que las imágenes logran establecerse como un medio de representación específico por medio de formas, y por lo tanto fuera posible que toda la comunidad pudiera entenderlas “el abandono de la antigua forma-dibujo ayudó a realizar otro progreso: la creación del pictograma universal.”¹⁶ que el siguiente paso entonces sería reducir a trazos básicos las figuras representadas, por decir algo muy simple, que el trazo de un contorno o líneas terminadas triangularmente representaran al bisonte o las flechas, que el bisonte ya no fuera totalmente de aspecto realista, sino una abstracción, que sufriera una reducción de elementos visuales y quedara plasmado en líneas o plastas, estaríamos presenciando el surgimiento de una convención social, mencionada en nuestro primer capítulo, es decir, una representación fija para un suceso específico y lo más importante, un portador de un significado en común que ya no guarda una semejanza total con el objeto real y que puede ser entendido por determinado grupo perteneciente a una misma comunidad. “El paso siguiente en el trayecto evolutivo de la escritura está constituido por el pictograma, es decir, de una figura o mejor de un símbolo que asume el significado del objeto representado.

En un principio la imagen real se reproduce fielmente; de modo sucesivo los signos sufren una simplificación: las formas originales se estilizan y geometrizan.”¹⁷ La búsqueda de una forma de comunicación que fuera clara en principio llevaría al hombre antiguo a aferrarse a la realidad, por consiguiente, sus primeros pictogramas no se alejarían mucho de la misma, pero esto también daría como resultado que los pictogramas fueran de gran impacto visual, que

¹⁵ Historia del alfabeto, A.C. Moorhouse, p. 25

¹⁶ ibid. p. 27

¹⁷ Tipografía, estudios e investigaciones..., Universidad de Palermo/ Librería Técnica cp67, p. 11

atraparan la vista sin mayor problema “La escritura pictográfica tiene el mérito de atraer vívida y rápidamente la atención de la vista.”¹⁸

Pero el tiempo seguiría su curso, el hombre sigue buscando una forma de comunicarse más directa, más clara, mucho más sencilla y con un poder de difusión más amplio que sus primeros dibujos realistas “... los ideogramas. Éstos son signos que representan ideas, cualidades, acciones y algunas veces objetos, ninguno de los cuales puede representarse directamente por medio de un pictograma, pero que sí puede serlo por medio de la sugestión”¹⁹.



Escritura unificada en bronce de Li Ssu, llamada estilo de sello pequeño. De izquierda a derecha: sol, luna, agua, madera y perro.

Así, al empezar a elaborar una simplificación o una abstracción de formas, la evolución de la comunicación encontraría el siguiente paso representado por los ideogramas, que ya involucrarían otras características que reflejaban más al autor de los mismos, “En tanto que los pictogramas son sólo copias de la naturaleza, los ideogramas son creaciones nuevas que estimulan las facultades inventivas de sus autores”²⁰, cabe recalcar la inventiva del autor, podría ser que en los ideogramas, las cualidades pragmáticas del entorno y del hombre primitivo comenzaran a reflejarse en sus trazos y en el primer intento de formación de signos que fueran significativos y que pudieran manipularse más fácilmente que los pictogramas.

“En la mayor parte de los sistemas de escritura ideográfica, las representaciones que originalmente fueron simples pierden sus rasgos pictóricos gradualmente; esto se debe a que son sacrificados al deseo de obtener signos que puedan leerse y escribirse fácil y rápidamente,

¹⁸ Historia del alfabeto, A.C. Moorhouse, p. 219

¹⁹ *ibid.* p. 27

²⁰ *ibid.* p. 28

pero es menos necesario que puedan explicarse por sí mismos tan pronto como la comunidad que escribe ha adoptado de manera unánime los convencionalismos locales.”²¹

Como veremos más adelante, la simplificación en los trazos permite muchas cosas, tales como hacer muchos trazos semejantes en menor tiempo, tener más información en un menor espacio y la construcción de mensajes que puedan ser entendidos de una manera más concreta; los ideogramas por lo tanto representan el primer intento de una escritura como tal. “La comunicación a través de imágenes cambia del pictograma al ideograma, que desde el 3000 a. de C. Señala el comienzo de la historia de la escritura.”²²

Los ideogramas vendrían a reemplazar a los dibujos, a los trazos que buscaban imitar a la realidad y a los pictogramas, todo un nuevo espectro de representación se abriría al hombre y a las distintas culturas, la cosmovisión de cada una de ellas afectaría de sobremanera sus ideogramas, por lo tanto, las culturas más reconocibles tienen sus propio sistema ideográfico que las caracteriza, “Las escrituras ideográficas más importantes están representadas por jeroglíficos egipcios, por las escrituras maya y azteca y, en nuestros días, por los caracteres chinos.”²³

Estos ideogramas representarían uno de los aspectos más interesantes y más estudiados de cada cultura humana, la forma de convivir con los mismos y de usarlos marcarían diferencias muy significativas entre cultura y cultura, la búsqueda de signos por el hombre seguía su curso, siempre buscando que los mismos pudieran ser contenedores de significados que pudieran contar su historia, que todo lo que un símbolo escrito puede decir ya sucedió, son como huellas dejadas por animales; y estas huellas dejadas por los humanos nos narrarían la historia antigua.²⁴

²¹ Historia del alfabeto, A.C. Moorhouse, p. 29

²² Tipografía, estudios e investigaciones..., Universidad de Palermo/ Librería Técnica cp67, p. 11

²³ *ibid.*, p. 11

²⁴ “Everything written symbols can say has already passed by. They are like tracks left by animals”, The elements of Typographic Style, Robert Bringhurst, p. 8

Esta escritura siempre conservaría rasgos de sus antecesoras, como hemos podido ver en este pequeño repaso histórico, el paso del simple dibujo hacia los ideogramas no representa un borrón y cuenta nueva sino más bien una evolución que perfecciona el sistema de comunicación usado, es decir, cuando los dibujos dejaron de ser realistas se conservó algún trazo, alguna característica para ser usado en el pictograma correspondiente, así mismo, ese mismo pictograma otorgaría al hombre la materia prima para desarrollar los consiguientes ideogramas, "Como sucede con otras instituciones humanas, el hombre ha avanzado en el desarrollo de la escritura alterando y acreciendo su herencia trozo a trozo, y no mediante una creación completamente nueva."²⁵,

Por lo tanto, cuando hablamos de pasar de dibujos e imágenes a signos, observamos que el registro de los sucesos se volvían más claros y al mismo tiempo más extensos, lo mismo que ocurre con la palabra hablada, que es pronunciada de manera rápida, y de no ser por la escritura o en la actualidad con la ayuda de algún dispositivo electrónico no deja un registro, "Esta transición de la imagen al símbolo nos recuerda que la propia escritura evolucionó a partir de la pictografía, si bien sólo llegó a ser escritura cuando se usó para transformar la fugaz palabra hablada en un registro permanente."²⁶,

Registro que no siempre estaría disponible para todos; las épocas antiguas guardarían una gran semejanza en lo que a la escritura se refiere; la escritura no era accesible para todas las personas; sólo las personas destinadas al oficio o que tenían cierto grado y/o estatus dentro de su estructura socio-cultural podían hacer uso de las mismas. "Estos sistemas primitivos de escritura siempre fueron difíciles de manejar y para dominarlos requerían de estudio largo y arduo. El número de personas que adquirieron instrucción fue pequeño y su acceso al conocimiento les permitía obtener gran poder en las culturas antiguas."²⁷

Entonces, una persona debía dedicar la mayoría de su vida al estudio de estos sistemas, el privilegio de poder hacer uso de las mismas también, desde cierto punto de vista, haría de esa

²⁵ Historia del alfabeto, A.C. Moorhouse, p. 42

²⁶ La imagen y el ojo, E.H. Gombrich, p. 142

²⁷ Historia del diseño gráfico, Philip Meggs, p. 50

misma persona un individuo alejado de las mayorías, alejado de la sociedad real en la cual vivía, un privilegio que se protegería como un verdadero santuario, sagrado e inaccesible para muchos, dominado por unos cuantos, pero atrapados en un sitio privilegiado donde no se podía compartir nada con nadie más que entre ellos; esto dio como resultado que durante muchos siglos, la escritura fuera una práctica sólo para escribas profesionales o clérigos, mientras que el grueso de la gente era analfabeta²⁸, la comunicación en su forma escrita era restringida y compleja, se necesitaba de conocimientos muy avanzados para poder hacer uso de la misma, la comunicación entonces, se restringiría a un círculo muy específico de gente, con esto, todo lo escrito, ese registro permanente, los conocimientos, serían exclusivos para aquellos que la dominaran, por lo tanto, el hombre tendría que esperar al siguiente paso evolutivo de la escritura para poder tener acceso al sistema, habría que esperar la invención del alfabeto; y podemos terminar por citar a Florian Coulmas sobre la escritura, “La escritura es el sistema de signos más importante jamás inventado en nuestro planeta.(1989, pág. 3)”²⁹

Una vez analizadas los anteriores los sistemas de escritura del hombre, podemos decir que uno de sus aspectos relevantes es que la palabra se pudo atrapar por medio de ellas, y esta se tuvo que conformar con base en signos, San Agustín lo apunta, como que las palabras dejan de existir tan pronto se ponen en contacto con el aire, y su existencia no dura más que su propia pronunciación; hasta la invención, de las palabras como signos en la forma de letras³⁰; como se dijo antes, el hombre intentaba atrapar su realidad y su entorno, sus pensamientos, la escritura se revelaría como la jaula mágica del lenguaje oral, lograr atrapar lo que en realidad es demasiado efímero y fugaz “hizo posible el prodigio de retener el discursos oral en signos visuales.”³¹, los signos, siempre a la mano para representar la realidad, para estar en lugar de.

Si el intento de señalar la aparición de la escritura como tal o su propia invención ha sido complicado y no esta todavía definido claramente, la aparición del alfabeto representa una mayor incógnita “EL ALFABETO, el sistema de escritura más importante y más extendido del

²⁸ “For many centuries, in most cultures of the world, writing was a skill practiced only by profesional scribes and clerks, while the general population was usually illiterate.” *Signs, Symbols and Ciphers Decoding the Message*, Georges Jean, p. 27

²⁹ Citado en *Construir la escritura*, Daniel Cassany, 1999

³⁰ “But spoke words cease to exist as soon as they come in contact with the air, and their existence is no more lasting than that of their sound; hence the invention, in the form of letters, of signs of words...”, *Signs, Symbols and Ciphers*, Georges Jean, p. 132

³¹ *La letra*, Gérard Blanchard, p. 10

mundo, es único. Reviste, es cierto, muchas formas diferentes.”³², el alfabeto, que a su vez esta conformado por unidades o signos llamadas letras. Una vez más cabe señalar que no se pretende dilucidar ni tomar una posición con respecto a esta pregunta, sino rescatar la información más relevante que al presente trabajo de investigación convenga, bajo este mismo criterio se hará un pequeño análisis de alfabetos muy característicos que interesan al estudio: el griego, el romano y las minúsculas carolingias. Comencemos entonces por describir la unidad elemental del alfabeto, la letra.

2.3 La letra

De las escrituras pictográficas e ideográficas provienen signos particulares que toman formas características, y si bien es cierto que otras formas antiguas se consideran equivalentes a letras, retomaremos las formas actuales de estas reconocidas en el idioma español y el contexto socio-cultural en que vivimos, “Las letras son signos sedimentados en nuestra memoria; desde la infancia hemos aprendido a reconocer sus siluetas que ahora nos son extremadamente familiares.”³³, esos signos nos han permitido escribir cartas, dejar mensajes junto al teléfono o tomar apuntes en la escuela; y utilizaremos la definición que sobre ellos nos ofrece Blanchard, “La letra. Esta unidad signíca irreductible de la escritura alfabética; esta partícula visual mínima de la grafía de una palabra, convierte el sonido breve de la voz humana –un sonido que se extingue y desaparece para siempre en su misma emisión- en un trazo visible que permanecerá sobre la superficie de su soporte físico.”³⁴

Para el diseñador gráfico es difícil permanecer al margen del uso de las letras (más adelante se definirá el termino de tipografía, usado también en el ámbito del diseño gráfico), ya que como se mencionó anteriormente, la mayoría de los productos de diseño las requieren.

Las letras han evolucionado en cada cultura, igual que ocurrió con los ideogramas y pictogramas, los rasgos de las civilizaciones influyen en la conformación de las letras, al mismo

³² Historia del Alfabeto, A.C. Moorhouse, p. 133

³³ Tipografía estudios e investigaciones..., Universidad de Palermo/ Librería técnica cp67, p. 64

³⁴ La Letra, Gérard Blanchard, p. 9

tiempo, el conjunto de letras se sustenta en el mejor uso de cada una, descartando aquellas que no funcionan dentro del sistema, "Cada civilización inventa por lo tanto letras particulares para representar cadencias típicas del propio modo de expresión y elimina los símbolos superfluos dando así origen en los diversos casos a nuevos alfabetos."³⁵, la forma de expresión propia es lo que representa la individualidad y riqueza de los grupos humanos, las pequeñas diferencias para expresarnos conforman un mosaico rico en formas, trazos, conceptos e ideas, más aun, estas distintas expresiones también nos hablan de una época específica, ya que son conformadas con características propias de la misma, "A través de la historia del alfabeto, las letras han poseído características de acuerdo a su época."³⁶; mencionemos también que al poseer características propias de época, las letras han cambiado como lo han hecho las artes, esto explica que los términos usados en el arte ayuden en el entendimiento o definición de las letras y sus características formales.³⁷, esto también quiere decir, que si a tipografía se refiere, los términos formales para describir cada uno de los elementos que la conforman tienen una tradición artística importante, que aún en la actualidad persiste y hace más rica su terminología.

El tiempo ha sido testigo del surgimiento de diferentes letras, que aunque no conservan las mismas características visuales, tienen como intención el registro, la marca, el entendimiento y la comunicación, "El mundo de los caracteres pertenece entonces a aquella área donde formas y funciones encuentran un equilibrio constante, con además la indiscutida responsabilidad de deber registrar, comunicar y educar."³⁸, valdría hacer un apunte sobre esto último, este equilibrio entre formas y funciones nos conduce al entendimiento semiótico, donde la forma se analiza por medio de la sintaxis y la función en el ámbito semántico y pragmático, no olvidemos que al considerar a las letras como signos creados por el hombre, aceptamos que conllevan un fin específico, pero que además cumplen esta función aprovechando las características que las distinguen, es decir, que hablando desde este punto de vista, las tres

³⁵ Tipografía Estudios e investigaciones..., Universidad de Palermo/ Librería técnica cp67, p.8

³⁶ TIPografía, UAM División de Ciencias y Artes para el Diseño, p. 29

³⁷ "They have changed over time just as music, painting and architecture have changed, and the same historical terms – Renaissance, Baroque, Neoclassical, Romantic, and so on- are useful in each of these fields.", The Elements of Typographic Style, Robert Bringhurst, p. 121

³⁸ Tipografía estudios e investigaciones..., Universidad de Palermo/ Librería técnica cp67. p. 5

dimensiones semióticas intervienen de manera clara en la creación de nuevas formas de letras, dependiendo del sentido o de la significación que se les confiera.

Por lo tanto, no es exagerado decir que el cambio constante en la forma de las letras nos habla de un material activo de significación, y que la forma de las letras cambia de manera dinámica a pesar de que conserve su estructura básica, así, podríamos decir que son elementos con vida³⁹, y si hablamos de una forma viva, esto nos refiere a otras características; la redondez de la O, la rigidez de la I, o la sinuosidad de la S, esto indica que las formas de las letras llegan a tener su propia personalidad, su gesto por así decirlo, cuando leemos casi nunca reparamos en la armonía que conlleva el conjunto de las letras que forman las palabras y oraciones que tenemos frente a nosotros, que las letras tienen tono, timbre, carácter, espíritu y personalidad justo como las palabras y las oraciones,⁴⁰ es tal vez una descripción poética, sin embargo, no olvidemos que por medio de las letras tenemos una visión más amplia de nuestro propio pasado como seres humanos y civilización “las formas de las letras nos pueden remitir a distintas culturas, al pasado o al futuro y cuando las deformamos podemos percibir peculiares sensaciones que van más allá de lo visual”⁴¹.

Nunca nos detenemos a observar las letras por sí solas, una por una como elemento que habla de lo que está escrito, y de su forma, de su existencia, por lo tanto, aunque pudiera parecer exagerado, estamos de acuerdo cuando se dice que las formas de las letras tienen carácter, espíritu y personalidad,⁴² así como la escritura, las letras representan uno de los logros más grandes de la sociedad humana, “Esas misteriosas formas llamadas letras con las que se forman palabras, líneas y páginas de símbolos se cuentan, sin duda, entre las más grandes creaciones del mundo civilizado.”⁴³

Al poner a las letras en este contexto de creación y hablar de su personalidad, convivimos con un material que de manera semiótica nos proporciona información, nos habla de épocas,

³⁹ “Letterforms change constantly, yet differ very little, because they are alive.”. *The Elements of Typographic Style*, Robert Bringhurst, p. 10

⁴⁰ “Letterforms have tone, timbre, character, just as words and sentences do.” *ibid.* p. 22

⁴¹ *TIPOgrafía*, UAM División de Ciencias y Artes para el Diseño, p. 37

⁴² “Letterforms have carácter, spirit and personality.”, *The Elements of Typographic Style*, Robert Bringhurst, p. 99

⁴³ *El arte de la tipografía*, Martín Solomon, p. 8

situaciones, e incluso autores, las letras son material virgen para el diseñador gráfico; si hablamos al mismo tiempo de letras y semiótica podríamos intervenir directamente en sus aspectos sintáctico, semántico o pragmático; podemos hacer que la letra represente un individuo, animal, cosa e incluso alguna característica del mismo objeto por medio del diseño gráfico, obviamente, sin alterar su estructura básica. Haley nos ofrece un ejemplo de los posibles pasos históricos de la letra M.



Ya Platón en uno de sus diálogos decía lo siguiente: “decir que las letras y las sílabas revelan las cosas imitándolas”⁴⁴, y un poco más adelante, “Letras convenientes son las que se parecen a las cosas”⁴⁵, sin discutir a fondo el pensamiento platónico, recordemos que para él, la realidad no era tal, ya que la verdadera realidad se encontraba en el mundo de las ideas, por lo tanto para lo único que servía la copia de cada cosa en nuestra realidad era mostrar cómo era aquella cosa en el mundo de las ideas que era el verdadero y el único. Pero si retomamos ambas frases en un sentido más gráfico, podemos visualizar letras que adopten formas familiares que podamos reconocer fácilmente, siluetas que nos remitan a alguna cosa, y no sólo eso, sino que como se mencionó anteriormente, las letras que forman palabras, traen a nuestra mente todo el mundo que nos rodea, es decir, logramos un registro por medio de signos que tampoco son un reflejo real del objeto descrito.

Por lo tanto, podemos decir en este punto que las letras funcionan como signos, constan de las características necesarias para ser tratadas como tal, “Las letras son significantes, que agrupadas de manera convencional forman significados pero éstas a la vez en su estructura general están cargadas de significación, es decir que poseen las dos categorías del signo.”⁴⁶

⁴⁴ Platón-Diálogos, Editorial Porrúa, S.A., p. 282

⁴⁵ *ibid.* p. 288

⁴⁶ TIPOgrafía, UAM División de Ciencias y Artes para el Diseño, p. 37

Una vez que hemos descrito a la letra como la unidad mínima dentro de un sistema de signos más amplio y perfeccionado a través del tiempo, que es el alfabeto, analicemos este último para conocer sus características y sus funciones.

2.4 El alfabeto

“¿Pero sobre todas las invenciones estupendas cual eminencia de la mente estuvo aquélla de quien se imaginó encontrar el modo de comunicar sus pensamientos más recónditos a cualquier otra persona aunque distante por largísimo intervalo de lugar y de tiempo?

¿Hablar con aquéllos que están en la India, hablar con aquéllos que todavía no nacieron, no sucederá si no desde aquí a mil o diez mil años?

¿Con qué medios?

Con los variados agrupamientos de veinte míseros caracteres sobre una carta”

Galileo Galilei⁴⁷

Con este texto introductorio podríamos entender el principio básico del alfabeto como tal, un sistema de signos que permite al ser humano comunicar ideas, pensamientos, conocimientos, experiencias, sentimientos, intimidades, un sistema reducido a un número determinado de signos reconocibles, no muy complicados, de trazo sencillo.

Un sistema de comunicación escrita que trasciende fronteras tanto temporales como espaciales “La escritura mantiene el conocimiento, porque trasciende el tiempo y al espacio”⁴⁸, gracias a este sistema de signos hemos conocido los conceptos filosóficos de Kant, de Hegel, hemos disfrutado los textos de Shakespeare y de Rulfo, gracias a él gozamos de Neruda o Benedetti, también tenemos la fortuna de contar con los apuntes de Einstein y de Copérnico, y de manera personal, gracias a este sistema leemos estas palabras; somos capaces de entender el teclado de nuestra computadora o leer nuestro correo electrónico; si retomamos la necesidad del hombre de comunicarse con los demás, el lenguaje ahora puede parecerse no tan poderoso como se podría pensar comparándolo con la escritura y por lo tanto con el uso de los signos del alfabeto que conocemos; sabemos de antemano que lo que escribimos, dependiendo de lo que

⁴⁷ Citado en: *Tipografía. Estudios e investigaciones sobre la forma...* Universidad de Palermo/ Librería técnica cp67. p. 7

⁴⁸ *El arte de la Tipografía*, Martín Solomon, p. 8

sea, estará ahí hasta que lo decidamos, en el caso de eliminarlo o borrarlo, pero lo que escribimos y conservamos, trasciende la frontera espacio-temporal que mencionamos anteriormente. "llegamos a la escritura alfabética, que podemos considerar adecuadamente como el producto acabado y perfecto de esta larga cadena evolutiva. Su esencia consiste en que cada uno de los signos alfabéticos representa una sola vocal o una sola consonante."⁴⁹

Nuestra civilización esta basada en el alfabeto y los números⁵⁰, esto significa que las culturas antiguas basaron en ambos sistemas muchos principios de su sociedad y de su cultura; algunos autores mencionan que fueron los fenicios, quienes guardaban una relación directa con la cultura semita, quienes desarrollaron primero la escritura por medio de un alfabeto, "Los escritos alfabéticos más antiguos que se conocen provienen de las ruinas de la vieja Fenicia, cultura que se desarrolló en lo que hoy se conoce como Líbano y partes de Siria e Israel"⁵¹, "Pero solamente hacia el 1300 a. de C. que, gracias a los fenicios, se difunde el primer sistema alfabético compuesto por 22 letras (faltan las vocales) de forma abstracta y simple y con exclusiva valencia fónica."⁵², alfabeto que tiempo después los griegos retomaron para crear el propio, "Desde nuestro punto de vista, el más importante de los alfabetos semitas fue el fenicio, porque de él provino el griego y de éste las formas europeas."⁵³, cabe mencionar que, aunque el origen del alfabeto es objeto de discusión, lo importante es señalar la retroalimentación que se dio entre distintas culturas para conformarlo, la influencia de cada una en particular que se reflejó tiempo después en el resultado final.

2.5 Breves antecedentes del alfabeto griego, romano y carolingio

Aunque no se sabe a ciencia cierta qué cultura fue la que primero desarrolló y usó un sistema de alfabeto como tal, identificamos a los griegos como una de las culturas que desarrolló un sistema alfabético con un número de signos delimitado, y al mismo tiempo cuidó su aspecto estético y funcional, también, que lo usaría de forma similar al que da actualmente, "Los

⁴⁹ Historia del alfabeto, A.C. Moorhouse, p. 38

⁵⁰ "Our civilization is based on the alphabet and numerals", Type & Image, Meggs, p. 17

⁵¹ Historia del diseño gráfico, Meggs Philip, p. 51

⁵² Tipografía, estudios e Investigaciones sobre la forma de la escritura, Universidad de Palermo/ Librería Técnica cp67, p. 12

⁵³ Historia del alfabeto, A.C. Moorhouse, p. 133

griegos adoptaron el alfabeto y desarrollaron ampliamente su belleza y utilidad.”⁵⁴, retomaron el alfabeto fenicio pero lo perfeccionaron, “Los griegos adoptaron las 22 consonantes fenicias, usaron dos de ellas como vocales y crearon tres signos vocálicos nuevos, contando pues con un total de 25 letras.”⁵⁵

Al ser los griegos y otras culturas antiguas sumamente complejas y altamente desarrolladas, es obvio que sus sistemas visuales de representación fueran complejos, pero tuvieron que evolucionar hacia un sistema más sencillo y que se adaptase a las necesidades de cada cultura, tal como menciona Haley: cuando la cultura y la sociedad humana se volvió cada día más y más compleja, esto último impulsado por mecanismos como la agricultura, religión y la política, se desarrollaron formas de expresión visual gráfica para responder a sus demandas.⁵⁶, demandas que fueron de distinta índole, tal como actualmente se tienen.

El alfabeto griego, que estaba constituido por un número de signos determinado, con un nombre específico para cada uno de ellos, signos que se han conservado hasta la actualidad y que incluso se utilizan en principios matemáticos y filosóficos.

“Los primeros en crear un verdadero alfabeto fueron los griegos.”⁵⁷, en la fig. 3 podemos ver dos tablas donde respectivamente aparece el desarrollo del alfabeto semita, y la extensión del alfabeto, y cómo se derivan los alfabetos occidentales del semita⁵⁸, el segundo cuadro incluye el alfabeto griego.

⁵⁴ Historia del diseño gráfico, Meggs, Philip, p. 53

⁵⁵ Tipografía, función, forma y diseño, Phil Baines/ Andrew Haslam, p. 39

⁵⁶ “As human culture and society became increasingly complex, propelled by the mechanism of agriculture, religion, and politics, graphic forms of expresión were developed to respond to their demands.”, Alphabet, Allan Haley, p. 16

⁵⁷ La Letra, Gérard Blanchard, p. 28

⁵⁸ Ambos cuadros tomados de Historia del Alfabeto, A. C. Moorhouse, p. 142 y 179 respectivamente

jeroglífico ejemplo y significado	Sinaif	canaanita	thaphathael	ahiram	fenicio	semítico del sur	nombre semítico	orden fenicio	orden semítico	fenicio	griego arcaico	griego oriental	griego occidental	etrusco	latín arcaico	latín clásico	románico
buey							aleph	1	1								
pallo, casa							beth	2	2								
esquila							gimel	3	3								
puerta							daleth	4	4								
alto							he	5	5								
apoyo							waw	6	6								
resaca							zayin	7	7								
madeja (o como el 5)							cheth	8	8								
mado							teth	9	9								
empujic							kaph	11	11								
cuerda							lamed	12	12								
agua							mem	13	13								
cobra							nun	14	14								
pez							samekh	15	15								
ojo							ayin	16	16								
boca							pe	17	17								
							kaf	18	18								
							qaph	19	19								
cabeza							resh	20	20								
montaña							shin	21	21								
cruz							lau	22	22								

Figura 3

Vale la pena mencionar que Moorhouse⁵⁹ propone que el nombre que adquirieron las letras se derivaron del sonido que producían al ser pronunciadas:

aleph (alpha); "buey"; sonido ' (una aspirada ligeramente consonántica).

beth (beta); "casa"; sonido b.

daleth (delta); "tablero de puerta"; sonido d.

Este método de nombrar a las letras conlleva una relación semiótica, el parecido, la similitud e incluso –tal vez- la facilidad de identificar a cada nuevo caracter con un sonido resulta de una coherencia simple y de gran efectividad, y al mismo tiempo obliga a que cada nuevo sonido

⁵⁹ Historia del alfabeto, A.C. Moorhouse, p. 137

necesite de un nuevo caracter, es decir, la riqueza del lenguaje alimentaría el desarrollo de nuevas letras en el alfabeto hasta completar las necesidades de cada cultura; merece especial atención la manera en que la mayoría de las letras respetan las características esenciales del primer trazo, o en este caso de los alfabetos de épocas anteriores. Haley⁶⁰ propone la siguiente evolución en forma de la letra A.



Esto da a entender que la percepción de estos trazos y/o símbolos fueron estableciéndose en cada cultura, la forma primaria permaneció pero se adaptó a las necesidades y condiciones de cada uno de estos grupos humanos. Las diferentes técnicas, instrumentos y necesidades comunicativas orientarían la evolución de cada alfabeto. Es factible decir que, desde el punto de vista de la semiótica, estos trazos funcionaron primero como iconos, pero que con el paso del tiempo, su utilización en diversas culturas y la intervención sobre sus características sintácticas, se transformaron en símbolos, reconocibles, con significado conferido, adoptando así una condición más específica, más universal. Esta transformación daría como resultado que fueran usados ya como letras, conformando a su vez el conjunto que constituiría su alfabeto.

Los griegos pusieron especial énfasis en utilizar la forma armónica y elegante en sus letras, los caracteres del alfabeto griego conllevan un estilo particular de rasgos que los identifican con su cultura, con características muy propias, introducen una suerte de diseño del alfabeto, "Desde la perspectiva del diseño gráfico, los griegos tomaron los caracteres fenicios y los convirtieron en formas de arte de gran armonía y belleza."⁶¹, pero no sólo las características estéticas serían de vital importancia, también los elementos de las letras fueran, más claros, sencillos; la geometrización de las formas, que los trazos verticales y horizontales en el sistema y las secuencias de las letras presentarían entre ellas una relación estable y armónica entre ellas. Estos elementos se conservan en nuestro sistema alfabético, las letras guardan una estrecha

⁶⁰ The History, Evolution and Design of the Letters We use Today, Allan Haley, p. 18

⁶¹ Historia del diseño gráfico, Philip Meggs, p. 54

relación con las figuras geométricas básicas (círculo, triángulo y cuadrado), y lo que ahora apreciamos en una lectura óptima, como el interletraje e interlineado, tienen su origen en esa armonía que los griegos lograron. "La lectura cómoda de un texto precisa de la armonía de las formas y de los espacios, y también de la carencia de accidentes gráficos excesivamente marcados."⁶²

El alfabeto griego fue un elemento artístico dentro de su sistema socio-cultural, que ayudó a plasmar su ideología; Atenas, su capital adoptó el sistema para aplicarlo en política y sociedad, es decir, que resultó un recurso utilizado para otros fines además de los artísticos, "El alfabeto jugó un papel dentro de la democracia; permitió el uso de distintivos para la selección de ciudadanos para el servicio público. La votación secreta por jurados fue posible gracias al uso de balotas de metal con inscripciones alfabéticas."⁶³, es decir que el sistema de signos jugó un papel importante en el desarrollo de la civilización griega; cabe mencionar que, como en el caso de los ideogramas y pictogramas, el alfabeto griego conservó características del alfabeto fenicio, es decir que su creación rescató elementos fundamentales del anterior sistema, esto es lo que a la larga logró que cada uno de los caracteres griegos permanecieran a través del tiempo hasta nuestra época, "Para durar, un carácter ha de ser una evolución, nunca una revolución."⁶⁴

En el alfabeto griego el nombre de las letras se basó en su pronunciación, es decir, el sonido de cada una tiene una representación visual, un signo aparece en lugar de ese efímero sonido, "También usaron los nombres fenicios de las letras, pero corrigiendo la ortografía de tal manera que reflejase su propia pronunciación."⁶⁵, esta identificación es la que nos lleva a reafirmar que cada cultura es representada por el uso de su sistema alfabético, que representa no sólo un sistema de escritura, sino un legado⁶⁶, si esto es cierto, entonces, el diseño o rediseño de una letra representa la visión del individuo de una época determinada, influido por el entorno, siendo así, una creación cultural de un momento específico.

⁶² La letra, Gérard Blanchard, p. 100

⁶³ Historia del diseño gráfico, Philip Meggs p. 56

⁶⁴ La letra, Gérard Blanchard, p. 92

⁶⁵ Tipografía función, forma y diseño, Phil Baines/ Andrew Haslam, p. 39

⁶⁶ "Every alphabet is a culture.", The Elements of typographic Style, Robert Brinhurst, p. 142

Los griegos, como ya se dijo, perfeccionaron el alfabeto semita, una de las más grandes aportaciones de los griegos fue la creación de las letras vocales, es válido decir que ésta significa mucho para el hombre, debido a que gracias a ella podemos leer tal como hablamos, “Los griegos hicieron varios cambios importantes en el alfabeto. El más notable de ellos, que es el que ha merecido la gratitud del mundo, fue la creación de las vocales, que resultó de importancia vital para convertir el alfabeto en un adecuado medio de expresión fonético.”⁶⁷, las vocales hoy día ayudan al diseñador a formar composiciones que con la combinación de altas y bajas resulten equilibradas y dependiendo del uso que se les de, armar manchas tipográficas que resulten de más fácil lectura.

Otra gran aportación de los griegos fue la dirección de la escritura; los semitas seguían la dirección de derecha a izquierda, (como hoy día lo hacen los japoneses), los griegos la cambiarían de izquierda a derecha, la cual conservamos hasta la actualidad, “La dirección de la escritura era originariamente de derecha a izquierda en griego, igual que en semita, pero posteriormente lo desplazaron el estilo boustrofedon y luego el de izquierda a derecha. Desde el siglo V. a. C. siempre fue de izquierda a derecha.”⁶⁸.



Fig. 4

Por último, el alfabeto griego representa, desde cierto punto de vista, un acercamiento al equilibrio entre la forma estética de las letras y su uso, el papel relevante que jugaba tenía un vínculo con el alfabeto que hoy conocemos y usamos y tiene sus raíces en él, “el alfabeto griego, que es la fuente última de todos los alfabetos que se utilizan actualmente en Europa.”⁶⁹, él mismo también resultó del perfeccionamiento de los antiguos sistemas de escritura. La figura 4 muestra un ejemplo de inscripción con letras griegas.⁷⁰

⁶⁷ Historia del alfabeto, A.C. Moorhouse, p. 177

⁶⁸ *ibid.*, p. 175

⁶⁹ *ibid.*, p. 175

⁷⁰ Tipografía función, forma y diseño, Phil Baines/ Andrew Haslam, p.39

Los romanos quedaron cautivados por el esplendor del arte griego, sin embargo la influencia y el poder del vasto imperio romano se reflejó tanto en el arte como en el alfabeto propio; “el alfabeto latino consistía de 21 letras...Después de la conquista de Grecia por los romanos durante el siglo I a. C. al final del alfabeto latino se agregaron las letras griegas Y y Z. Durante la edad Media se agregaron tres letras adicionales al alfabeto hasta llegar a las 26 letras del alfabeto inglés contemporáneo.”⁷¹, los romanos así, desarrollaron el alfabeto en el que se basaría el que usamos hoy día, el alfabeto romano también tendría su sustento en la representación de su lengua, el latín, “el alfabeto romano tenía 23 letras, entre vocales y consonantes, y con él los romanos lograron escribir una representación fonética de su lengua, que hoy llamamos latín.”⁷²

Es en el alfabeto latino donde se encuentra un elemento claro de diseño en la forma de cada letra, la cual formaría parte de otra expresión artística, la arquitectura; las letras latinas tienen semejanza con las monumentales edificaciones romanas, es decir que las formas eran tratadas de la misma manera, las letras están conformadas por líneas gruesas y delgadas, la geometría en su estructura y en los trazos es una metáfora del espacio arquitectónico, cuyas figuras geométricas surgen con la intención de representar los cimientos de las letras de los romanos “El rigor estructural de la majestuosa arquitectura romana conforma también el alfabeto; las letras utilizadas para las inscripciones y conocidas como mayúsculas cuadradas están caracterizadas por una geometría que se funda sobre las formas simples del cuadrado, del círculo y del triángulo.”⁷³; también la distancia entre letras era estudiada y cuidada al máximo, mismo principio que se aplicaba en los espacios blancos de cada letra; se puede pensar hoy día que así como una edificación era pensada y estudiada de forma exhaustiva, esto mismo se hacía con las letras que formaban inscripciones en las mismas. “Cada letra se diseñaba para que se convirtiera en una forma y no meramente la suma de sus partes.”⁷⁴ Fig. 5

⁷¹ Historia del diseño gráfico, Philip Meggs, p. 59

⁷² Tipografía función, forma y diseño, Phil Baines/ Andrew Haslam, p. 41

⁷³ Tipografía estudios e investigaciones sobre la forma de la escritura..., Universidad de Palermo/ Librería técnica cp67, p. 14

⁷⁴ Historia del diseño gráfico, Philip Meggs. p. 60



Figura 5.

Otro elemento relevante para el diseño actual fueron los patines de las letras que usaban los romanos en sus inscripciones, se ha pensado que surgían de manera necesaria por el grabado en cincel, también se ha sugerido que se agregaban debido a que las letras primero se pintaban en la piedra con pincel, como quiera que sea, estos elementos permanecen y han servido para la actual clasificación de las letras: *serif* o *sans serif*, es decir, con o sin patines.

Cabe señalar que los romanos, fueron también cuidadosos en el interlineado, “El espacio entre los renglones y las letras era generoso, pero no se dejaba espacio entre las palabras.”⁷⁵; más allá de las inscripciones en piedra, también desarrollaron diseños sobre otros materiales; los diseños de las letras que realizaron fueron a la larga, la guía, en lo que a forma se refiere, de las mayúsculas actuales, “El más importante es el *capitalis quadrata* (mayúsculas cuadradas)... Los diseños de las letras eran sorprendentemente similares a las letras que hoy llamamos mayúsculas.”⁷⁶

Como hemos visto, los romanos dejaron a la humanidad los cimientos de las letras modernas, “fue en la forma de las letras donde los romanos contribuyeron principalmente al desarrollo del alfabeto”⁷⁷, pero no sólo eso, en el ámbito actual del diseño podemos señalar que las letras juegan un doble papel como representación de nuestro propio lenguaje, y otro distinto cuando de forma primaria en una composición juega en el espacio, no sólo se trata de un elemento complementario de la composición, sino que tiene un papel activo y relevante. Las letras

⁷⁵ *Historia del diseño gráfico*, Philip Meggs, p. 60

⁷⁶ *ibidem*.

⁷⁷ *ibid.* p. 170

romanas representan tal vez, el primer logro en lo que a diseño tipográfico se refiere, como portadoras de significados más allá de su representación fonética.

Si los romanos dejaron las bases para el diseño de nuestras mayúsculas actuales, también comúnmente conocidas como “altas”, la forma y diseño de las minúsculas o “de caja baja” tendrían su origen en otra parte y en un tiempo posterior. “La escritura carolingia minúscula es la precursora de alfabeto contemporáneo de caja baja o letra pequeña.”⁷⁸

Carlomagno, emperador del Sacro Imperio Romano, dio un nuevo impulso a la cultura; Carlomagno (en su nombre se basa el nombre del nuevo tipo de letra, carolingia), propició una nueva forma de las letras con dos aspectos que son fundamentales hoy día: primero, el de trazo rápido y segundo la claridad y sencillez; ambos elementos permitieron que fuera usada en la escritura de libros, “Se inventó en el monasterio de San Martín, en Tours, Francia, a fines del siglo VIII d. C., cuando era abad Alcuino de York. A causa de su claridad y sencillez pronto se convirtió en la escritura normal para los libros.”⁷⁹, otra característica de este alfabeto eran las letras por separado, muchas ligaduras se eliminaron, y se usaban para su trazo cuatro líneas guía, “el uso de cuatro líneas guía, las ascendentes y las descendentes.”⁸⁰. fig. 6

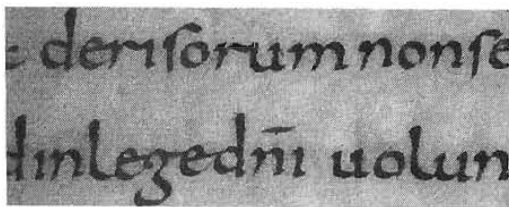


Figura 6. Minúsculas carolingias o carolinas de los evangelios de Metz (albores del siglo IX)¹

caroline minuscules

⁷⁸ Historia del diseño gráfico, Philip Meggs, p. 72

⁷⁹ Historia del alfabeto, A. C. Moorhouse, p. 196

⁸⁰ Historia del diseño gráfico, Philip Meggs, p. 72

Este alfabeto representó una revolución en tres aspectos fundamentales que se aplican al diseño de letras en la actualidad:

1.- Letras de menor tamaño que las *capitalis quadrata* de los romanos, que tiempo después al combinarse lograrían lo que ahora usamos como sistema de mayúsculas y minúsculas.

2.- Nuevas formas que se aplicaron en la *carolingia*, se usarían tiempo después para las minúsculas actuales que conservan los rasgos distintivos de aquella, son de trazo sencillo y rápido, estos últimos, factores fundamentales al momento de escribir, y como veremos más adelante, básicos en la formación de la mancha tipográfica "La mayúscula es inmóvil y hierática; la minúscula, fluctuante y dinámica. Es en minúsculas que se escribe y se lee."⁸¹

3.- El uso de líneas guía, tal vez un temprano intento de lo que ahora se conoce como "altura de la X".

Para terminar este capítulo haremos énfasis en la conjunción de ideologías de las distintas culturas que aportaron elementos fundamentales en la creación del alfabeto. Cada cultura tradujo sus propias necesidades en un sistema de escritura que le ayudara a representar su cosmovisión; el momento y el espacio quedarían atrapados en signos de carácter funcional y comunicativo. El alfabeto, así como ocurrió con la escritura, se tornó en un recurso fundamental en la historia del ser humano. En la figura siete podemos observar un cuadro donde se aprecia la relación que guardan los distintos alfabetos.

⁸¹ La letra, Gerard Blanchard, p. 100

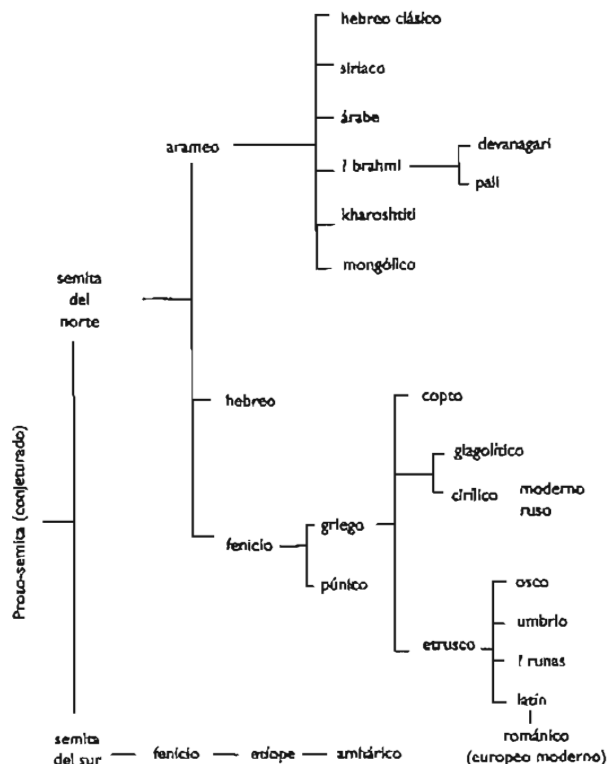


Figura 7. La relación entre los alfabetos⁸²

Sería injusto decir que el alfabeto actual es el mejor y así excluir otros; al contrario, sólo forma parte de un conjunto de sistemas que se incluyen en el quehacer diario del hombre y conforman el mosaico cultural del mundo. El alfabeto demostró su importancia en el pasado y lo hace en el presente, su uso cotidiano y vital así lo confirma.

“Ciertamente hizo posible nuestra civilización, no sólo permitiendo la existencia de una literatura y una ciencia altamente desarrolladas, sino desempeñando una parte fundamental en la reorganización de la sociedad que produjo los complejos estados de los tiempos antiguos y modernos.”⁸³

⁸² La historia del alfabeto, A.C. Moorhouse, p. 208

⁸³ Historia del Alfabeto, Henry Schuman, p. 245

A large, bold, black number '3' is centered on the page. The number is stylized with a thick, rounded font. Inside the lower loop of the '3', the text 'Semiótica, de la tipografía' is written in a smaller, black, sans-serif font. Along the bottom curve of the '3', the word 'capítulo' is written in a white, bold, sans-serif font, following the curve of the number.

**Semiótica,
de la tipografía**

capítulo

3.- Semiótica de la tipografía

3.1 La tipografía, definiciones

Ha pasado ya mucho tiempo desde que Gutenberg imprimió la Biblia¹ por medio de tipos fundidos en metal, y la impresión de material escrito comenzó a ser necesaria, indispensable y de alguna manera vital para la sociedad. Los diseñadores actuales debemos a Gutenberg la impresión de material editorial en un mismo tipo de letra, sin imaginarlo, dio la pauta para crear conjuntos de caracteres particulares, con características definidas, que guardaran semejanza entre sí; a diferencia de los pergaminos antiguos, en la Biblia de Gutenberg, una "a" siempre mantendría su forma y trazo, la definición de "tipo" se ha conservado desde entonces, haciendo referencia directa a los tipos metálicos.

En el transcurso de la historia, los avances tanto sociales como tecnológicos han dictado términos o definiciones para nombrar o renombrar a lo que hoy, generalmente llamamos tipografía. El diseñador gráfico no puede pasar por la escuela y el desarrollo profesional sin estar en contacto con este elemento fundamental; los proyectos requieren del uso de la tipografía como soporte de las ideas, de lo dicho, de lo que se quiere transcribir y expresar verbalmente. "La tipografía, en su definición más simple, es el uso de tipos de letra para expresar y comunicar mensajes."² Si bien es cierto que no se ha llegado a una definición convencional, si se identifican algunas que permiten formar una amplia acepción de lo que abarca la tipografía.

Basada en sus raíces etimológicas "tipografía (del griego *typos*, tipo, y *graphein*, escribir), es el arte de componer con tipos móviles en relieve."³, entender la tipografía como una manera de escribir con tipos nos regresa sin duda a los tiempos de Gutenberg y sus tipos metálicos, sin embargo, lo relevante en esta definición puede encontrarse en el uso de un elemento ajeno a la mano del hombre para escribir; mencionamos anteriormente que en un manuscrito, aunque

¹ "El origen de la tipografía se sitúa en el siglo XV, con la invención por parte de Gutenberg de los tipos de imprenta móviles." *Diseño tipográfico*, Jordi Vigué, p. 9

² *ibid.*, p. 6

³ *Manual de tipografía*, Angel M. Norberto, S.D.B., p. 54

fuera elaborado por la misma persona, los trazos no mantenían una uniformidad total, cualquier variación de trazo da como resultado una apariencia de igualdad que en realidad sólo es semejanza.

Al hacer uso de tipos para escribir, la mano del hombre interviene de forma distinta, los caracteres que visualizamos en la computadora son resultado de una larga tradición, de una elaboración y reelaboración de trazos que antiguamente encontraron su soporte en la papel, piel o metal; las nuevas letras pueden ser trazadas en papel, vectorizadas y manipuladas digitalmente, así se logra una visible y real uniformidad; la tipografía en nuestra actualidad, se enfrenta a esa infinidad de opciones de manipulación digital, por lo tanto, se descuida el objetivo de ser diseñada para un fin determinado de cada proyecto donde intervenga; consideramos que todo conocimiento de diseño puede aplicarse en el diseño tipográfico "Para mí, la tipografía es el arte de producir mecánicamente letras, números, símbolos y formas con la ayuda del conocimiento de los elementos, los principios y los atributos esenciales del diseño."⁴ Más aun, no debemos olvidar que la tipografía tiene una función primaria difícil de olvidar, el ser lo suficientemente clara para ser leída y comprendida, tal como lo menciona Lewis: "La esencia de la tipografía reposa en la interpretación clara de las palabras y, por ende, del sentido."⁵

De las ideas anteriores, resulta significativo que encontremos la palabra arte, como se dijo en el primer capítulo, el diseño gráfico ha sido tratado desde la perspectiva artística, no es de extrañar entonces, que las tradiciones apegadas a la fundición de tipos no hayan desaparecido del ámbito del diseño tipográfico, la labor de los orfebres dedicados a los metales ha quedado como referencia directa al diseñar un nuevo tipo, todos los que se dedicaron a ello han heredado precisamente la catalogación de su trabajo como arte.

El término tipografía sigue manejándose muy apegado a su origen "Tipografía es el término utilizado para imprimir por medio de tipos de metal, móviles, independientes y reciclables,

⁴ El arte de la tipografía, Martín Solomon, p. 8

⁵ Principios básicos de tipografía, John Lewis, p.57

cada uno de los cuales tiene una letra en relieve en su parte superior.”⁶, como poco a poco veremos, esta definición ha quedado rebasada por la necesidad de amplitud conceptual, dado que el vasto espectro que abarca hoy día la tipografía no queda englobado en el de tipo de metal fundido.

Si bien la tipografía está relacionada de alguna manera con la producción artística, también lo está con la ciencia como lo propone Tschichold⁷, porque tiene una estructura y un método tras ella. La tipografía tiene características que se sujetan a ciertas reglas y constantes que contribuyen a la sistematización del trabajo de diseño tipográfico y que éste sea al mismo tiempo académico sin perder su parte lúdica o si se prefiere llamar así, artística.

“La tipografía es el arte y la técnica de crear y componer tipos para comunicar un mensaje. El término “tipo” incluye el diseño y la función de símbolos alfabéticos y no alfabéticos para representar lenguaje.”⁸, es importante comentar dos aspectos de esta definición, por una parte la comunicación parece inseparable del término tipografía, pero esta comunicación va ligada a símbolos, como lo menciona el autor, para la representación del lenguaje, en el capítulo dos encontramos que las letras estaban en lugar de, es decir, que eran signos interactuando para lograr la comunicación y que representaban los sonidos articulados del ser humano; aquí se nos habla de símbolos alfabéticos y no alfabéticos, tal vez podemos comenzar a pensar en la forma en que actúan esos símbolos no alfabéticos, colocándolos en la categoría de índices tal vez.

Definir la tipografía implica desde lo más elemental hasta lo más riguroso al intentar presentarla como una ciencia, por lo mismo, será necesario que de acuerdo al trabajo con la misma, el diseñador se forme un concepto propio, apegado a los elementos que encuentre en su labor diaria.

⁶ 30 Siglos de Tipos y Letras, Luisa Martínez Leal, p. 37

⁷ “Typography is both art and science”, The form of the Book, Jan Tschichold, p. 31

⁸ tipos en movimiento, Matt Woolman, p. 6

Baines considera en una definición más, “tipografía: Notación y organización mecánica del lenguaje.”⁹, en ella, la palabra organización da una pauta importante que amplía la búsqueda por medio de las funciones que adopta la tipografía, no sólo intentar describir la palabra por si sola, sino que se alude a la posibilidad de organizar, o en su caso complementar las ideas que en teoría estamos trabajando, ayuda a representar por medio de signos (en este caso las letras) en un complejo sistema de comunicación que como tal muestra elementos semióticos en el mismo, “Los diseñadores deben tener en cuenta que la tipografía puede adoptar dos personalidades: la de forma de arte y la de método indiscriminado de comunicación.”¹⁰, con esta idea en mente, podemos sugerir que la tipografía también actúa en el extremo de la denotación y la connotación de conceptos e ideas, podemos usarla para hacer un autorretrato, buscando aquella tipografía cuyas características nos representen, es decir, hacer uso de ella como un icono, extremo contrario de la denotación que en este caso sería escribir nuestro nombre simplemente como escritura.

3.2 Funciones de la tipografía

A medida que el diseñador gráfico conoce todas los recursos digitales a su alcance para manipular la forma, en ocasiones relega a la tipografía a un segundo lugar en importancia, sin embargo, la actualidad nos demuestra que es un elemento que difícilmente puede extraerse de un contexto básico y primario, “Nos guste o no, en el medio urbano estamos completamente rodeados por el lenguaje a través del tipo. Sus mensajes han penetrado hasta tal punto en nuestras mentes, que nos resulta prácticamente imposible imaginar un mundo sin tipo, un mundo sin libros o bibliotecas, revistas o mapas, señales de circulación, televisión o anuncios.”¹¹. y este entorno no es muy distinto a aquel del hombre plasmando su realidad en la caverna, es entonces cuando nos damos cuenta que la necesidad de comunicarnos por medio de signos es una cuestión inherente al ser humano, una necesidad que no desaparece, sino más bien evoluciona y se define día con día, “El expresar lo vivido y lo previsto, lo esperado y lo

⁹ Tipografía, función, forma y diseño, Phil Baines, p. 7

¹⁰ El arte de la tipografía, Martín Solomon, p. 9

¹¹ Tipografía, función, forma y diseño, Phil Baines, p. 10

temido, y al mismo tiempo el deseo de conservar y plasmar, parece una continuación natural, aunque muy ulterior, del proceso de desarrollo.”¹²

Cuando se habla de cartel, ilustración, identidad corporativa, se visualizan como unidades completas en las que la tipografía es fundamental, cuando hablamos de una revista o de un periódico, difícil sería valorar su diseño sin atender a la tipografía, esto mismo se aplica a una identidad corporativa o un *banner* de *internet*, ahora bien, no se afirma que la tipografía tenga mayor relevancia que una fotografía o una imagen manipulada, sino más bien, que su elección es relevante en el diseño de cada proyecto, puede renovar un discurso dentro del diseño; El diseñador siempre recurre a la mejor forma para lograr comunicar una idea. “...que la tipografía puede servir como eficaz elemento de diseño, e incluso ser el principal componente de diseño.”¹³

Para entender esto último, habría que identificar la tipografía como código de función “múltiple”, es decir, que puede conducirse a distintos niveles de comunicación: icono, índice o símbolo, y en las tres dimensiones semióticas: sintaxis, semántica y pragmática.

3.3 Tipografía como icono, índice y símbolo

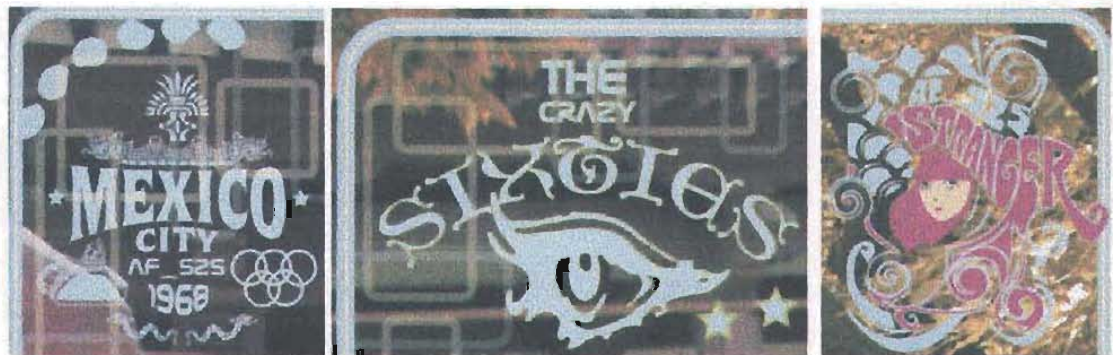
Lo primero que debemos tener en cuenta es que la tipografía siempre sirve como soporte de nuestras ideas, lo comentado, lo hablado, lo que se tiene que quedar, lo que se tiene que recordar, lo que se quiere conservar es por lo general escrito. La tipografía puede ser un indicador de un momento, una situación específica o una información precisa y clara. “Lo que convierte a la tipografía en algo fascinante, y en un tema de investigación esencial para cualquier persona que se dedique al diseño, es que esta actividad consiste en una manifestación de nuestra búsqueda de mayor eficiencia y mayor poder de comunicación por la palabra escrita. La tipografía revela una serie de factores personales, políticos y económicos,

¹² Signos símbolos marcas señales, Adrian Frutiger, p. 78

¹³ Diseño tipográfico, Jodi Vigué, p. 101

además de progresos científicos. Es una exaltación de humanidad y un índice de valores sutil y vital.”¹⁴.

La tipografía refleja un momento histórico tal como se indicó en el segundo capítulo, actualmente podemos ver diseños con tipografía que nos remiten a una época específica, reforzado este significado por medio de colores y formas determinadas.



Fuentes tipográficas usadas en catálogo de ropa de la marca "Astral Freaks urban lifestyle", octubre 2004

Hoy día las distintas fuentes tipográficas hablan en los objetos creados en un espacio-tiempo determinado, así pues, la tipografía en una primera aproximación puede funcionar como un icono que representa a la información que se escribe, cuando vemos que la palabra "gordo" utiliza una tipografía en *bold*, o cuando la palabra "dona" usa letras muy redondas que asemejan al físico de una dona, la tipografía guarda semejanza con el término escrito, figura 8.



Figura 8. Logotipo de "Dunkin Donuts"

Si mencionamos que el icono guarda un parecido –que no tiene que ser total – con lo que representa, entonces, la tipografía funciona en este nivel cuando le trasferimos ciertas

¹⁴ Tipografía del siglo XX, Lewis Blackwell, p. 7

características del objeto o sujeto que queremos representar, no olvidemos que cuando se hablaba de los romanos, sus letras asemejaban su arquitectura, las *capitalis* evocan la majestuosidad de monumentos y construcciones, "la dimensión de iconicidad, la voluntad de que la imagen sea simulacro de algo, sea ilusión de ese algo y construya la "presencia vicarial"; la imagen por la cosa la parte por el todo, decía Aristóteles"¹⁵, esto mismo entonces se aplica a las letras, cada una de ellas, por medio de su estructura puede "parecerse" a algo. En este caso, podemos encontrar aquellas letras que son diseñadas a partir de algunas características del objeto a que se refieren o que se les agrega un elemento gráfico para tal efecto, un claro

ejemplo de esto último es el logotipo de la tienda de productos para animales: *+kota*.



Tratamientos del logotipo de la tienda *+kota*

En este ejemplo se observa que a las letras se le agregan o modifican ciertos elementos básicos para lograr la semejanza requerida, en este caso, animales; al mismo tiempo, la sílaba *mas* ha sido reemplazadas por un símbolo en su significado pragmático y semántico dentro de nuestra sociedad, inequívocamente podemos leer como "mas".

Los distintos tratamientos que el diseñador aplique a la tipografía, ayudan a la iconicidad de la misma en mayor o menor grado, dependiendo siempre del fin

comunicacional que se persiga; sin perder de vista que las letras en tanto formas "vivas", pueden de momento comenzar siendo un icono para después evolucionar y convertirse en un símbolo; por ejemplo, observemos la imagen de la marca de cereal *Kellogg's*, el conjunto y letras funcionan como iconos de la marca, sin embargo, la forma de la letra *K*, ha logrado

¹⁵ *Grafismo funcional*, Abraham Moles, p. 23

separarse del nombre con éxito, dando como resultado un símbolo no sólo del nombre en sí, sino también para otro cereal, el *Special K*, figura 9.



Figura 9. Logotipos de los cereales *Kellogg's* y *Special K*

Aunque parezca que este cambio puede darse en cualquier momento, no olvidemos que los factores pragmáticos influyen de manera constante, por lo tanto, puede ser que la misma letra K siempre nos remita a una marca "La paradoja de ver una cosa completa aunque

incompletamente es familiar en la vida cotidiana"¹⁶, pero no así a un producto específico de la misma, y como menciona Georges Jean¹⁷, el tiempo es el que puede poner a prueba a un signo, y así convertirlo en un símbolo, por su permanencia en el mercado, y la consistencia en su diseño, en el caso de este cereal, ha permitido que esta única letra represente a la marca entera.

Un símbolo no guarda semejanza, puede ser arbitrario para con lo que representa, no tiene que parecerse a la información pero es comprendido y asimilado como tal, hasta cierto punto pudiera decirse que es abstracto, pensaríamos que se describe una de las características de las letras, como pensara San Agustín, las letras del alfabeto son los signos abstractos más famosos, que a su vez forman otras signos abstractos llamados palabras.¹⁸, sería difícil decir que la palabra *delfín* o *mango* tengan una semejanza con lo que representan, y así sucede con la mayoría de nuestras palabras.

Pensemos entonces en una marca, una ideología o ciertos valores que quieran destacarse en un producto de diseño, hablar de "frescura", "limpieza", "fortaleza". cuando agregamos trazos a las

¹⁶ *El Pensamiento visual*, Rudolf Arnheim, p. 117

¹⁷ "Time turns signs into symbols", *Signs, Symbols and Ciphers Decoding the Message*, Georges Deane, p. 103

¹⁸ "Among the most famous of all abstract signs are the letters of the alphabet, which form other abstract signs, called words.", *ibid.*, p. 157

letras, por ejemplo el uso de florituras al inicio o al final de la letra nos puede dar una idea de la creación de un símbolo "la ornamentación se añade a la letra y le confiere un sentido particular (florida, inicial, titular)."¹⁹, no es lo mismo mirar el trazo de una letra "a" por sí sola, que acompañada por un elemento ajeno como en el siguiente ejemplo, figura 10.



Figura 10

Cuando observamos ejemplos de este tipo, sin significado específico, lanzamos un reto al que lo observa y los significados que le otorgue al trazo variarán, este es un aspecto importante de los símbolos, que cada vez que se hace uso de ellos, su significado puede variar, puede enriquecerse, "Un símbolo, una vez que ha nacido, se difunde entre la gente a través del uso y de la experiencia, su significado crece."²⁰

En el diseño requerimos constantemente de elementos que penetren en la memoria de la gente para referirse directamente a algo; sin importar esta relación arbitraria, los símbolos tienen las cualidades necesarias para que el diseñador capte permanentemente la atención de quien observa, una vez en la mente, el símbolo regresa cada vez que es requerido, si bien es cierto que parece más complejo elaborar un símbolo que un icono, y que su comprensión depende en gran medida de la aceptación de quien lo usa, la tipografía como símbolo representa el elemento ideal para conceptos intangibles como los arriba mencionados, "Todo lo que se pueda codificar con símbolos también puede recuperarse y recordarse con relativa facilidad."²¹

Por último, revisemos los índices, menos comunes en una composición editorial o un diseño tipográfico.

¹⁹ *La Letra*, Gerard Blanchard, p. 40

²⁰ *La ciencia de la Semiótica*, Charles S. Peirce, p. 58

²¹ *La imagen y el ojo*, E.H. Gombrich, p. 18

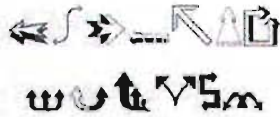


Figura 11

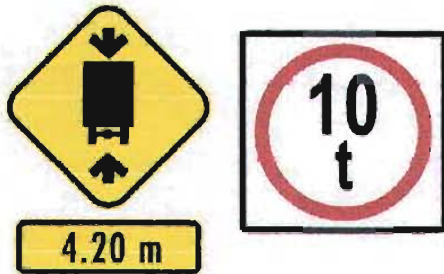


Figura 12

Cuando se encuentran flechas indicadoras dentro de una mancha tipográfica, o incluso cuando algún trazo destaca alguna frase o palabra, estamos ante un índice, no olvidemos que "cualquier cosa que atraiga la atención es un índice"²², nos indican algo, en la tipografía, el uso de cualquier clase de dibujo que sirva para señalar, funciona como índice. Figura 11.

Un ejemplo más, que no es precisamente una flecha es el tradicional *bullet* '•' que indica un apartado o un subtítulo, algunos elementos, entre ellos las plecas se consideran índices si al colocarlas lo hacemos con la intención de destacar o remarcar algún elemento

dentro de la composición, las letras capitulares que llaman la atención por su mayor tamaño casi siempre dirigen nuestra mirada hacia el inicio del texto en la página, y aunque podría pensarse que en este caso su función es más icónica, no olvidemos que el signo es un ente vivo, que puede transformarse y ser interpretado de distinta manera..

El uso de índices se ve claramente en el campo de la señalética, en ocasiones acompañados de iconos o símbolos, claro ejemplo de cómo pueden interactuar, figura 12.

Si un alfabeto cuenta con índices como elementos auxiliares, podemos decir que iconos y símbolos se integran con ellos para lograr múltiples opciones de combinación, así, el alfabeto será de alguna manera autosuficiente y al mismo tiempo evolucionará como todo un sistema nuevo de significación; también vale la pena destacar que los índices pueden llegar a símbolos, debido a que su forma llama la atención más fácilmente, por lo tanto, serán recordados rápidamente, haciendo de ellos un símbolo eficaz y comunicativo.

²² La ciencia de la semiótica, Charles S. Peirce, p. 50

Una vez analizados los términos de símbolo, índice e icono en tipografía, habría que identificar los que representan cantidades y los signos de puntuación, "Tipografía es todo símbolo visual visto en la página impresa. Estos símbolos colectivamente se denominan caracteres e incluyen letras, números, signos de puntuación y otros símbolos diversos, como el signo de pesos, el de centavos, el símbolo "&", las fracciones, etc."²³, usamos símbolos que están determinados por nuestra cultura e historia; estos caracteres han ganado su sitio como símbolos a través del tiempo, aun sin haberse pensado de tal forma, han sido usados de manera "universal" en distintas partes del mundo, haciendo de ellos convenciones aceptadas. A partir de ellos y de su forma simple, han surgido nuevos, un ejemplo claro es el símbolo para la moneda "euro".



Símbolo para euro

Lo que aquí se considera es la realce de que la tipografía esté fundamentada para funcionar de tal forma a partir de su diseño, como ejemplo pensemos en los corazones que expresan amor o amistad, pueden formar parte de un alfabeto, que represente o use "en lugar de" la palabra amor o la enfatice, de hecho, algunas incluyen símbolos, iconos e índices que representan algunos conceptos sin necesidad de una imagen o una fotografía, sin olvidar que el trazo de un corazón de este tipo no tiene nada que ver con la forma de un corazón real.

3.4 Sintaxis, semántica y pragmática en tipografía

El texto escrito contiene de por sí ya un significado, la labor del diseñador es encontrar cómo la tipografía y el diseño de la página puede complementar o reforzar este significado, elaborar una construcción donde el significado principal sea resaltado por un diseño editorial y tipográfico pertinente "Todo diseño tiene estructura. El sistema humano de procesamiento de

²³ Comunicación gráfica, Arthur Turnbull, p. 76

información automáticamente busca imponerle una estructura a la incertidumbre. Con ésta, vienen el orden y el significado y le permiten al hombre hacerle frente a su medio. Esto es tan cierto de la tipografía y de las otras artes aplicadas como lo es de la música, de la oratoria, de la escritura, de la danza o de cualquiera de las bellas artes.”²⁴

Así pues, la tipografía es una intensa forma visual de comunicación²⁵, por lo tanto la función básica de la tipografía es transmitir ideas de manera clara y concreta, la tipografía debe tener como base el ser entendida si hablamos de un texto de lectura en el que se debe distinguir y posibilitar una lectura adecuada. “La funcionalidad es la primera ley de la tipografía, exigida por el ideal de la mayor legibilidad –en detrimento, a veces, de la connotación-, así como la funcionalidad combinatoria, (que obliga a respetar una serie de reglas en el diseño), y la funcionalidad técnica de la producción de textos impresos, obviamente ligada a los imperativos de la economía industrial.”²⁶

La lectura fácil y clara nos lleva al concepto de legibilidad, término que puede ser reemplazado por el de lectura fácil, así pues, “El término “legibilidad” sugiere una interacción entre composición y lector.”²⁷, es un proceso interactivo entre los componentes del diseño de las letras, la composición y quien realiza la lectura, sin embargo, para la legibilidad también se toma en cuenta todo factor que se relacione con el medio o el objeto de diseño, por ejemplo, si es un diseño para proyectarse en televisión, en cine, si se trata de una señal de tránsito situada en la oscuridad, o por medio de un cañón digital, “La legibilidad es algo más que la capacidad de leer; incluye la adecuación y la eficacia de las decisiones que toma el diseñador en relación con los aspectos técnicos del medio y el contexto.”²⁸, un ejemplo son las letras gruesas formadas por luz de neón en anuncios de negocios, es decir, el material es una parte importante en la elección de la tipografía; Baines nos dice lo siguiente acerca de ambos términos: “La legibilidad se refiere a la forma del tipo, al grado de facilidad de reconocer un

²⁴ *ibid.* p. 268

²⁵ “Typography is an intensely visual form of communication.”, Typographic Design: Form and Communication, Rob Carter, p. 1

²⁶ Grafismo Funcional, Abraham Moles, p. 129

²⁷ Comunicación gráfica, Turnbull Arthur, p. 99

²⁸ tipos en movimiento, Woolman, p. 10

carácter o alfabeto cuando se presenta en una fuente particular. La facilidad de lectura de un texto se refiere tanto a la forma del carácter como a su organización.”²⁹, sería complicado defender a cualquiera de los autores mencionados, más aún porque en la anterior definición, un concepto incluye al otro, sin embargo, para efecto de este estudio se vinculará la definición de acuerdo a los conceptos semióticos, entendamos entonces por legibilidad, todo factor que influye o afecta la correcta lectura del diseño tipográfico, incluyendo también los factores que se toman en cuenta antes de la composición, es decir, el aspecto social y cultural que rodea al diseño tipográfico y editorial, con esto hablamos también del contexto, por consiguiente de su dimensión pragmática.

Cuando hablamos de factores que influyen en la lectura, y provienen de nuestro entorno, entonces situamos a la legibilidad como aspecto pragmático de la tipografía, cuando hablamos de los elementos que condicionan nuestra lectura, mencionamos entonces hábitos, prácticas, incluso conocimientos anteriores, difícilmente entenderíamos un escrito sobre energía nuclear sin ser especialistas en radioactividad; cuando leemos poesía, su interpretación puede depender de nuestra disposición hacia el tema del poema, aún así, si hablamos de la pragmática del texto, nos referimos a todo aquello que influye al realizar la lectura, lo que obtengamos de ella, lo que se quede en nuestra mente será información que provenga de nuestra interpretación de lo escrito, “La elaboración del texto se refiere no sólo a la comprensión, a la conservación y al recuerdo de los textos, sino también a otros procesos cognitivos, como por ejemplo al establecimiento de lazos entre las informaciones de un texto y los conocimientos/ informaciones que ya poseemos, para aumentar o corregir nuestro saber.”³⁰ Hacemos esto por medio de analogías con lo leído anteriormente o de otra disciplina, incluso, al hablar de vinculaciones sugerimos que al leer un poema o una carta, hacemos un enlace directo con alguna persona, objeto o situación vivida con anterioridad.

Las líneas de texto forman una especie de plasta sobre el soporte en el que se encuentra, a esta plasta se le llama mancha tipográfica, “Al agrupar palabras en un texto estamos en contacto

²⁹ Tipografía, función, forma y diseño, Phil Baines, p. 105

³⁰ La ciencia del texto, Teun A. Van Dijk, p. 177

con lo que se denomina mancha tipográfica, que es la apariencia del texto, su textura o masa gris impresa. La mancha resulta entonces del conjunto de la tipografía en la página y variará su tono con distintos tamaños y pesos visuales, así como por la ubicación del texto y de las ilustraciones.”³¹, como su nombre lo indica, la mancha tipográfica ocupa el espacio con texto e imágenes, lo que apreciamos como una unidad está compuesto por cualquier elemento que agreguemos a la página, una mancha puede adoptar formas e incluso colores. La adecuada composición de la mancha tipográfica ayuda a comunicar el significado inequívoco del texto. Observemos los siguientes ejemplos de mancha tipográfica, figura 13.

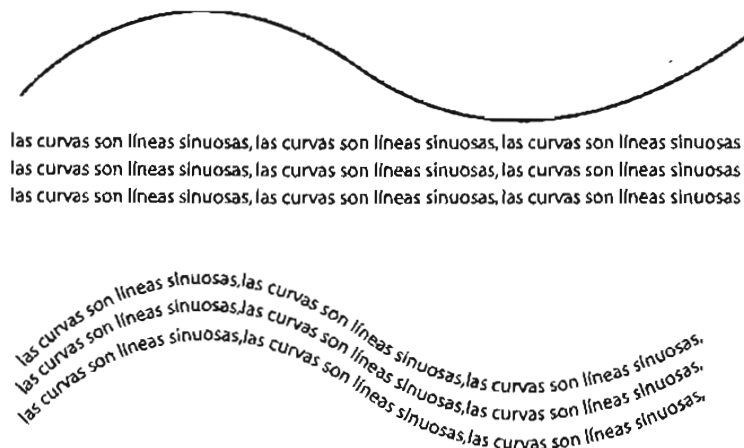


Figura 13. Ejemplos de mancha tipográfica

En el concepto curva incluimos su descripción, el texto podría ir acompañado de un ejemplo como en el primer caso, sin embargo, en aras de lograr mayor impacto en la mente del lector, el texto inferior ha sido resuelto con la mancha tipográfica que asemeja una línea curva; esto ayuda a hacer nuestro diseño reconocible y comunicativo. También existe la alternativa basada en la selección de una tipografía que refuerce el concepto curva, es decir, encontrar en la sintaxis de la letra el refuerzo visual que se busca, figura 14.

³¹ TIPOgrafía, UAM División de Ciencias y Artes para el Diseño, Tello, Durán, Ballesteros, p. 63

LAS CURVAS SON LINEAS SINUOSAS

las curvas son líneas sinuosas

Figura 14

En la figura 13, la tipografía en la mancha actúa como un icono al guardar una semejanza con la línea de ejemplo, sin embargo, en el caso de la figura 14 podemos encontrar la misma manifestación icónica pero sujeta a la selección tipográfica previa, los trazos pueden no ser iguales a la línea que usamos como ejemplo, pero si manifiestan la sinuosidad expresada en su descripción, así se puede dejar de lado el tratamiento de la mancha tipográfica, que ya no resulta necesaria.

La sintaxis utiliza los elementos espaciales, e influye en las características físicas de la tipografía: las partes de las letras que tienen nombres determinados. Aunque algunos autores sugieren diferentes nombres para cada elemento de las letras, hemos tomado aquellos del texto Tipografía función, forma y diseño³², figura 15, y los complementamos con los de Tipos en movimiento³³, figura 16.



Figura 15. Los componentes de las letras según Phil Baines

³² Tipografía, función, forma y diseño, Phil Baines, p. 38

³³ Tipos en movimiento, Matt Woolman, p. 6

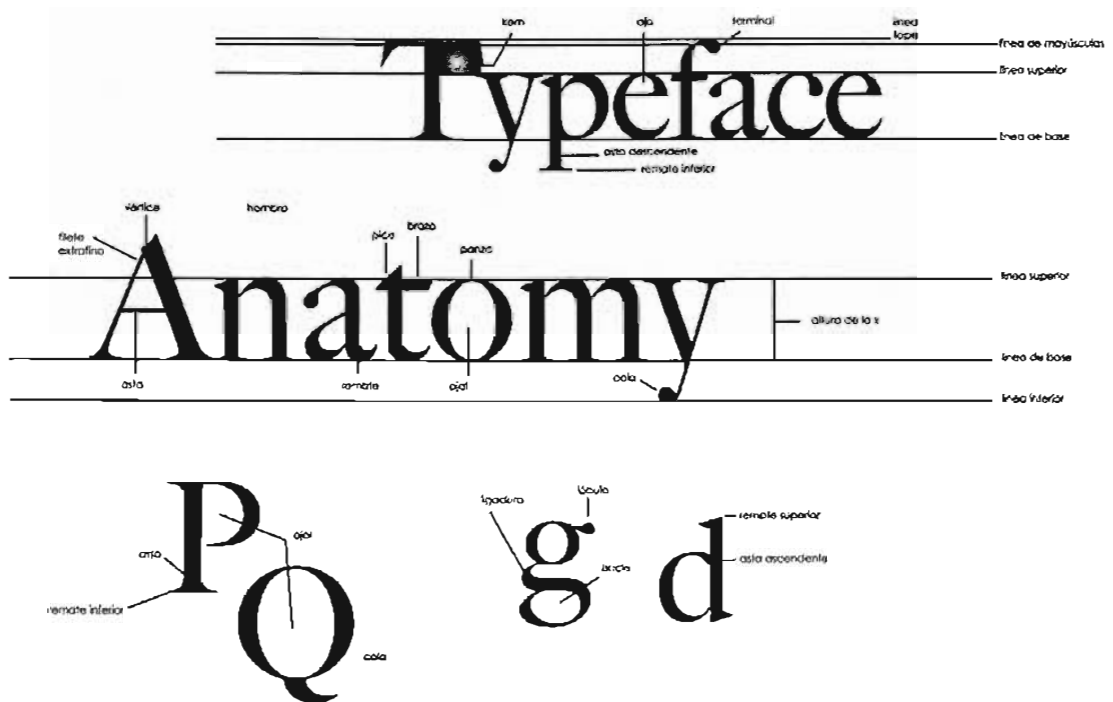


Figura 16. Los componentes de las letras según Woolman

Hay múltiples secciones de las letras en donde podemos intervenir de manera gráfica, el control sobre los remates, el ojal, el bucle, pueden tener como resultado una infinidad de opciones de diseño tipográfico, es de vital importancia decir que siempre y cuando se respete la forma básica, el diseño tendrá un fuerte soporte que sujeta cualquier adorno o elemento visual que se le agregue.

Ahora bien, antes de intervenir en la sintaxis de la letra se debe considerar el uso que se vaya a dar a la tipografía, si se busca un icono, un índice o un símbolo. Si se conservan las características de cada uno de ellos, es factible elaborar un diseño tipográfico editorial sencillo, armonioso y estable, cada letra será como la pieza de un rompecabezas, "En tipografía, las formas de las letras, las flechas, las líneas, los triángulos y los símbolos sirven como fuerzas

direccionales que guían activamente al ojo a través del plano de la imagen.”³⁴, la labor del diseñador es organizar los elementos de la página, usar cada uno de manera consciente, y tomar en cuenta el papel que jugarán en la composición. “cada letra está determinada por la precedente e influye en la siguiente, y siempre a lo largo de una trayectoria privilegiada: la línea...”³⁵ Aunque hoy día podemos ver composiciones no lineales, cabe mencionar que la lectura de tales composiciones muchas veces resulta complicada, siempre intentamos ordenar en una recta lo que vamos a leer, si bien es cierto que no resulta imposible, leer este tipo de ordenamientos, si lleva más tiempo encontrar principio y fin de oraciones con este tratamiento y de lograr una lectura correcta; esto también ha sido el resultado de la tradición histórica de una lectura de izquierda a derecha, lineal y que siempre que observamos un signo tenemos el sentido innato de esta dirección.³⁶

Este es el campo realmente vasto que ofrece el diseño tipográfico, la óptima comunicación del mensaje que se tiene por medio del control de cada uno de los elementos tipográficos, resulta el mejor recurso al momento de diseñar, “La labor principal es la expresión del contenido o el carácter mediante las numerosas posibilidades que ofrecen los tipos de letras, que incluyen los distintos tamaños, grosores, estilos y también el espaciado entre las letras, las palabras y los párrafos.”³⁷, estos aspectos son de gran relevancia en el trabajo de la mancha tipográfica.

Dos aspectos resultan fundamentales en el diseño tipográfico y editorial: el *tracking*, espacio asignado entre letras en una palabra o frase, y el *kerning*, espacio que se asigna entre dos letras específicas, “el tracking es el ajuste de espacio uniforme de las letras en una palabra, frase, párrafo o texto completo... El kerning hace referencia a la relación espacial entre dos caracteres concretos... El espacio creado para permitir que dos caracteres se acerquen más se denomina kern.”³⁸, el diseñador debe definir bien ambos ya que en ocasiones hay letras que se ven “encimadas”, o demasiado separadas, para efecto de este estudio es conveniente tenerlos en

³⁴ *El arte de la Tipografía*, Martin Solomon, p. 46

³⁵ *Grafismo Funcional*, Abraham Moles, p. 9

³⁶ “we are now strongly influenced, when looking at a sign, by the innate sense of direction from left to right.” *Signs and Symbols*, Adrian Frutiger, p.33

³⁷ *Diseño Tipográfico*, Jordi Vigué, p. 10

³⁸ *tipos en movimiento*, Matt Woolman, p. 9

cuenta como elementos semióticos, “y aún cuando el lector pueda estar inconsciente de ello, las formas visuales creadas por las líneas negras, curvas y rectas, y los ángulos que constituyen los caracteres, influyen sobre su pensamiento.”³⁹ Así, las dimensiones semióticas se conjugan, influyen entre sí permanentemente; el tener control sobre la mancha tipográfica en conjunto influye directamente en la percepción del lector, esto hace que la pragmática juegue su papel en el diseño editorial y tipográfico.

Por último, la semántica controla las ambigüedades del lenguaje y la coherencia del significado, un grupo de palabras sin orden pueden formar una mancha tipográfica, sin embargo, carece de sentido lógico, la comprensión está condicionada por el orden correcto de letras, palabras y frases, “...se encuentra lo que llamaremos el aspecto semántico (o, más simplemente, el significado), el contenido informativo del mensaje que se nos propone desde el punto de vista de un ensamblaje de palabras o de elementos de sentido (semantemas) agrupados de forma más o menos imprevisible y, por lo tanto, más o menos informativa...”⁴⁰, es decir, toda la información que contiene lo escrito sirve como base al mensaje que se va a transmitir.

Ahora bien, cuando traducimos lo anterior al plano del diseño, las formas básicas de las letras no aceptan ambigüedad alguna, una A debe conservar su forma primaria para seguir siendo una A, difícilmente pudiéramos argumentar algo como: “parece una b pero en realidad es una y”, cambiar los elementos de manera irracional también tiene efectos negativos en el diseño; dadas las posibilidades del diseño digital, siempre se presenta la tentación de “deformar” los caracteres, mover los brazos de las letras, agregar filetes, hacer una combinación indiscriminada de tipografías, “recuérdese que hoy se cuenta con una gran variedad de fuentes de todos estilos y que los medios electrónicos nos permiten extender su uso a nuestro capricho (muchas veces antitipográfico)”⁴¹, sin embargo, este tipo de modificaciones y combinaciones es peligroso si somos conscientes de que el diseño tipográfico siempre se

³⁹ Comunicación gráfica, Turnbull Arthur, p. 75

⁴⁰ Grafismo funcional, Abraham Moles, p. 79

⁴¹ Diseño gráfico, Miguel Prieto, p. 12

apoya en formas tradicionales, aceptadas por convenciones humanas. “El diseño de tipos rara vez, o nunca, es totalmente original. Todo arranca de la necesidad de amoldarse a una larga tradición de formas de caracteres, una tradición que nos permite tener el concepto de un alfabeto legible.”⁴², experimentar con los límites de la legibilidad y el entendimiento de las letras representa, desde el punto de vista de este estudio, una área distinta –no por ello menos importante–, que no compagina con la idea de la fácil lectura y legibilidad de lo escrito.

Ahora bien, si decimos que los diseños nuevos se basan en los caracteres antiguos, vale la pena describir a grandes rasgos las características de época de las letras. Para esto, nos valdremos de la sinopsis histórica que nos ofrece Bringhurst en *The elements of typographic style*:

abpfoe
abpfoe

Renacimiento: línea modulada, ángulo humanista (oblicuo); remates formados por la pluma, rizados; gran apertura; las itálicas son independientes de las romanas

abpfoe
abpfoe

Barroca: línea modula, ángulo variable; patines y remates modulados; apertura moderada; la itálica proviene de las romanas. Un ángulo secundario se puede encontrar, pero el ángulo principal de la línea formada por la pluma es oblicuo

abpfoe
abpfoe

Neoclásica: línea modulada; ángulo vertical; patines refinados; remates en lágrima; apertura moderada; las itálicas dependen totalmente de las romanas

⁴² *Tipografía del siglo XX*, Lewis Blackwell, p. 7

abppfoe=

abppfoe

Romántica: alto contraste; un ángulo muy racionado; patines son delgados; las terminaciones son redondeadas; la apertura es pequeña; la itálicas son dependientes de las romanas, el ángulo principal es vertical y el secundario es oblicuo.

abppfoe=

abppfoe

Realista: línea no modulada; un ángulo vertical implícito; apertura reducida; no hay patines, no hay itálicas o son reemplazadas con romanas inclinadas.

abppfoe=

abppfoe

Modernista Lírica: redescubrimiento de la forma renacentista: línea modulada; ángulo humanista; patines y remates formados por la pluma; apertura generosa; las itálicas son parcialmente dependientes de las romanas

abppfoe=

abppfoe

Postmodernista: frecuentemente parodia de las formas neoclásicas y románticas: ángulo racionalista; patines y remates finamente formados; apertura moderada; las itálicas dependen de las romanas. (existen muchos tipos de letras postmodernistas)

Esta descripción de época ayuda a encontrar similitudes entre las mismas, asimismo, ayuda a distinguir los aspectos en los que la letra ha sido rediseñada. Observamos ciertos detalles que son aplicables a cualquier fuente, características que también ayudan a describirla de forma general.

Los tipógrafos y diseñadores tienen la responsabilidad de comunicar de la forma clara y apropiada⁴³, dar la espalda a la forma de cada letra que hemos heredado, implica eliminar una parte enigmática y fascinante de la tipografía negando a su vez los lazos que la unen a la producción artística, de ser así, nombres como Bodoni o Baskerville no significarían nada para los tipógrafos actuales, el reto no reside en buscar una nueva forma para la letra “a” o “b”, sino una vez entendiendo su estructura, trabajar sobre ella para nuestro beneficio, “Los esquemas son los mismos desde hace siglos, y crear formas nuevas consiste en vestir a los esquemas.”⁴⁴

Los esquemas heredados a través de la historia pueden parecer desgastados y antiguos, sin embargo, dichos esquemas contienen un amplio espectro, “La conclusión debe ser que hay más de una forma de comunicación tipográfica y que hay lugar para más de un estilo de tipos.”⁴⁵; el futuro de la tipografía y de los nuevos diseños conservará un “sabor” antiguo, nunca monótono y deslucido, sino más bien representante de un pasado digno de recordarse, “Para los tipógrafos no hay duda de que el pasado será una rica fuente de inspiración futura.”⁴⁶, así, las nuevas fuentes tipográficas seguirán enlazando ese rico pasado con un futuro que definitivamente deberá ser igual de rico, ya que conformará el pasado para las siguientes generaciones de tipógrafos y así mismo la inspiración de la próximas fuentes tipográficas

Una vez comprendido que la tipografía –inevitablemente – transmite información, entenderemos que, cuando el diseñador trabaja con ella, su objetivo es construir un ente significativo con un fin específico, hacer esto logrará el equilibrio entre lo “científico” y lo “lúdico” del trabajo, y que sea considerado como mediador y constructor de mensajes claros, concretos y de relevancia comunicativa total, “el diseñador gráfico es precisamente el actor clave cuya idoneidad no es la de configurar el mensaje “a su manera” sino la de interpretar el especial “cruce de códigos” del caso y dar una solución equilibrada que permita satisfacer las

⁴³ “Typographers and designers have a responsibility to communicate as clearly and appropriately as possible”, *Typographic Design*, Rob Carter, p. 85

⁴⁴ *La letra*, Gérard Blanchard, p. 91

⁴⁵ *Principios básicos de tipografía*, John Lewis, p. 48

⁴⁶ *Guía completa de la tipografía*, Christopher Perfect, p. 35

expectativas y posibilidades de todos los demás actores para que la comunicación logre el más alto grado de eficiencia.”⁴⁷

Iconos, símbolos e índices a nuestra disposición para un diseño. Los postulados de Peirce representan una puerta distinta para el tipógrafo actual; que lo aleja del cuadrado e inconsciente software en la computadora, y lo lleva a una distinta solución para diseñar sus tipos.

En el capítulo cuatro se propondrá el diseño de una tipografía nueva; el conjunto de caracteres pretende incluir las características de índices, iconos y símbolos.

Para ello, se ha decidido partir del trazo original de una escritura individual, cien por ciento manual; regresando por momentos al tiempo de los escribanos y recuperando el trazo inocente e inconsciente del papel que juega en el diseño “La invención de la tipografía tiene un referente central: la escritura manual por medio de trazos.”⁴⁸. Analizaremos una a una, hasta donde sea posible, sus características semióticas, utilizando esta información para elaborar una retícula de composición adecuada al trazo pero normalizada para aplicar en el desarrollo de los caracteres. Una vez hecho esto, se intervendrá directamente en la sintaxis del trazo, cuando se desarrolle la primera letra se observará entonces, de ser posible, los índices, iconos y símbolos, “La realización de un nuevo carácter puede proceder partiendo de la imagen conocida de una sola letra.”⁴⁹, el objetivo será contar con un alfabeto en minúsculas completo para su posterior análisis semiótico y su aplicación a un diseño editorial.”Todo buen carácter tipográfico deja entrever la letra manual que le ha servido de base.”⁵⁰

⁴⁷ El oficio de diseñar, Norberto Chaves, p. 83

⁴⁸ La letra, Gerard Blanchard, p. 49

⁴⁹ Tipografía, estudios e investigaciones, Universidad de Palermo/ Librería técnica cp67, p. 88

⁵⁰ Manual de diseño tipográfico, Emil Ruder, p. 150

4

capítulo

**Desarrollo
tipográfico**

4.- Desarrollo tipográfico

En el primer capítulo se propuso la semiótica como un sustento del diseño tipográfico, así mismo, en el tercer capítulo dimos cuenta de las características semióticas que se pueden encontrar en las letras; se propuso que las letras al ser signos, pueden ser clasificadas y analizadas como tales.

Utilizando un análisis sintáctico, semántico y pragmático, elaboramos un nuevo diseño, basado en una tipografía manual; el análisis previo se hará en los aspectos más elementales de la estructura de los trazos, es decir, a nivel sintáctico observaremos los fustes, remates (si es que están presentes), astas, ya que esto nos permitirá rescatar la forma primaria de la estructura del trazo, en este caso, proponemos observar un conjunto de caracteres para determinar la esencial altura de la "x", y posteriormente fijar un límite superior e inferior.

Cabe mencionar que el análisis sintáctico también ofrecerá información sobre el instrumento de trazo y el soporte de las letras originales, cuestiones que indudablemente influyen en cualquier trazo realizado, "Tres importantes factores han influido de manera poderosa, si no condicionado decididamente, la expresión escrita en las diferentes épocas: de una parte, la elección del instrumento de escritura adecuado; de la otra, los materiales disponibles."¹. Así mismo, en una aproximación sintáctica, se destindarán formas particulares, si se pretenden encontrar índices, por ejemplo, podremos distinguir si existen formas que lleven consigo alguna similitud con flechas, *bullets*, y otros índices.

En el aspecto semántico se relacionarán los trazos con la forma básica de la letra, es decir que distingamos claramente una "e" de una "a", aunque este análisis pareciera obvio, nos ayudará a perfeccionar aquellos trazos que refuercen la estructura y forma básica de la letra, eliminar los que no ayuden al diseño y al mismo tiempo, identificar las secciones donde pudieran agregarse elementos de diseño como ligaduras y remates (elementos sintácticos). El análisis semántico, en

¹ Signos símbolos marcas señales, Frutiger Adrian, p. 69

una segunda etapa contribuirá a determinar la correcta lectura de las letras acomodadas en palabras y enunciados, sobre todo cuando se trate de formar la mancha tipográfica. El aspecto semántico también revelará el significado primario e intrínseco que el trazo manual nos ofrece, aspecto fundamental que se pretende conservar hasta el final del diseño; es necesario enfatizar aquí el significado que las letras adopten en una primera aproximación, es decir, lo que “nos quieren decir” de antemano, factores que estarán ligados directamente con la dimensión pragmática.

Para realizar el análisis pragmático se tomarán en cuenta aspectos descriptivos de la persona que ha realizado el trazo original, no hay que olvidar que es ajena al ámbito de diseño y no tuvo un conocimiento previo sobre el uso que se daría a su escritura, aquí es importante que el lector primero analice por sí mismo el trazo, lea la lista de adjetivos propuestos para finalmente conocer las características específicas de la persona que realizó el trazo, con el fin de determinar las convenciones en lo que respecta a iconos y símbolos que se usan con personas de ciertas características y que el diseñador gráfico aplica en su quehacer profesional; así mismo, el diseño editorial que se presentará con la nueva fuente tipográfica se ha seleccionado de acuerdo a algunas semejanzas que guarda con las características de la persona a quien pertenece el trazo original

Es importante señalar que no se pretende aquí hacer un análisis o relación psicológica entre el objeto de diseño y la persona, sino más bien – a nivel pragmático – proponer una asociación entre ambos que resulte equilibrada y ayude a distinguir aspectos semióticos similares. En este caso hablamos de la portada de una publicación SHOJO MANGA, la descripción general de estas publicaciones se podrá consultar en un anexo; sus características más importantes son:

- 1.- Está dirigida a un sector de público femenino
- 2.- El segmento principal de público tiene una edad que varía entre los 14 y 21 años.
- 3.- Su temática es variada, si bien la protagonista es casi siempre una mujer y la narrativa alude al romance.

El objetivo principal es la fuente tipográfica lograda a partir del trazo manual, enfatizando ciertos elementos, estructurándola de tal forma que logren funcionar como: iconos, símbolos e índices que tengan que ver directamente con las características antes señaladas.

Trabajaremos entonces bajo la premisa de que una escritura manual observa características muy particulares de cada persona, pero al mismo tiempo, mantiene otras que pueden ser reconocidas fácilmente, "La escritura manual está repleta de ritmo; su apariencia queda determinada por efectos de acción y reacción: recta-curva, vertical-horizontal, oblicua-contrablicua, curva-contracurva, peso-contrapeso, acentuación-aligeramiento, ascendente-descendente, etc."², son estos factores generales los que pueden ser aprovechados en un trabajo de diseño tipográfico.

4.1 Trazo base para desarrollo de la fuente y análisis de sus características semióticas

Una vez descrito el procedimiento de análisis bajo el cual se trabajará, a continuación se muestra una sección del trazo original (la escritura manual), figura 17.

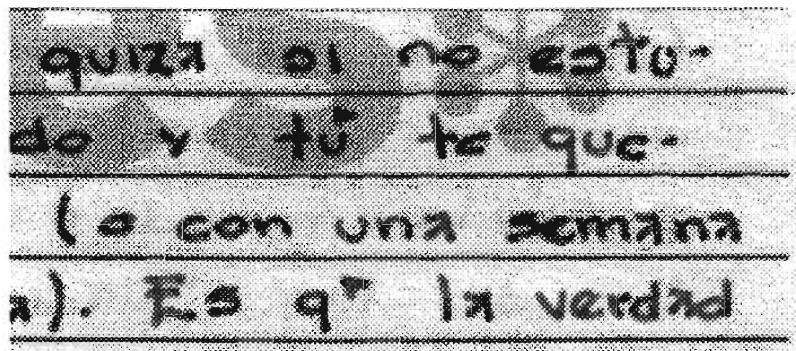


Figura 17. Escritura manual, trazo original

² Manual de Diseño Tipográfico, Emil Ruder, p. 150

• Análisis semiótico

Para lograr un análisis semiótico entendido en sus tres dimensiones, estaremos mencionando características sintácticas, semánticas y pragmáticas que se relacionen entre ellas, esto con el fin de enfatizar las mismas.

Vale la pena decir que el alcance de un análisis semiótico está sujeto a ciertas convenciones culturales, factores incluso de pre-disposición personal y elementos que escapan al control del diseñador, con esto se aclara que buscamos los elementos generales que pueden ser fácilmente reconocidos y desarrollados a nivel de diseño y que existen otros que, gracias a la individualidad de cada sujeto, permanecen ocultos a simple vista.

Con esto último encontramos aquello que Peirce anotaba, que cualquier objeto es susceptible de ser analizado bajo el lente de la semiótica, y que las distintas interpretaciones podía conferir su significado a los signos, enriqueciéndolo e incluso desviándolo. La coherencia entre estos factores dan como resultado una eficiente comunicación, no olvidemos que el Diseño Gráfico en la mayoría de los casos busca la comunicación de mensajes, y para ello, no se vale únicamente de los instrumentos tecnológicos o de sus conocimientos técnicos, sino más bien de un saber socio-cultural influenciado por todo aquello que le rodea, "El Diseño Gráfico, entendido como una técnica de la comunicación visual... regula el ajuste de la forma gráfica de los mensajes a las condiciones de su comunicación concreta. Para ello desarrolla un instrumental específico de naturaleza semiótica: el manejo de principios de comunicación visual en los que confluyen múltiples sistemas y códigos (verbales, escriturales, icónicos, artísticos, etc.)³ Entonces, un análisis semiótico nos lleva a reconocer ciertos principios básicos, que ayudan a reorganizar la información en cada uno de los mensajes de la mejor manera posible para un diseño específico que comunique.

³ Diseño y comunicación Teorías y enfoques críticos, Arfuch, Chaves y Ledesma, p 114.

Comenzaremos entonces con el instrumento de trazo utilizado, en este caso una pluma de punta redonda de las llamadas *Gelly Roll* (pluma de Gel) figura 18, estas plumas tienen como características: de fácil deslizamiento sobre el papel, por la generosa cantidad de tinta que despliega al momento de escribir, la punta redonda da como resultado que el trazo sea sinuoso, de anchura "gruesa" y casi sin modulaciones, al mismo tiempo permite que se reduzca considerablemente el ojo de la "e" y el ojal de la "a", de hecho, en el caso de la "a", el ojal desaparece.

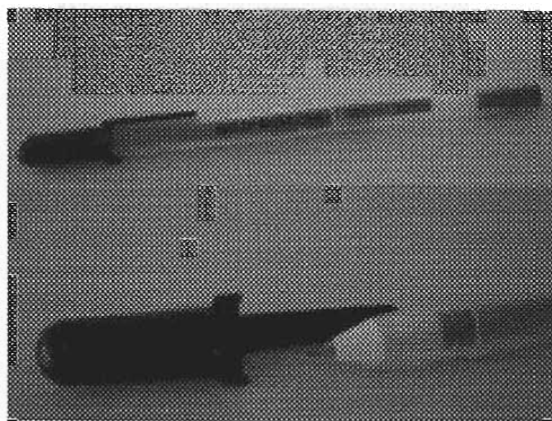


Figura 18. Pluma tipo *Gelly Roll Fine*

En el caso de la "a", se aprecia una forma de "punta" que puede ser usada sin ojal y parece una flecha (cuestión que será tratada en el punto 4.3.2); el soporte usado fue papel *bond*, que permite que la tinta sea absorbida de manera irregular en la superficie, cabe mencionar que para "ver" estos detalles es necesaria una observación meticulosa del trazo, corroborada por medio de la digitalización y los programas de edición de imágenes; otra característica que vale la pena destacar es la

inclinación que mantiene la escritura, en los casos de la "s", la "v" y la "e" se observa una ligera diagonal hacia la izquierda; tomando esta diagonal como guía "virtual" en aproximadamente 114° , este dato sirve como base para la elaboración de la retícula de composición, estas características las podemos incluir dentro de la sintaxis del trazo.

Un detalle interesante es que a pesar de que el soporte cuenta con líneas, el trazo de las letras se mantiene por encima, como si respetase una línea guía imaginaria, sigue una línea horizontal, a la cual estamos acostumbrados al momento de escribir y movemos en nuestra vida diaria, pues estamos acostumbrados a ello⁴, tomamos esto como una característica semántica del trazo, hecho conscientemente por el autor del mismo.

⁴ "Humans have always moved on the horizontal plane.", *Signs and Symbols*, Adrian Frutiger, p. 23

Semánticamente se puede decir que las letras son comprensibles y no se percibe en ningún caso falta de estructura; las letras mantienen su forma y en conjunto forman un bloque de texto que resulta de fácil lectura, sin embargo, hay que destacar que el espacio entre palabras resulta, aunque uniforme, demasiado amplio (cuestión que se corregirá al momento de usar el *tracking* y *kerning*, que representan a su vez características sintácticas).

No olvidemos que las tres dimensiones de la semiótica funcionan de manera conjunta, difícil resulta hacer un análisis por separado sin oscilar entre una y otra. Semánticamente hablando, observamos que estas formas irregulares, y aunque este adjetivo resulta poco explicativo, se tiene que tomar en cuenta el significado intrínseco que el trazo nos muestra de por sí, por lo tanto, al haber observado las características sintácticas del mismo, nos valemos de ellas para comenzar a adjetivar y significar desde la semántica nuestro trazo de partida, como se mencionó anteriormente, en un trazo manual se observan distintas características de: dirección, fuerza, etc., esto presupone que siempre estaremos frente a un material gráfico rico en elementos que pueden ayudar a establecer ciertos parámetros con los cuales se puede trabajar.

Es necesario recalcar que las diversas interpretaciones que se le dan a un trazo son influenciadas por factores personales, de experiencia y cultura que recaen en el aspecto pragmático; sin embargo, hablamos nuevamente de generalidades y de aprovechar las características sintácticas y las convenciones sociales para conferir algunos adjetivos al trazo que observamos.

Pragmáticamente hablando, en primera instancia, y gracias al instrumento utilizado, los trazos resultan de alguna manera suaves, las formas redondeadas y sinuosas están acentuadas, los trazos verticales que no guardan un ángulo recto de 90° ayuda a generalizar esta observación; hablamos del eje de la letra, un eje es una línea recta imaginaria que define el centro de un

cuerpo o un objeto geométrico y es el centro alrededor del cual el objeto puede girar⁵; esta irregularidad con respecto a los 90° nos puede remitir a un trazo ingenuo y descuidado, sin embargo, podemos decir que se trata de un trazo de características infantiles debido a que esta característica de irregularidad se observa en el aprendizaje de escribir de un menor de edad, pero realizadas por una persona capaz de mantener una continuidad en distancia a las líneas presentes y una coherencia de las palabras.

Los datos anteriores nos dan como resultado un contexto del trazo, las distintas interpretaciones que pudieran surgir se ven reducidas a particularidades que buscamos a nivel pragmático; ahora bien, recordemos la función que el diseño cumplirá, se mencionó un tipo de publicación, el aspecto pragmático del trazo original tiene semejanzas con el mismo, por lo tanto, la función aporta datos adicionales para terminar de analizar el trazo manual, y así ajustar el diseño a tal fin.

Se puede pensar que basarse en un trazo manual para desarrollar una tipografía es sencillo e incluso nada fuera de lo normal, sin embargo, hay que recordar que lo que se pretende es conferir y resaltar en la nueva fuente tipográfica características funcionales a manera de icono, índice, y si es posible como símbolo de un determinado concepto, al mismo tiempo hacer énfasis en sus características semióticas originales; y por último, hacer de la semiótica una herramienta útil al diseño tipográfico, hay que recordar que tanto el diseño gráfico como la escritura (y por lo tanto la tipografía) son productos de la mente y la mano humana, por lo tanto, como vimos en los primeros capítulos, el ser humano crea sus signos, los define y les confiere el estatus de icono, índice o símbolo.

Una vez señaladas las características semióticas generales del trazo, enumeremos algunos datos concretos acerca de la persona a la cual pertenece, datos importantes que pueden ayudar al estudio y que clasificaremos de la siguiente manera:

⁵ "...an axis is an imaginary straight line that defines the center of a body or geometric object, and is the center around which this object may rotate.", *A Type Detective History*, Matthew Woolman.

Datos sintácticos;

- Sexo: Femenino
- Edad : 19 años

Datos semánticos:

- Ocupación: estudiante y trabajadora

Datos pragmáticos:

- Gustos personales: Temas relacionados al turismo, música pop, lectura y pintura
- Personalidad: amigable, risueña, comprensiva

La identificación de un usuario de diseño puede determinar elementos que se usan en un proyecto, los adjetivos de amigable y risueña son de uso común al igual que el de fortaleza, estabilidad y limpieza, que generalmente aparecen en el *brief* para un producto, o logotipo (con *brief* me refiero a un pequeño texto o un listado de adjetivos que describen al producto y/o marca, generalmente es entregado al diseñador gráfico de forma escrita o hablada y sirve como guía para desarrollar el proyecto determinado, es una pequeña descripción de lo que el prestador de servicios o empresa quiere comunicar a sus clientes); no hay que olvidar que los diseñadores construimos mensajes para transmitir información y lograr objetivos, por lo tanto, la suma de varios adjetivos a los diseños es común en la práctica profesional.

Es necesario señalar que la “apropiación” del trazo original y su análisis semiótico ayuda en dos sentidos concretos:

a) Hacer énfasis en que la materia prima del diseñador gráfico se puede formar desde una perspectiva semiótica y que los conocimientos referentes al signo y su taxonomía se pueden aplicar en la escritura y diseño tipográfico;

b) recuperar la parte “humana” del trazo, no usar el medio digital como “creador” de la base de la fuente tipográfica, y conservar el lado “personal” e “individual” en la tipografía.

4.2 Diseño de la retícula con base en características sintácticas

Para aplicar los elementos semióticos mencionados en la propuesta de diseño, se elaborará una retícula de composición con una sintaxis semejante a los trazos originales. Para esto, se ha optado por las formas circulares apoyadas en líneas guías diagonales dispuestas en distintos ángulos, el primero a 114° (obtenido de una aproximación al ángulo que respeta el trazo original de las líneas diagonales), los subsecuentes ángulos se colocan a manera de formar múltiples "nodos" de unión dentro de la retícula, así, se han dispuesto ángulos de: 26° , 45° , 63° , 75° , 90° , 104° , 117° , 135° y 153° ; los trazos de los ángulos convergen sobre la cuadrícula que ayuda a redefinir los trazos irregulares en las secciones más particulares de las letras. La retícula de composición para la nueva fuente se presenta a continuación en la figura 19.

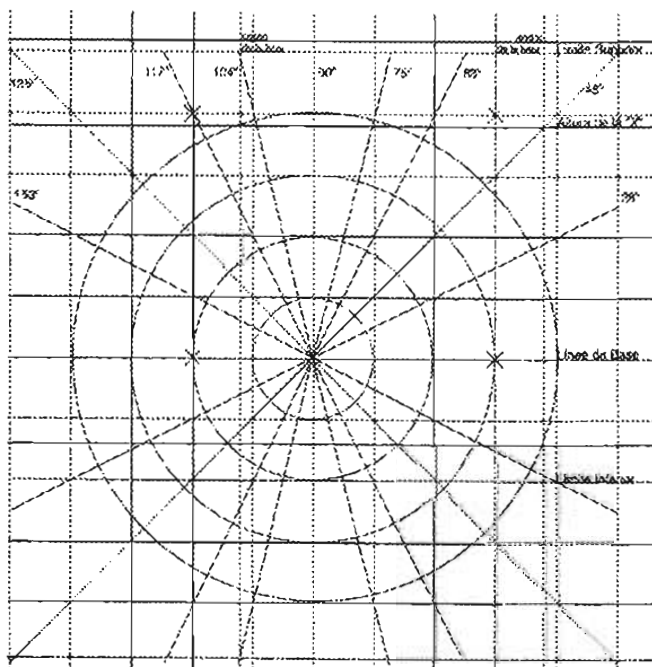


Figura 19. Retícula de composición

La retícula mantiene la sintaxis del trazo analizado, es decir que las diagonales en diversos ángulos soportarán a las originales y ayudarán a uniformarlas, asimismo, los círculos

concéntricos delimitarán los trazos que mantengan similitud; los múltiples nodos de unión que se mencionaron ayudan en aproximar los trazos originales a cada una de las intersecciones formadas por la cuadrícula, las diagonales y los círculos concéntricos; estos nodos son vitales en la retícula, ya que el trazo puede ser controlado y dispuesto de acuerdo a la cercanía o lejanía con los nodos, cada nodo puede sugerir la dirección del trazo o la conformación de uno que sea inexistente.

Por último, en la retícula se define la altura de la x, el límite superior e inferior, esto último se controla por medio de la cuadrícula, sin olvidar que se trata de una cuadrícula geométrica.

Por sus singulares características de trazo, la letra que se ha tomado en primera instancia es la "a", sin embargo, a medida que se realizaron las demás letras, se propició la semejanza con el trazo original, en el caso de no contar con un referente de trazo original, la letra se genera a partir de otra similar, pero estos casos se señalan de manera particular.

En las figuras 20 y 21 se muestra la letra original y su diseño ajustado a la retícula de composición.



Figura 20. Trazo original de la letra "a" digitalizado

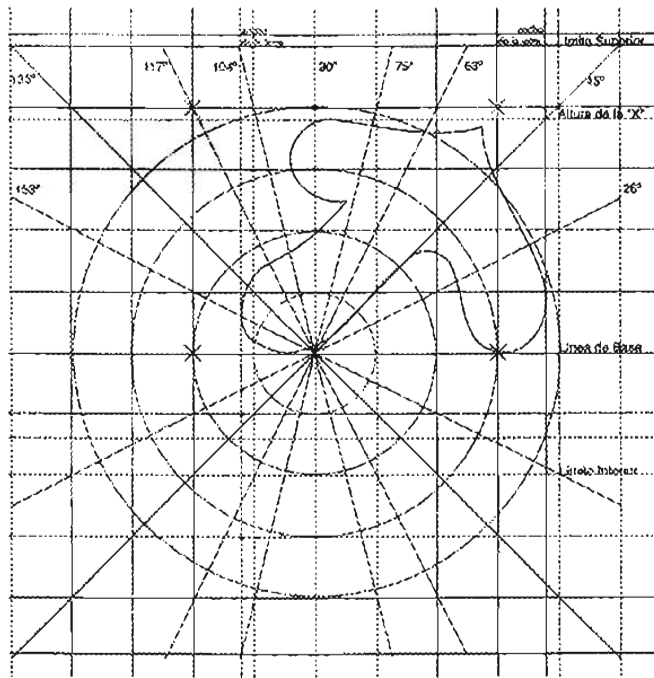


Figura 21. Diseño en la letra "a" sobre la retícula de composición

Se mencionó que la primera letra, por su forma, se asemeja a una flecha, al momento de diseñar, se conservan la mayoría de sus características; hay que señalar que la falta del ojal de esta letra es un distintivo de la misma, conformando de antemano un índice e incluso un símbolo, por lo tanto, diremos que la letra "a" puede funcionar en los 3 niveles, (controlado por su uso y su disposición en el diseño pertinente). La parte superior derecha se configuró como una pequeña punta, esto, para redundar en su forma de flecha. Cabe señalar que la falta de ojal se debe principalmente al tipo de pluma utilizado y al soporte, sin embargo, no se descarta que aún en presencia de condiciones diferentes, esta característica se conserve, por lo tanto, el diseño respeta la falta de un ojal.

En el diseño tipográfico se debe tener en cuenta la forma de cada letra y sus características; determinando cuáles tienen características como iconos, símbolos e índices; podemos afirmar que en cuanto a íconos, estaremos realizando uno cada vez que se diseñe una letra, siempre y

cuando se asemeje a su estructura original, en el caso de la letra "a", podemos ver que aunque su sintaxis difiere del trazo de una "a" convencional, por la falta de un ojal, su forma una vez dispuesta en el alfabeto, adquiere su sentido como letra a, es su contexto semántico y pragmático que ayuda a su significado.

Al observar los trazos originales, saltan a la vista detalles que en principio podrían parecer sin importancia, sin embargo, son los que pre-disponen el diseño. A continuación se enumeran los caracteres cuya forma llama nuestra atención:

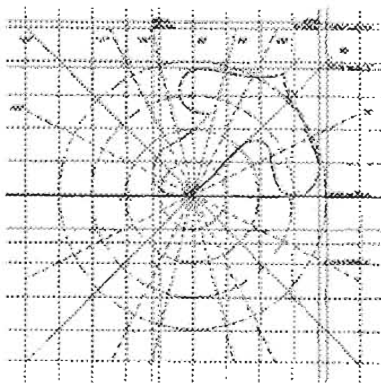
Por la forma del trazo original, sus características sintácticas y pragmáticas:

f, g, i, j, k, s, w, z

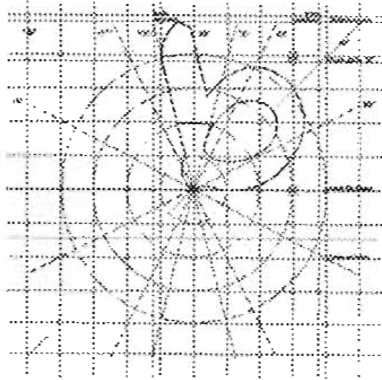
Por la manera en que sus detalles llaman la atención: **f, a y x.**

El siguiente punto se refiere al diseño de la fuente tipográfica acompañada de la explicación sobre su realización; se podrán observar los trazos originales (capturados digitalmente) junto al diseño mismo, lo que servirá para evaluarlas desde una perspectiva semiótica.

4.2.1 Desarrollo de caracteres (alfabeto) de "caja baja" y "altas" seleccionadas

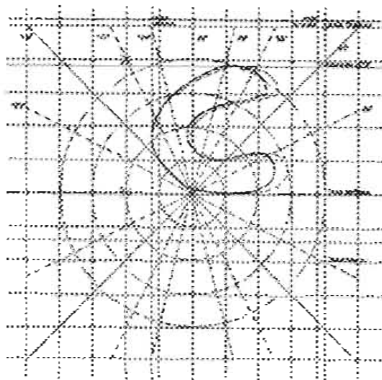


La letra a vista de una forma aislada y sin ojal, es un signo que fácilmente pudiera usarse como un índice o un símbolo, esta característica es la que se tomó en cuenta para excluir el ojal, teniendo en cuenta esto último, su dimensión pragmática es la que ayudará a definir a esta letra como tal.



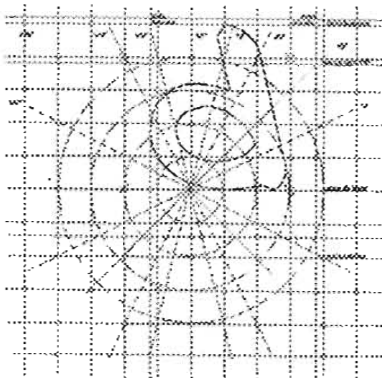
b

La letra b se conforma de acuerdo a la sintaxis de la retícula de composición, su asta ascendente resulta del primer ángulo, asimismo se trabaja en la forma del remate haciéndolo en forma de una pequeña curva punteada. El anillo forma un ojal generoso. mismo que se coloca con la ayuda del ángulo de 45 y el de 75 grados. De acuerdo a su iconicidad, la letra b es similar a cualquier letra b de otra fuente tipográfica.

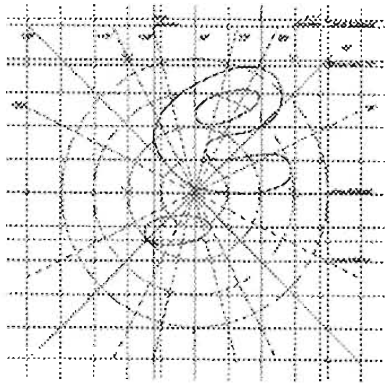


c

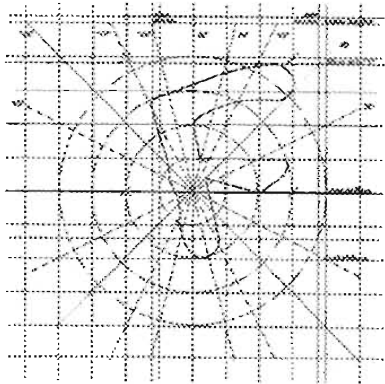
La letra c llama la atención por su trazo que resalta el grosor del instrumento usado. Se decide conservar este grosor de trazo ajustándolo a la retícula y haciendo un posterior ajuste visual en el peso de la letra.



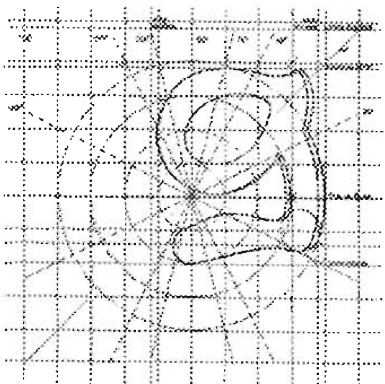
Para la letra d se toma como referencia la b tomando en cuenta que su asta ascendente adopte el ángulo de 114° , al hacer esto, la forma del anillo se debe ajustar a la retícula, así como el ojal se inclina un poco para ajustarse y conservar un grosor coherente en la letra.



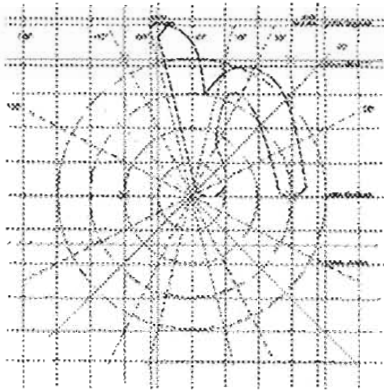
La letra e se perfecciona y su ojo se hace más grande que en el trazo original, aún así, el trazo ancho y generoso de la letra no se pierde porque el brazo es rematado con una forma circular. El ojo es obtenido por medio de una elipse trabajada en la retícula de composición y girado en un ángulo de 13 grados. Los ajustes anteriores son necesarios ya que independientemente, el trazo original puede parecer un símbolo, se eliminan las irregularidades para regresar a la forma básica de la letra e



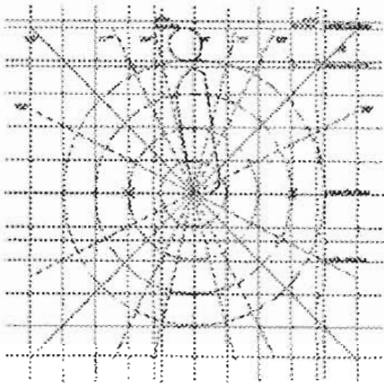
Un aspecto importante de la letra f es que en el conjunto de trazo original se le coloca por debajo de la línea de base, se trabaja entonces con el límite inferior, sin embargo, la sección superior de la letra conserva la altura de la x. La letra f, por lo mencionado anteriormente puede funcionar como un índice. Si observamos el trazo descendente y los brazos, identificamos otra flecha con dirección izquierda ascendente.



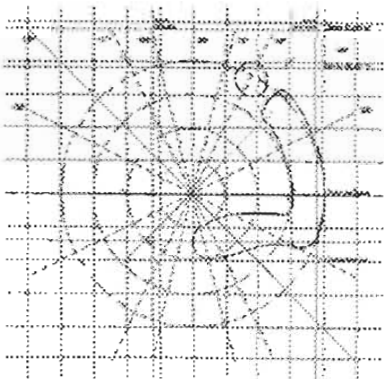
La letra g se ajusta a la retícula de composición en su ligadura, y se ajusta el mismo ojal de la "b" y "d" de acuerdo al ángulo de inclinación de su anillo. Se termina por hacer un ajuste visual para controlar su peso. En la sección inferior, no encontramos un bucle, más bien una ligadura que se recorta al trazo original.



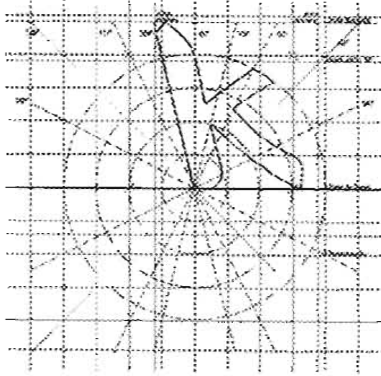
La letra h tiene su origen en el trazo de letras n y l, una conjunción de ambas y algunos ajustes visuales determinan su forma. Al hacer esto formamos un nuevo icono, ya que gracias a las características de ambas letras, conseguimos formar una nueva con un significado propio.



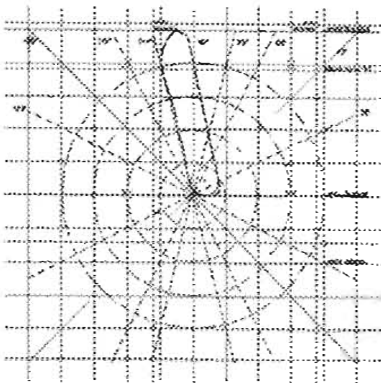
El trazo sencillo de la letra i se ajusta a la retícula; se realiza una combinación con un extremo anguloso y uno curvo, el punto obtenido en una sección de la retícula de composición se agrega al final. El simple trazo puede representar cualquier cosa, es un símbolo por tratarse de una mera recta que dependiendo del contexto pudiera funcionar como índice, es por esto que la inclinación se ajusta a la retícula y el punto ayuda a identificar el trazo como una icono de la i.



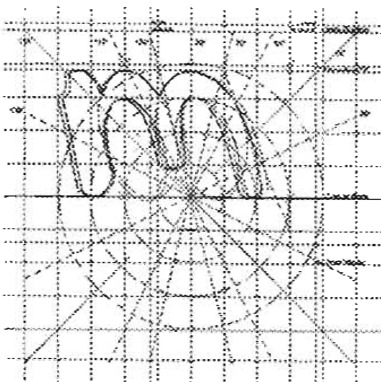
Para realizar la letra j se conserva la ligadura de la g, y se agrega el mismo punto de la letra i. Al elaborar esta letra, podemos ver que gracias a la forma y al ajuste a la retícula, podría funcionar como un símbolo, cosa que difícilmente pasaría con la g.



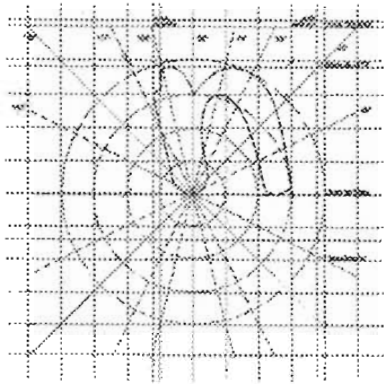
La letra k se forma de secciones de distintas letras, la forma peculiar que resulta puede funcionar como símbolo en una posterior aplicación, gracias a los remates angulosos, se le confiere un aspecto de *kanji* chino, es decir, un símbolo.



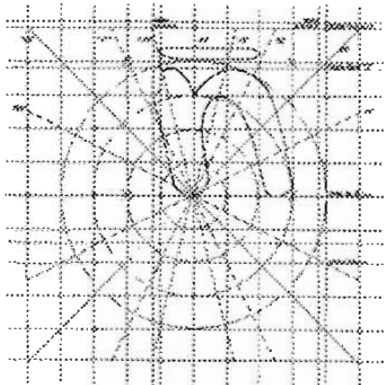
Un elemento fundamental son los trazos ascendentes, en el caso de la l, el trazo original muestra el ángulo constante, es por esto que el trazo de esta letra determina letras como "b" y "d", por otro lado, cabe destacar los detalles en punta que aparecen en el lado izquierdo del trazo, uno de los cuales se conserva en el trazo de la tipografía.



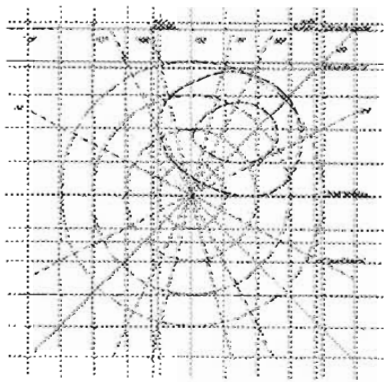
En el caso de la letra m, se ha realizado un re-diseño total que difiere del trazo original, el detalle más importante es seguir conservando el ángulo en la letra, esto hace que se requiera de varios ajustes visuales, por lo tanto, al realizar esta inclinación, la forma "extendida" del trazo original se pierde, sin embargo, la letra m da la pauta para elaborar la letra n y la letra h.



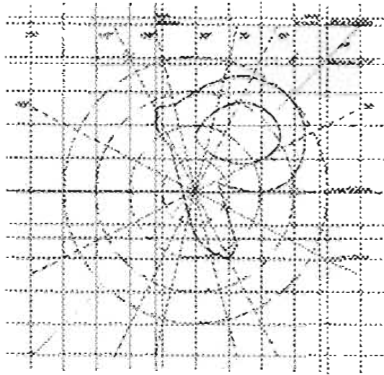
Como se mencionó, la letra n es una división de la m, por lo que se han realizado los ajustes visuales pertinentes. Su iconicidad nos ha permitido elaborar la letra h.



La ñ es particular de las lenguas que la utilizan, en este caso, agregamos un trazo que juegue dentro de la red de composición, mismo trazo que ha sido una reducción del trazo diagonal de la misma letra, aplicando al mismo una reducción horizontal. Esto último para ayudar a que soporte la reducción en puntajes menores a los 12 puntos.

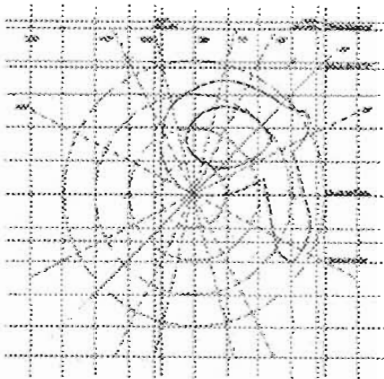


Casi siempre que pensamos en la letra o visualizamos la forma geométrica del círculo, en este caso, al observar el trazo original se detecta una sección que es angulosa, se ajusta este detalle a la retícula y se obtiene un trazo que resulta irregular, usamos el mismo ojal de la "b" se ajusta para que el trazo no resulte uniforme en sus lados izquierdo y derecho. La iconicidad de la o difícilmente puede ser alterada, en este caso no es una opción pues la iconicidad de la o debe jugar con la de las letras p, d, b.

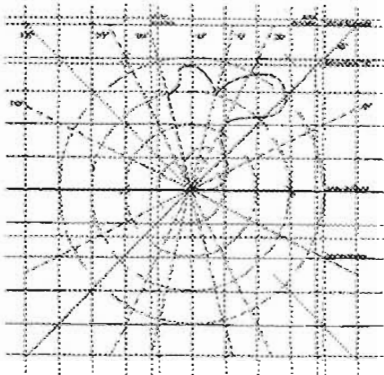


P

Para la letra p se usó la letra b como base, se corrige la posición del descendente para acercarlo al ángulo principal, el ojal en este caso se gira para que una línea horizontal imaginaria lo coloque dentro del trazo.

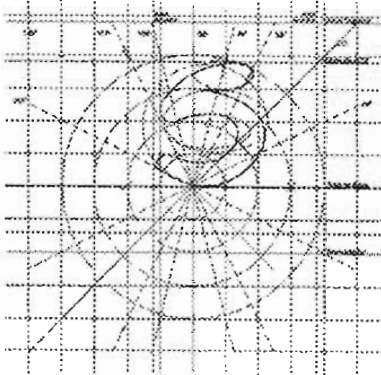


La letra q tiene su origen en el reflejo de la p, se realizan los ajustes necesarios en su descendente para que conserve el ángulo base.

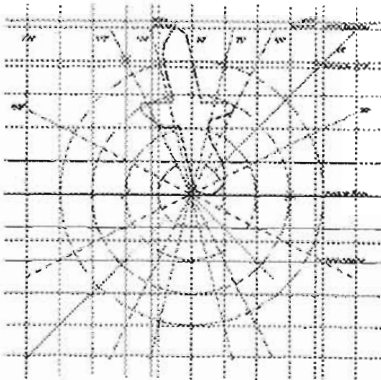


r

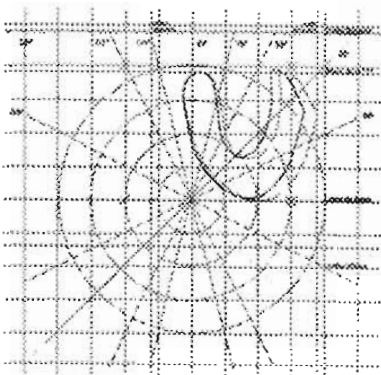
En el trazo original de la letra r se observa claramente el remate casi circular debido al instrumento usado, la inclinación es clara y se mantiene en el trazo final, el brazo original resulta extendido, por lo tanto, la retícula permite ajustar el mismo a una menor distancia.



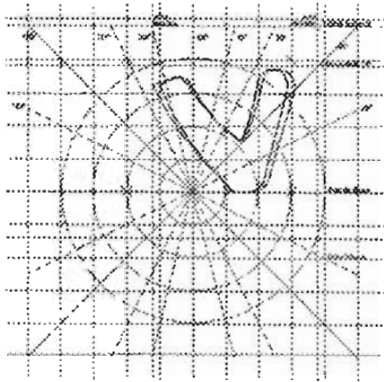
La sinuosidad de la letra s remarca de antemano un trazo espontáneo y libre, las formas curvas en toda su estructura dan como resultado una forma basada en trazos circulares y ovalados que juegan dentro de la retícula de composición.



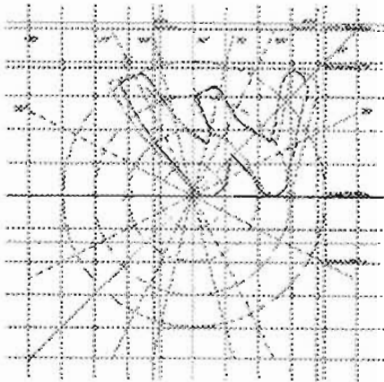
Para la letra t se decidió usar la estructura de la l y retomar el brazo de la letra f para hacer un giro de 180° del mismo y colocarlo con respecto a los nodos.



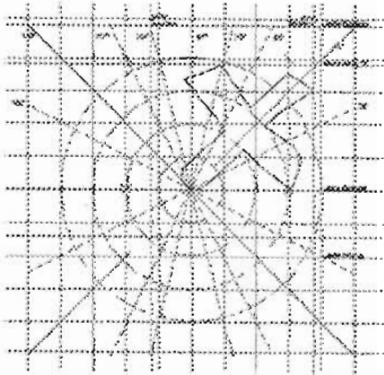
La letra u mantiene sólo en parte aspectos de su trazo original, los más importantes son que ambos extremos no son iguales, se retoman estas características y se ajusta visualmente para controlar el peso de la misma.



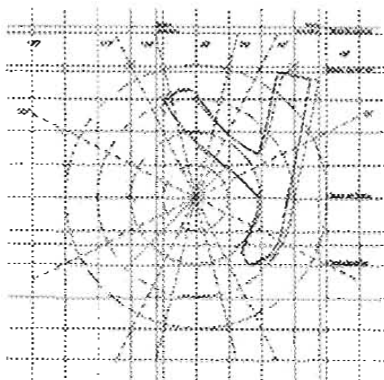
El trazo original de la v muestra un trazo diagonal casi recto y otro con inclinación distinta, se determina conservar estos rasgos y cambiar la terminación en la parte superior izquierda para que sea angulosa y así igualar este rasgo con la letra u, un ajuste visual es necesario para controlar el peso de esta letra.



No se contó con un referente de la letra w, por lo tanto es diseñada con el fin de usarse como símbolo, se usan como referencia las letras v y u, la forma resultante mantiene el grosor de trazo, al igual que la m, la w requiere de un ajuste visual para controlar su peso.

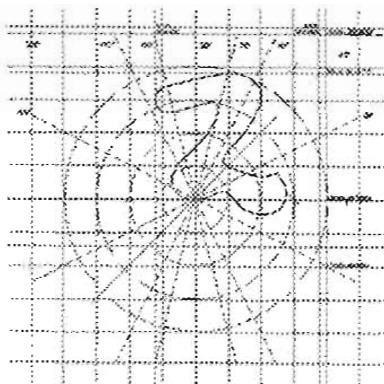


La x, que determinó la altura de las demás letras, refleja un trazo sencillo, tampoco se contó con un referente, por lo tanto se siguió el mismo criterio de la letra anterior al combinar la inclinación del trazo recto diagonal con la irregularidad del segundo trazo, controlando en cada uno el grosor para lograr una combinación de trazos angulosos y una terminación redondeada.



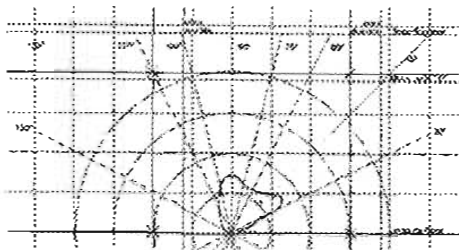
y

La y original cuenta con un descendente muy corto, es por eso que la retícula le permite corregir este detalle y al mismo tiempo agregar un mínimo remate.

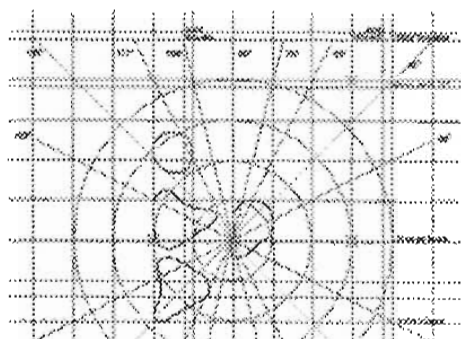


z

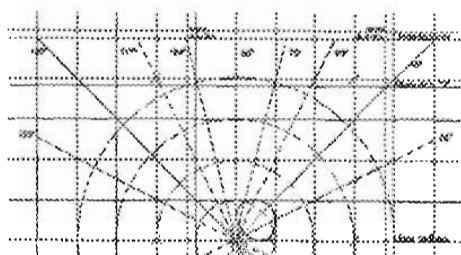
La letra z podría haber tenido su origen en la reflexión de la s, sin embargo, en busca la z ha sido diseñada más angulosa que la s, rescatando el espacio blanco en su parte superior, y un remate casi circular en la parte inferior derecha.



El trazo original del acento muestra una forma irregular parecida a un triángulo equilátero con puntas redondas; se utiliza una pequeña sección de la retícula de composición para girar hacia los ángulos el acento, así mismo, con este giro se logra que el trazo tome una dirección descendente más notoria que en el original.



La coma es el resultado de la unión del punto y el acento, giramos el acento y se hizo una reducción para poder cortar una sección del punto y del acento, se hace la combinación y se ajusta a un cuadro de la retícula de composición al igual que el punto original.

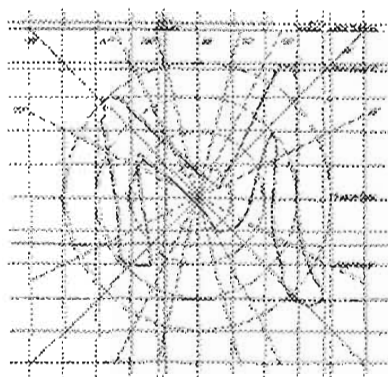


El punto generalmente se acerca a la forma circular; en este caso, ajustamos un trazo original a un sólo módulo de la red, con ayuda de los ángulos concebimos una forma irregular, al hacer esto, hacemos referencia al comportamiento de la tinta sobre el papel.

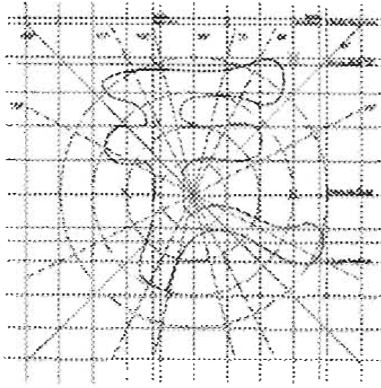
Diseño de mayúsculas seleccionadas

Se seleccionaron cuatro letras para el diseño en caja "alta".

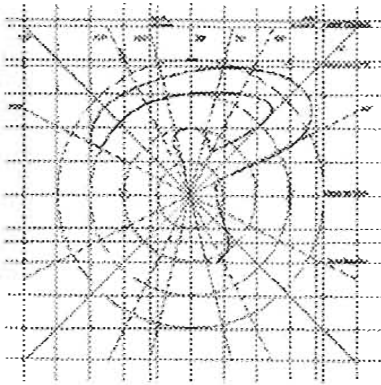
Las características se mantienen con las minúsculas, se incluye el trazo original. Es importante señalar que en el caso de las mayúsculas se aprovecha toda la extensión de la retícula de composición, haciendo de ellas el doble de tamaño de las bajas.



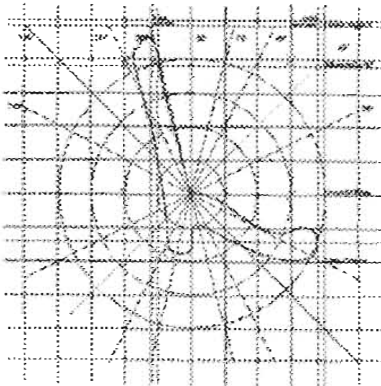
La letra M fue la primera elección debido a la palabra Manga, un aspecto importante de este diseño es la pérdida del ángulo base, sin embargo, en la sección media de la letra, por su propia forma, se ajusta a la retícula de composición.



Después de un análisis, la forma de la E, en su aspecto pragmático recuerda a un trazado oriental, un símbolo, a un *kanji*, por esto se eligió para su diseño, el trazo original destacado en las curvas y remates circulares siempre ajustándose a los nodos creados en la retícula.

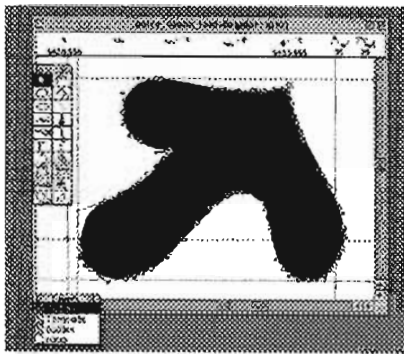


La letra P no cierra su asta, por lo tanto el ojal tiene una estructura particular, se hace énfasis en el mismo por medio de óvalos y el alargamiento de la parte superior de la letra.

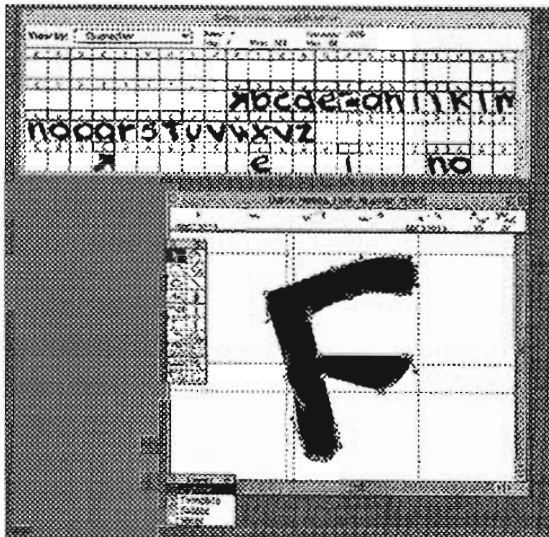


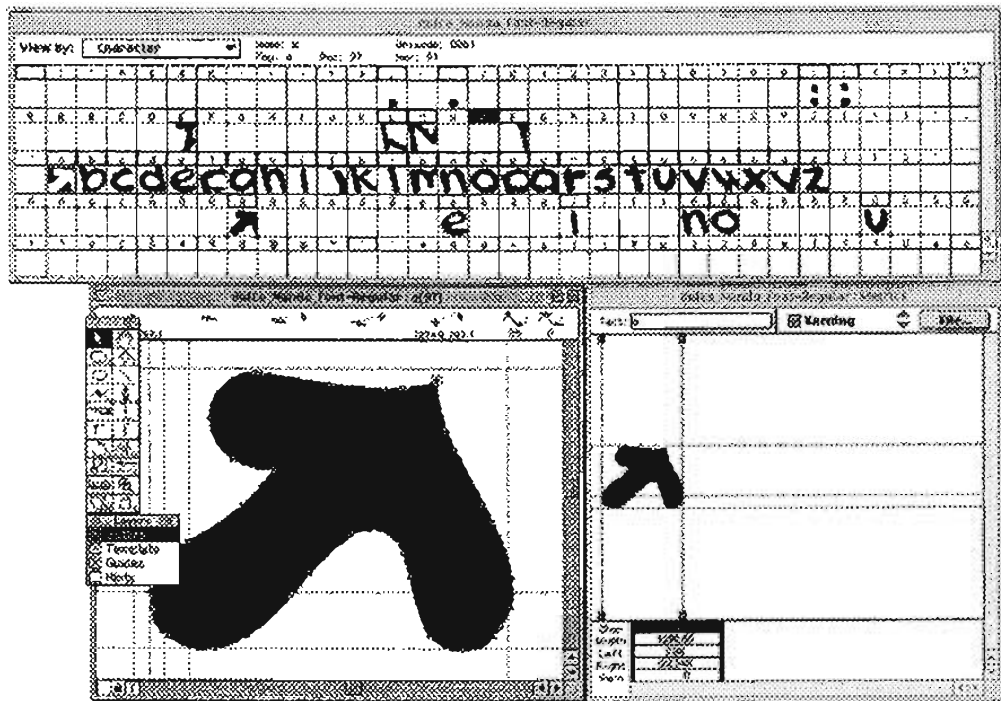
La L no se libra de la sinuosidad de trazo y del particular remate que se forma en el extremo inferior izquierdo, se perfecciona este detalle y se agrega una terminación circular en la parte derecha, en este caso se utiliza uno de los ángulos como guía para el ascendente de la letra.

Las imágenes que se presentan a continuación fueron tomadas directamente del monitor, mostrando algunos momentos del proceso de diseño en el programa de edición tipográfica digital *Macromedia Fontographer 4.1.5*.



Fontographer ofrece la posibilidad de pulir el trazo de las letras, aunque en este caso fueron trazadas desde *Illustrator*, la ventana de *outline* permite tener nodos de edición para corregir pequeños detalles en cada carácter si así se desea, información que queda guardada automáticamente junto con la información esencial de línea base, altura de la x, y el *kerning*.

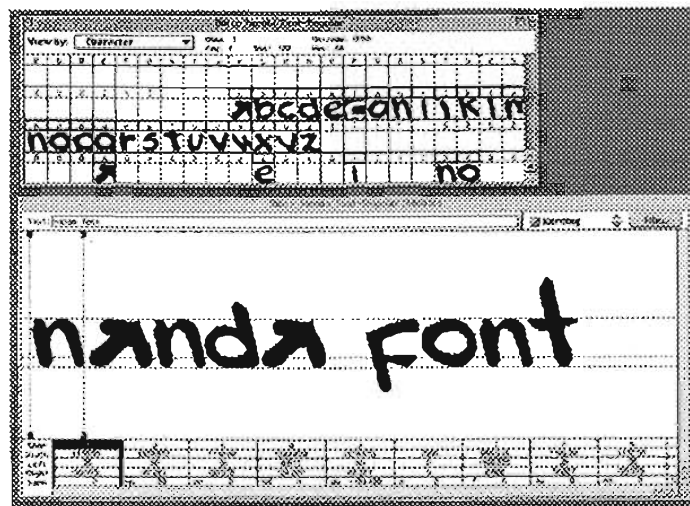




En la parte superior se puede observar la ventana de visualización de caracteres capturados en *Fontographer*, como se aprecia, los espacios vacíos son todos aquellos caracteres que pueden ser diseñados, como: números, letras con acentos, signos de puntuación, etc. En la parte inferior la ventana de *bitmap* y *metrics*, en la primera se observa el trazo de la letra en vectores, mismos que tienen nodos que pueden ser manipulados; en la segunda se puede controlar manualmente el *kerning*, las líneas verticales permiten manipular el espaciado izquierdo o derecho, esta información se almacena automáticamente para después realizar los cálculos cada vez que aparezca el par de letras recién ajustadas.



Ventana de "metrics", se prueba el kerning con diferentes palabras; tipografía aparece con el espaciamiento calculado por el programa, aún así, se nos permite seguir manipulando el kern de manera manual para corregirlo visualmente.



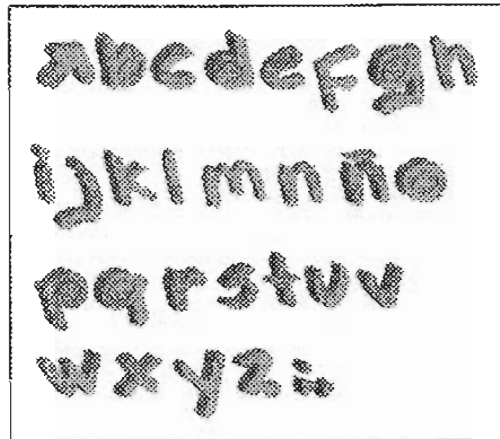
En esta imagen se puede apreciar una prueba con dos palabras al mismo tiempo, cabe destacar que los ajustes visuales son muy importantes en ciertos casos.

El nombre de la fuente tipográfica es puesto aquí a prueba, nótese que la f conserva la característica de funcionar bajo la línea base que se ha determinado en el programa de edición.

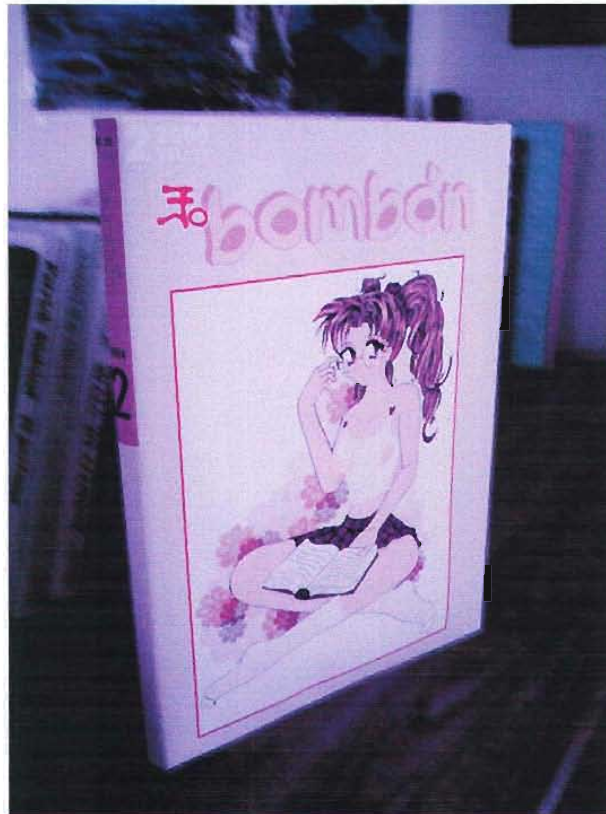
4.2.2 Aplicaciones

Una vez que la fuente tipográfica está terminada, en este caso definida como regular, es posible realizar distintos tratamientos a la misma, como *light*, *bold*, extendida. Para *dulce_Nanda Font* se buscó uno que pudiera redundar en las características particulares de los trazos y en la dimensión semiótica analizada anteriormente.

Usando un filtro 3d desde el programa *Illustrator*, el trazo adquiere una perspectiva caballero, es decir, se le da profundidad al trazo, el resultado se muestra a continuación.



Las imágenes siguientes corresponden a propuestas de diseño: dos portadas de publicación *Shojo* y una página con una mancha tipográfica con el uso de *dulceNanda-Font*.



Esta propuesta lleva como elementos de apoyo el color y la imagen, sobresale el nombre de la publicación "bombón", el símbolo creado por medio de la letra 'E' mayúscula y 'o' minúscula aparece como elemento secundario en el mismo; en este caso la palabra bombón ha sido formada con la alternativa 3d mencionada anteriormente con el fin de hacer énfasis en el significado. Podemos establecer la siguiente relación: la letra que tiene unos marcados trazos sinuosos y circulares, trazos que adquieren una profundidad gracias al filtro 3d, es decir, se le da mas volumen y esto nos da una idea de algo redondo y suave.

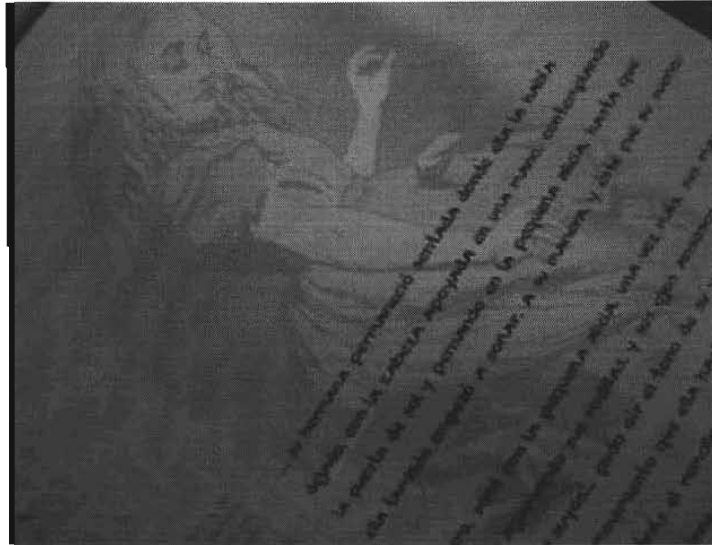


En esta segunda propuesta se elimina la imagen, se maneja una composición distinta, por ende, la tipografía se maneja como único elemento de la portada, el símbolo ahora aparece con un mayor tamaño y adopta una posición relevante en todo el espacio de composición. La alternativa 3d no se usó para esta propuesta.



... su hermana permaneció sentada donde ella la había dejado, con la cabeza apoyada en una mano, contemplando la puesta de sol y pensando en la pequeña Alicia hasta que ella también empezó a soñar, a su manera, y éste fue su sueño:

primero, soñó con la pequeña Alicia, una vez más, sus manitas estaban agarrando sus rodillas, y sus ojos ansiosos y brillantes miraban los suyos... pudo oír el tono de su voz perfectamente y ver el raro movimiento que ella hacía con la cabeza para echarse hacia atrás el remolino de pelo que siempre se le metía en los ojos... y mientras ella escuchaba, o parecía escuchar, todo el lugar a su alrededor revivió con las extrañas criaturas del sueño de su hermanita...



En esta página y en la anterior se puede observar una mancha tipográfica realizada con *dulce_Nanda Font*, que por su forma se clasifica como de "fantasía", es por esto que el puntaje en los tamaños pequeños pareciera un poco mayor. No hay que olvidar que el resultado de esta tipografía es la de un aspecto muy cercano a la de un trazo manual.

A continuación se muestran 2 tamaños de la tipografía.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
lmnñopq
rstuvwxyz 8 puntos

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
lmnñopq
rstuvwxyz 12 puntos

4.3 Sintaxis, semántica y pragmática de la nueva fuente

En las páginas anteriores tenemos el desarrollo de diseño de una fuente tipográfica a la cual se le nombró *dulce_Nanda Font*, los caracteres guardan una considerable semejanza con el trazo original; se usó esta tipografía en 3 distintos diseños: dos portadas *Shojo*, y una página que muestra a la fuente en una mancha tipográfica.

Partiendo de la observación de este diseño tipográfico, se señalan las características semióticas más importantes en la nueva fuente tipográfica.

Sintaxis de *Dulce_Nanda Font*

Prevalecen los trazos en base a una diagonal guía, dispuesta así por una característica del trazo manual; el grosor de los caracteres es considerable, sin embargo, resisten la deformación en puntaje pequeño, esto es resultado también de haber partido de un trazo manual menor a 12 puntos.

Los remates se han unificado para darle uniformidad a los caracteres que los llevan. Se ha controlado el contraste entre los espacios blancos y negros. Se respetó la forma redonda y sinuosa proveniente del trazo manual, estas formas redondeadas se equilibraron con una contraparte angular. Al manejar la fuente en un puntaje grande (en el caso de ambas portadas), se hacen ajustes visuales para controlar mejor el *kerning*, cuando observamos la mancha tipográfica, tenemos que señalar que se requiere un *traking* generoso para evitar una gran plasta negra. Al hacer este tipo de ajustes recordemos que un icono es aquel que se parece al objeto, en este caso, la letras tienen una dimensión icónica al guardar una semejanza con el trazo base, y considerando que estas características se relacionan con el sujeto que las realizó, entonces, los distintos adjetivos del autor del trazo coinciden icónicamente con la estructura de la nueva tipografía; hay que señalar que hacemos una asociación entre las particularidades del autor del trazo, el destinatario final de la fuente y el rediseño en base a estos dos aspectos, esta relación

es el que determina el diseño de las letras, la estructura básica, es decir su forma y aspecto final.

Semántica de *Dulce_Nanda Font*

Se afirmó que el trazo parecía irregular, espontáneo, pero señalamos que fue realizado con atención y cuidado (de acuerdo a la observación sintáctica que se respetaba una línea base imaginaria).

La nueva fuente se puede definir a grandes rasgos con los siguientes adjetivos y podría significar: "suave", "infantil", "redonda", "¿bonita?", "¿cómo de niña?", difícilmente esta fuente podría ser "agresiva" (cuestión que a un nivel pragmático no puede descartarse del todo), en este caso tanto el soporte como el color (en el caso de la primera portada), ayudan a reforzar tales adjetivos, sin embargo, a pesar de que distintos elementos de diseño ayudan a redundar en el sentido y significado conferido, observamos en el conjunto total de la fuente que los adjetivos pueden ser reiterativos sin necesidad de un apoyo extra de diseño o de cualquier imagen. En el caso de la segunda portada, se excluye la imagen para dejar solamente la tipografía, el apoyo es el color. Es en este punto donde el significado se hace presente en forma de índices y símbolos, mencionamos apenas que los trazos redondeados hacen énfasis en ciertos adjetivos que son de cierta manera generales, es decir, lo redondeado puede usarse como un índice de algún aspecto femenino en ciertos casos, la suavidad podría significar y sugerir la femineidad del autor del trazo.

Tenemos entonces los datos del autor (mujer en este caso) y las características de los soportes en la cual fue empleada la tipografía, establecemos nuevamente una relación entre ambos, esta vez de significado, es decir, los trazos, su rediseño y la forma resultante podrían pasar como hechos por una mujer, por medio del diseño hemos enfatizado estas características y se han usado en un material que se supone dirigido a mujeres o niñas. Más que fijarnos en la nueva fuente, debemos considerar que funcione como icono del usuario-destinatario o como símbolo de un concepto determinado. La tipografía diseñada y usada en este nivel adquiere la

mayor importancia en el aspecto comunicacional del diseño, porque estamos hablando de haber conferido significado a un elemento tipográfico, y después de todo, como diseñadores somos capaces de lograr que algo signifique algo para alguien.

Pragmática de *dulce_Nanda Font*

El análisis que suscita diversas interpretaciones es el aspecto pragmático, el de primera impresión y tiene que ver con el receptor y la función del diseño, dependiendo también de ciertas convenciones sociales y culturales.

Señalemos que la nueva fuente se acerca a los adjetivos que se propusieron antes del diseño y concuerda también con las características pragmáticas del trazo original. Así mismo, la función de esta nueva fuente es ser “agradable” e “infantil”, “femenina” para usarse en una publicación *shojo*, que a su vez coincide en estas características. Esto hace que, una vez empleada dentro de un contexto determinado y con un tratamiento específico, como en el caso de la segunda portada, la fuente actúe como un símbolo *shojo*, (obviamente esto depende a su vez de un tiempo y espacios determinados) y por consiguiente un uso constante en este tipo de publicaciones o en una sola en particular; lo importante es que, al resaltar ciertas características semióticas, la tipografía se transforma poco a poco de un ícono o índice a un símbolo si así se ha decidido.

Reiteramos que dos aspectos fundamentales para una fuente tipográfica son la legibilidad y su comprensión, el diseño de la nueva fuente se apegó a este principio, los caracteres trabajan en armonía al formar una palabra, los ajustes visuales han sido examinados con cuidado.

Al controlar esto, poniendo especial atención en la sintaxis de cada carácter, se logró que el diseño surgido de un trazo manual con espaciado desproporcionado funcione con espacios blancos controlados sin perder la originalidad del trazo. Es a un nivel pragmático donde la tipografía gana mayor expresión y poder de comunicación. Al ser legible, la tipografía cumple con su función primaria de poder ser leída fácilmente,

Un aspecto importante en el diseño de *dulce_Nanda Font* es la semejanza que su diseño guarda con los trazos originales a pesar del uso de una retícula de composición totalmente geométrica, esto presupone que, las formas primarias como el círculo, triángulo y cuadrado están presentes y que de alguna u otra manera conforman la estructura básica de una escritura manual.

Que la retícula de composición se base en esos mismos trazos originales, hacen de la nueva fuente un vehículo semiótico que entrelaza los diversos factores sintácticos, semánticos y pragmáticos; la manera en que estos elementos se conjugan, ayudan a que cada letra sea un icono que en cualquier momento y dependiendo del contexto tenga la capacidad de convertirse en un índice o un símbolo del autor de los trazos o de nuestro destinatario final. Esto último nos lleva a pensar que, sin la necesidad de un análisis psicológico, es posible encontrar algunas generalidades, confrontarlas con nuestra propia experiencia y conocimiento, hacer uso de ellas y lograr materiales con gran forma, significado y función. Esto es donde la semiótica gana su lugar en la labor del diseñador gráfico, en su quehacer profesional se ve apoyado por una disciplina que ayuda a que sea más analítico en otro nivel de conocimiento, razonando así sus diseños y los mensajes que construye, de cómo los construye, en que se basa para diseñarlos y para quién los diseña.

Hay que recordar que una de las preocupaciones de Peirce fue la diferenciación de los signos, ya que cada uno tenía características peculiares, sin embargo pensemos también que, al considerar al signo como un ente vivo, Peirce vislumbró que tal signo podía evolucionar y tener un significado más rico que el original, con esto, los signos que habitan en la mente del ser humano trascienden tiempo y espacio; parece entonces que esto mismo ha pasado con las letras de nuestro alfabeto, el diseñador está consciente de que, dependiendo de cada caso, tiene signos que son índices, iconos o símbolos, y que por medio de un trabajo consciente y un conocimiento de cada uno de ellos, tiene la posibilidad de lograr una fuente tipográfica que logre un significado en el presente y vaya fortaleciéndose conforme pase el tiempo.

La semiótica de Peirce entonces, nos da un nuevo lente con el cual se pueden observar las letras como si de un microscopio se tratara. Las nociones de icono pueden funcionar en el caso de que una tipografía deba tener semejanza con animales, edificios e incluso personas, son como espejos donde encontramos pequeños distintivos de un objeto o un individuo, la semejanza aunque no total, nos remite a ellos; son índices cuando aparecen en un contexto visual donde cumplan la función de llamar la atención, de resaltar algún detalle del escrito o de la misma fuente, es decir, cuando rematamos una letra i con un corazón o una estrella, esta i destaca de las demás y nos hace ver que ahí existe algo diferente y relevante; de lo anterior proponemos que cuando hablamos de letras como símbolos estamos ante una representación tan fuerte, con una forma y significado tal, que la mente del observador la asimile profundamente, y que al momento de volverla a ver incluso en un contexto distinto, sea capaz de evocar el primer significado otorgado.

Desde este punto de vista, la tipografía es un vehículo semiótico que conlleva una forma, un significado y una función determinados, que en un momento dado pueda hacer uso de todos y cada uno para comunicar un mensaje.

La tipografía y el contexto donde se usa conlleva significados, depende del diseñador tener conocimiento y hacer uso consciente de la sintaxis, semántica y pragmática de la tipografía para lograr significados, mantener el control de los mismos al diseñar o re-diseñar tipografía; al mismo tiempo, nunca dejar de observar la relación entre su objeto o individuo de partida, el material con el cual trabaja y el uso que se le dará a su diseño; la relación entre forma, significado y función es vital para un diseño que intenta comunicar de una manera concreta y clara. La semiótica entonces, nos lleva a entender esta relación, se tiene entonces la posibilidad de encontrar pequeños detalles e información que dan la pauta para un trabajo con un mayor significado.

En este caso, lograr que una fuente tipográfica tenga un significado total, la transforma en un ente "vivo", que como signo mismo, tenga la posibilidad de evolucionar en un signo con mayor significado.

CONCLUSIONES

Es posible combinar la teoría de una disciplina como la semiótica con los diversos recursos del diseño en general. La tipografía vista como elemento histórico, entendida como ente de significación que va desde lo figurativo hasta lo descriptivo, adopta un papel preponderante dentro de la profesión del diseñador gráfico, su conocimiento, y el trabajo al cual puede ser sometida de acuerdo a los conocimientos adquiridos en la universidad y la práctica profesional, hacen de la misma la herramienta ideal en los proyectos de diseño y comunicación; la escritura ha demostrado que resiste el paso del tiempo, así, el diseñador encuentra en el diseño tipográfico uno de los grandes retos de su profesión.

Al hacer un análisis desde una perspectiva semiótica, hemos dado cuenta de aspectos que, si bien resultan un tanto obvios, son poco recurrentes al realizar un diseño tipográfico y/o editorial.

La sintaxis, la semántica y la pragmática son parecidos a ganchos de donde se pueden sujetar todos los elementos de composición que se usan en cada proyecto, pero no sólo eso, sino que al integrar estos conocimientos a su quehacer diario, el diseñador se transforma en un sujeto que entiende e interpreta de forma más efectiva los problemas específicos de comunicación, es decir, que su trabajo se realice de manera menos intuitiva, dando como resultado que cualquier propuesta sea elaborada de manera más rápida, acertada y confiable.

La corriente sobre el pensamiento semiótico Peirciano hace hincapié en que esta disciplina puede adoptarse para hacer análisis y valoraciones en otros campos de conocimiento; que el signo puede transformarse y evolucionar de un momento a otro para ser icono, índice o símbolo. Esto nos lleva a proponer que las letras al ser signos que usamos diariamente, son parte esencial de la evolución en la historia del hombre.

Semiótica y diseño tipográfico parecen áreas de conocimiento distantes, a través de este estudio hemos abordado ambos temas a manera de propuesta teórica y de experimentación, el

resultado es un diseño que puede ser evaluado y analizado, dejando ambos como una opción para el diseño tipográfico.

El diseñador como un eje fundamental en el sector de la comunicación aspira a jugar un papel activo como actor de transformación social y de igual forma, de evolución y propuesta al entorno visual que lo rodea, valiéndose de la tipografía para ello.

La tipografía puede funcionar como icono, índice o símbolo. Esto depende del uso y propósito que se persiga al momento de diseñarla, con las características que definen a cada uno de los anteriores, la tipografía es un ente “vivo” que entre-enlaza los distintos factores semióticos de su entorno; así mismo, al tener un conocimiento preciso de la taxonomía del signo, sus características pueden ser explotadas al máximo por el diseñador gráfico, logrando así controlar su forma, significado y función.

El sentido auto crítico debe ser desarrollado basado en una teoría que sea enriquecida desde distintos ámbitos.

Por último, parece necesario rescatar la parte “humana” del diseño, David Byrne dice: “Perfeccionar la tipografía, eliminar las máquinas pesadas y dirigir un taller de tipografía es una cosa, pero suponer que hay que perfeccionar el organismo que realmente crea y consume esa tipografía es algo muy distinto. El resultado final de una visión mecanicista del mundo es convertir el mundo en una máquina”¹

El perfeccionamiento de la tecnología siempre va a la par del registro por medio de la mano del hombre, esa parte “orgánica” re-diseñada y respaldada por una teoría pertinente, es lo que llevará al diseño y a la tipografía al siguiente nivel de evolución, más definida, más uniforme, pero siempre, siempre humana.

¹ Byrne David, “Nostalgia por lo real, o lo malo es bueno”, publicado en periódico “La Jornada”, sección *Cultura*, junio 1, 2004

Anejo

ANEXO

Este anexo tiene como único propósito señalar las características generales y más obvias dentro de una publicación shojo, para profundizar en el tema del MANGA en general se recomiendan dos textos que se incluyen en la bibliografía.

El manga japonés y el shojo

ó ¿historietas japonesas sólo para mujeres y niñas?

Quien se atreve a asomarse en una publicación MANGA (entendido como *comic* japonés), tiene que estar dispuesto a encontrar signos que le resultarán extraños, y no hablamos aquí del idioma (que supone de por sí la primera barrera para hacer una lectura del mismo), sino más bien, de un “lenguaje” visual particular y determinado que se ha desarrollado para cada tipo de MANGA.

El MANGA representa una industria del Japón, cuyas ventas alcanzan niveles muy altos, y sus ganancias los ubican entre los productos preferidos en este país; el MANGA ha penetrado mercados de otras partes del mundo, y su aceptación ha dependido en gran medida de las series de televisión animadas (comúnmente denominadas ANIME), que tienen su contraparte en MANGA, de hecho, únicamente los MANGA que prueban su éxito entre el público son adaptados a un *anime* y transformadas en artículos diversos como: etiquetas, vasos, juguetes coleccionables, , artículos para el hogar, tarjetas, ropa y lápices.

Una característica importante del MANGA es que se editan en blanco y negro, el papel es 100% reciclado, esto ayuda a que sea un producto efímero, leído y desechado para ser reciclado nuevamente.

El MANGA tiene dos grandes divisiones principales, que a su vez se subdividen en interminables clasificaciones menores: El *Bishoujo* MANGA o *Shonen* son publicaciones que tienen como destinatarios principales a los jóvenes (hombres); y el *Shojo* MANGA son aquellas dirigidas al público femenino.

A pesar de que la distinción parece obvia, resulta frecuente que, dado el desconocimiento de los materiales, lleguen a nuestro país productos editoriales que perteneciendo a cualquiera de las clasificaciones anteriores, caigan en manos pertenecientes al otro grupo de lectores determinados, esto se nota sobre todo en el ANIME.

Sin embargo, algunos datos nos dicen que, incluso en Japón, la lectura por parte de hombres de materiales dirigidos a mujeres es frecuente, asimismo, las publicaciones para hombres tienen gran aceptación entre el público femenino.

Hemos de decir que las historias del *shojo* (género que nos interesa) van dirigidas a un público que oscila entre los 8 y los 19 años (principalmente), sin embargo, cabe destacar que en Japón se lee MANGA sin darle importancia a la edad, obviamente, como se mencionó, las historias son clasificadas en un gran número de vertientes, esto da como resultado que haya publicaciones dirigidas a niñas, altas ejecutivas, amas de casa, jóvenes en edad preparatoria y deportistas; cada sector con sus respectivas características.

Llaman la atención las formas utilizadas, los recuadros fluyen de un extremo de la página al otro; los elementos figurativos como flores, lluvia, lágrimas, atardeceres, hojas cayendo de los árboles, abundan, al igual que burbujas, estrellas y pequeños corazones que aparecen continuamente durante la historia; la estilización de la figura humana (dependiendo de cada autor) se da al máximo, haciendo de la figura femenina una forma sinuosa, sencilla y armónica.

Otro aspecto importante en las publicaciones *shojo* es que a pesar de lo que se pueda pensar, la mujer toma el papel –en la mayoría de las ocasiones y dependiendo de la historia – de heroína, lo menos sumiso, aunque también existen publicaciones donde el énfasis se da en este aspecto; así como el hombre es idealizado como fuerte competidor o alguien sobrenatural en sus historias, la mujer adopta las mismas características (esto es lo que ha llevado a que las publicaciones *bishoujo* y *shojo* sean leídas con avidez por hombres y mujeres al mismo tiempo). Otra característica son los nombres que reciben las revistas *Shojo*, que van en relación a su público, es común encontrar adjetivos como: dulce, suave, rosa, algodón, que se relacionan

directamente con "niñas bonitas", algunos títulos que nos pueden dar una idea de esto último son: *Pretty Soldier Sailor Moon*, *Love Hina* y *Oh! my Goddess*.

Las portadas son generalmente en tonos rosado, y casi siempre aparece un personaje femenino en ellas, cuyo rostro y actitud oscila entre la niñez, la pubertad y la adolescencia, estilo que da un toque particular a este tipo de publicaciones.

Los grandes ojos en las protagonistas de las historias resultan interesantes, los destellos de luz y los reflejos forman un conjunto muy "femenino", al igual que las grandes pestañas y la forma de las cejas; estos detalles han motivado distintas teorías acerca del motivo por el cual son dibujados de esta forma, la más conocida pero menos aceptada es el deseo de los orientales por un rasgo occidental en sus ojos; otra más (comúnmente con más aceptación) es que, los ojos, al ser "el espejo" del alma, deben ser lo suficientemente grandes para contener toda la información con respecto al alma del personaje en cuestión; otra dice que los ojos deben ser grandes para poder incluir varios destellos que reflejen "vida", y mientras más destellos, mayor será la vitalidad del personaje; no cabe duda, que a pesar de las explicaciones y teorías, la mayoría de los autores MANGA justifican este tipo de ojos con un simple: "¿y por qué no?, lo que no se puede negar es que esta característica se ha vuelto distintiva para el MANGA oriental.

Las características de un *shojo* MANGA son distintivas y en ocasiones forman parte del lugar común en el imaginario "femenino", elementos como los corazones y las estrellas aparecen continuamente en etiquetas o productos cuyo principal destinatario es el público femenino, asimismo, vestimenta y cabello característico que forman parte de este estereotipo femenino.

Bibliografía

Arfuch Leonor, Chavez N., Ledesma M.
Diseño y comunicación
Teorías y enfoques críticos
Paidós Estudios de comunicación
Argentina, 1997.

Arnheim Rudolf
El Pensamiento Visual
Paidós Estética
1a reimpresión, 1998

Baines Phil/ Andrew Haslam
Tipografía Función, forma y diseño
Versión castellana de Carlos Sáenz de Valicourt
Ediciones G. Gili, SA de CV, México, 2002

Blackwell Lewis
Tipografía del siglo XX
Remix
Editorial Gustavo Gili, SA
Barcelona

Blanchard Gérard
La Letra
Enciclopedia del Diseño
Copyright 1988
Ediciones ceac, s.a.
Perú, 164-08020 Barcelona (España)
2da edición: julio 1990

Bringhurst Robert
The Elements of Typographic Style
Second Edition
Hartley & Marks, Publishers

Camp Ann
Pen Lettering
Publised by Taplinger Publishing Co., Inc.
New York, New York, 1980

Carrol Lewis
Alicia en el País de las Maravillas
EDIMAT LIBROS, S.A.
Madrid España

Carontini Enrico y Daniel Peraya
Elementos de semiótica General
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979

Carter Rob, Day Ben, Meggs Philip
Typographic Design: Form and
Communication
Second Edition
Van Nostrand Reinhold
New york
1993

Cassany Daniel
Construir la Escritura
Paidós Papeles de Pedagogía
1999
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Cassany Daniel
Cómo se aprende a escribir
Paidós Comunicación
Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1989

Catálogo de ropa "ASTRAL FREAKS urban
lifestyle"
Octubre, 2004.

Chaves Norberto
El Oficio de Diseñar Propuestas a la conciencia
Crítica de los que comienzan
Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2001

Debray Régis
Vida y muerte de la imagen
Historia de la mirada en Occidente
Paidós Comunicación
1994 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones
Paidós Ibérica, S. A.
Impreso en España

de Buen Jorge
Manual de Diseño Editorial
Primera Edición 2000
Santillana, S.A. de C.V

Deely John
Los fundamentos de la semiótica
Basics of Semiotics
John Deely, 1990
1a. Edición en español, 1996
Universidad Iberoamericana, A.C., México, D.F.

di Girolamo, Constanzo
Lingüística y semiótica en
La cultura del 900(2)
Siglo XXI editores, México, 1985

Eco, Humberto
La vida social como un sistema de signos, en
Introducción al estructuralismo,
(Selec. e introd. Robey, David),
Madrid, España, Alianza, 1973,
pp. 89-110

Eco Umberto
Traducción de Carlos Manzano
Tratado de Semiótica Original
1976 Valentino Bompiani & Co., Milán,
España.
Editorial Lumen, S.A., Barcelona
Quinta Edición: 1995

Eco Humberto
La Estructura Ausente
introducción a la semiótica
EDITORIAL LUMEN
Editorial Lumen, Barcelona, 1972, 1975.

Eco Humberto
Apocalípticos E Integrados
FABULA
Editorial Lumen
Tusquets Editores
Casa Ed. Valentino Bompiani, 1965
Primera edición en Editorial Lumen: 1968
Primera reimpresión en México: abril de 1995

Escandell Vidal M. Victoria
Introducción a la Pragmática
Editorial Ariel, S.A.
1996
Impreso en España

Frutiger Adrian
Signos, Símbolos
Marcas
Señales
Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1981

Georges Jean
Signs, Symbols and Ciphers
Decodign the message

Thames and Hudson/ New Horizons
Gallimard 1989
Printed and bound in Italy by Editoriale
Libreria, Trieste

Gianfranco Betetini
Producción significativa y puesta en Escena
Colección Punto y Línea
Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977
Versión castellana de Juan Díaz de Atauri

Gombrich E. H.
La imagen y el ojo
Nuevos estudios sobre la psicología de la
representación pictórica
Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1987
Versión española de:
Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz

González Celina
Análisis del discurso
Análisis sociolingüístico Del lenguaje natural
Alianza Editorial, 1983

Groupe μ
Tratado del Signo visual
Catedra Signo e Imagen
Ediciones du Seuil, 1992

Grupo μ
Retórica General
Paidós, Comunicación

Gubern Román
Del bisonte a la realidad virtual
La escena y el laberinto
Anagrama Colección Argumentos
EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 1996,
Barcelona

Haley Allan
Alphabet
The History, Evolution and Design of the
Letters We Use Today
Thames and Hudson, 1995

Kandinsky Wassily
De lo espiritual en el Arte
Diálogo Abierto
Primera edición en Coyoacán: 1994

Lewis, John
Principios básicos de tipografía. –México:
Trillas, 1974 (reimp. 1991).
96 p.:il.; 22cm.
ISBN 968-24-1326-X
Imprenta práctica-Estudio y enseñanza. L.

Martinez Leal Luisa
30 Siglos de Tipos y Letras
UAM Azcapotzalco
Tilde
1a Edición 1990, México

Meggs, Philip B.
Historia del diseño gráfico.
México: Trillas, 1991
Primera edición, julio 1991

Meggs Philip B.
Type & Image
The Language of Graphic Design
John Wiley & Sons, Inc.
1992

Moles Abraham / Janiszewski Luc
Grafismo Funcional
Ediciones ceac, s.a.
Perú, 164-08020 Barcelona
1a edición: mayo 1990

Moorhouse A. C.
Historia del alfabeto
Segunda reimposición, 1974
1961 Fondo de cultura Económica
Impreso en México

Morris Charles
FUNDAMENTOS DE LA TEORIA
DE LOS SIGNOS
Ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires-
México
2a. edición en España, 1994

Munari Bruno
Diseño y comunicación visual
Contribución a una metodología didáctica
Editorial Gustavo Gili, SA
14.a edición 2002

Norverto Angel M., S.D.B.
MANUAL DE TIPOGRAFIA
Breves nociones sobre las artes gráficas en
general.
Lo que debe saber un buen tipógrafo
Librería Don Bosco
Segundo Edición
Diciembre de 1957, Argentina

Peirce Charles Sanders
La Ciencia de la Semiótica
Ediciones Nueva Visión
Buenos Aires
Colección de semiología y epistemología
1974

Penimou G.
SEMIOTICA DE LA PUBLICIDAD
GG
Colección Comunicación Visual
Barcelona 1976

Perfect Christopher
GUIA COMPLETA DE LA TIPOGRAFIA
Manual Práctico para el diseño
Tipográfico
BLUME, 1994

Tschichold Jan
The form of the Book
Essays on the morality of good design
Hartley & Marks 1991
Publishers Inc.

Perner Josef
Comprender la mente representacional
Cognición y desarrollo humano
Paidós
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
1ª edición, 1994

Platón • Diálogos
Editorial Porrúa, S.A.
Av. República Argentina, 15. México, 1989
"Sepan Cuantos..."
Vigesimo primera edición

Prieto Miguel
Diseño Gráfico
Primera Edición
2000, Ediciones Era, S.A. de C.V.

Ruder Emil
Manual de Diseño Tipográfico
CG Diseño
Editorial Gustavo Gili, S.A.
Barcelona, 1983

Sebeok Thomas A.
Jean Umiker-Sebeok
(Editors)
"The semiotic Web"
1989
(Approaches to semiotics; 92)
Mouton de Gruyter
Berlin. New York 1990

Sebeok Thomas A.
Signos: una introducción a la semiótica
1ª. Edición, 1996
Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona

Frederik L. Schodt
MANGA MANGA!
The World of Japanese Comics
Editorial Kodansha

Frederik L. Schodt
Dreamland Japan
Writings On Modern MANGA
Stone Bridge Press•Berkeley, California

Solomon Martin
El arte de la Tipografía
Introducción a la Tipo.icono.grafía
TELLUS
Publicado por vez primera en 1986
en Nueva York
por Watson-Guptill Publications, Inc.
1988 Tellus, S.A.

Spinks C.W.
108
Peirce and Triadomania, A walk in the
Semiotics Wilderness
Mouton de Gruyter, Berlin • New York

Tello Olivia, Durán Catalina, Ballesteros
Constanza
TIPO
Grafía
Universidad Autónoma metropolitana
División de Ciencias y Artes para el Diseño
Ira edición 1990
México. D.F.

Turnbull, Arthur T.
Comunicación gráfica: tipografía, diagramación,
diseño, producción.
2da edición México: Trillas, 1990

Universidad de Palermo/Librería técnica cp67
Tipografía, Estudios e investigaciones sobre
la forma de la escritura y del estilo de
impresión
1994 Universidad de Palermo

Van Dijk Teun A.
Estructuras y Funciones del Discurso
Una introducción interdisciplinaria a la
lingüística del texto
Y a los estudios del discurso
Siglo Veintiuno editores, sa
Segunda edición en español, 1983

Van Dijk Teun A.
La ciencia del texto
Un enfoque interdisciplinario
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
1978

Vigué Jordi
DISEÑO TIPOGRAFICO
Parramon Ediciones, S. A.
Biblioteca de Diseño y Comunicación Visual
Barcelona

Woolman Matthew
A Type Detective History
Episode One, The Crime Scene
Rotovision S.A. 1997, Switzerland.

Woolman Matt / Jeff Bellantoni
tipos en movimiento
Diseñando en el Tiempo y el Espacio
Mc Graw Hill
2000

Zavala Ruiz Roberto
El libro y sus Orillas
Tipografía, originales, redacción, corrección de
estilo y pruebas
3ª edición corregida
1ª. Reimpresión
Universidad Nacional Autónoma de México
México 1997

Zimmermann Yves
Del Diseño
Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona., 1998
Impreso en España