



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“DISEÑO DE LA FUENTE TIPOGRÁFICA ESPIRAL, APLICADA EN EL
CARTEL QUE PARTICIPARÁ EN LA BIENAL TIPOS LATINOS 2008”

Tesina

Que para obtener el título de:

Licenciado en Diseño y Comunicación Visual

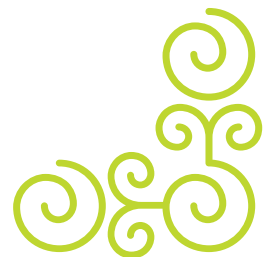
Presenta:

Miguel Ángel Padriñán Alba

Director de Tesina:

Lic. Sabino Ignacio Gáinza Kawano

Ciudad de México, septiembre de 2008





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“DISEÑO DE LA FUENTE TIPOGRÁFICA ESPIRAL, APLICADA EN EL
CARTEL QUE PARTICIPARÁ EN LA BIENAL TIPOS LATINOS 2008”

Tesina

Que para obtener el título de:

Licenciado en Diseño y Comunicación Visual

Presenta:

Miguel Ángel Padriñán Alba

Director de Tesina:

Lic. Sabino Ignacio Gáinza Kawano

Ciudad de México, septiembre de 2008

“DISEÑO DE LA FUENTE TIPOGRÁFICA ESPIRAL, APLICADA EN EL
CARTEL QUE PARTICIPARÁ EN LA BIENAL TIPOS LATINOS 2008”



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

Ciudad de México, septiembre de 2008

Agradecimientos:

a mi familia

Hilaria Eva Alba Plata

Miguel Ángel Padriñán Sánchez

Carlos Alberto Padriñán Alba

a mi novia y su hermano

Guadalupe Apipilhuasco González

Carlos Miguel Apipilhuasco González

a mi maestro y amigo

Sabino Ignacio Gaínza Kawano

a mis sinodales

Ruth López Pérez

María de Jesús Mateos Romero

Alicia Portillo Venegas

Claudio Ruiz Velasco Rivera Melo

a los camaradas del área de publicaciones

***a los grandes tipógrafos que nos inspiran
a estudiar y diseñar la letra***

***y a todas las personas que intervinieron
en este proyecto y que por cuestiones de
espacio o memoria olvidé mencionar***

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

<i>Espiral, una fuente curvilínea</i>	01
---	----

I HISTORIA

<i>Del signo escrito al signo en pantalla</i>	03
---	----

II TEORÍA

<i>La letra desde la perspectiva formal</i>	15
---	----

2.1 Anatomía de la letra	16
2.2 Altura x, esquema lineal	19
2.3 La fuente tipográfica	20
2.4 Clasificación y familia de letras	23
2.5 Pesos versiones y variantes	27

III DISEÑO

<i>La letra desde la perspectiva funcional</i>	29
--	----

3.1 Formato y márgenes	30
3.2 Caja tipográfica	32
3.3 Ortotipografía	37

III PROYECTO

<i>De fuentes digitales y espirales</i>	41
---	----

4.1 La tipografía digital	42
4.2 Espiral	48
4.3 Tipos latinos 2008 y el cartel	68
4.4 El set tipográfico	72

CONCLUSIÓN

<i>Y la moraleja es...</i>	75
----------------------------------	----

BIBLIOGRAFÍA

<i>Las fuentes de consulta</i>	76
--------------------------------------	----

INTRODUCCIÓN

Espiral, una fuente curvilínea



El desarrollo de una fuente tipográfica genera muchas cuestiones, como: ¿Por qué generar nuevas fuentes, con tantas que ya existen?, pero las preguntas que debemos plantearnos son otras. ¿Por qué no hacer nuevas fuentes?, diseñadas por gente que comparte nuestros contextos culturales y de comunicación, fuentes atentas a solucionar problemas o necesidades propias de nuestro idioma o que expresen parte de nuestra cultura visual.

Hemos empleado mucho tiempo las fuentes que nos impone la potencia en turno, desarrolladas para idiomas y gente de habla inglesa, francesa, alemana, etc. Diseñadas por gente muy profesional –debemos aceptarlo– pero con un razonamiento frío en comparación con la riqueza en color y forma de nuestra cultura, de la inventiva del mexicano y su lengua.

Retomando la pregunta más común, ¿Por qué generar nuevas fuentes?, ésta es como cuestionar la creación de nuevas canciones, películas, libros, etc.; y más cuando las fuentes tipográficas son parte de nuestras herramientas de comunicación, en las que nos apoyamos para asignar distintos matices de comunicación, en ocasiones requerimos que la tipografía se exprese con su forma y a veces con su funcionalidad, pasando inadvertida en texto corrido.

Tal vez una respuesta al diseño de nuevas fuentes se encuentre en el hecho de que cada nueva creación está sujeta al entorno geográfico, temporal, cultural y tecnológico de su creador y de la gente que lo consume, cada región geográfica y cada tiempo se expresó con la voz que ahí se generó. Se retoman conceptos e ideas que en conjunto son adaptadas, ampliadas, tropicalizadas y actualizadas a las crecientes necesidades de la gente, a la rápida evolución de los medios de comunicación, y a la extensa distribución de los mismos al rededor del mundo.

El proyecto que se presenta, es la familia tipográfica Espiral, seleccionada en la Bienal Tipos Latinos 2008, evento en el que conocí el trabajo de otras personas interesadas en el diseño de tipografía y a importantes figuras del desarrollo tipográfico, una de ellas es Alejandro Lo Celso quien al presentarle una muestra de Espiral me preguntó: ¿Esto... (pausa) ...eres tú?, entonces confirmé que este proyecto fue producto de todo mi entorno y mis experiencias aún sí fue mi intención o no.

Como parte importante del proyecto (aunque es tema de otra tesina)* Guadalupe Apipilhuasco González desarrolló todo un *set* que incluye productos como un portaplumas, tarjetas y demás materiales gráficos que muestran las capacidades de la familia Espiral; todo esto contenido en un atractivo envase que ha provocado el interés de diseñadores y no diseñadores, la intención es la de interesarlos en adquirir un producto que consta de varias piezas de diseño, piezas que no obtendrán si consiguen una copia ilegal de los archivos de fuente.

La familia tipográfica Espiral no pretende etiquetarse como una fuente cien por ciento mexicana, aunque sí puede llamarse propia de este país al cual pertenezco y que toma del inconsciente colectivo, parte de la situación local, temporal y tecnológica; así como de mi formación cultural, la sustancia que compone esta fuente curvilínea hecha en México.

* “Diseño de empaque y folleto de la nueva fuente tipográfica Espiral”

I

HISTORIA

Del signo escrito al signo en pantalla



Hace siglos la comunicación oral y gestual, era de gran importancia siendo el único medio para comunicar y preservar el conocimiento a través de un sistema recíproco; sin embargo lo efímero de la memoria humana, provocaba inexactitudes en la información que debía pasar a la siguiente generación.

¿Cómo debió ser la primera representación gráfica?, ignoramos lo que trazó tal vez sobre la tierra aquella persona, pero al perpetuar la información, la comunicación gráfica se podía consultar por más gente en distintas épocas; para esto fueron necesarios materiales de escritura, y los más diversos soportes.

Fue de suma importancia para las civilizaciones el conservar los conocimientos y registros de la vida cotidiana; manuales de caza y ceremonias, registros administrativos y cronológicos, las cuevas eran una gran biblioteca, donde se encontraba “Cacería para tontos” o “Hágalo usted mismo”.

El pictograma y el ideograma fueron el origen por un lado, del arte pictórico representando fielmente la vida cotidiana, mientras que por otro lado evolucionaron hacia la escritura simple y estilizada, generando de esta, dos vertientes más que desembocan en las escrituras “figurativas” y las escrituras alfabéticas.

El presente capítulo toma como fuente principal de consulta el libro *Historia del Diseño Gráfico* de Philip Meggs; y los libros *En torno a la tipografía* de Adrian Frutiger, *Tipografía* de Antonio e Ivana Tubaro, y la revista *Matiz* número nueve como fuentes de apoyo.



PROTOESCRITURAS, ESCRITURAS Y REPRESENTACIONES GRÁFICAS

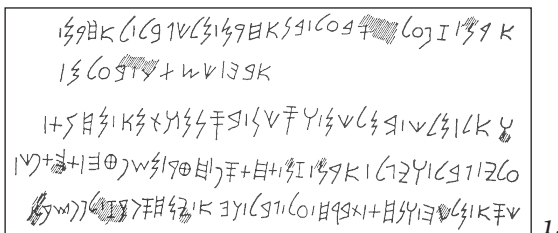
Los pictogramas fueron el origen de la escritura, surgieron en Mesopotamia alrededor del 3100 a. C. Los signos empleados evolucionaron constantemente a ideogramas y fonogramas, así como sistemas silábicos. La figura del escriba tomó fuerza por el complejo dominio de la lectura y escritura, además de que era responsable de importantes documentos y registros.

Aproximadamente en el 2500 a. C. se emplea la escritura cuneiforme atribuida a los sumerios y asimilada por babilonios y asirios, y como el sistema silábico más importante estaba compuesto por 600 signos.

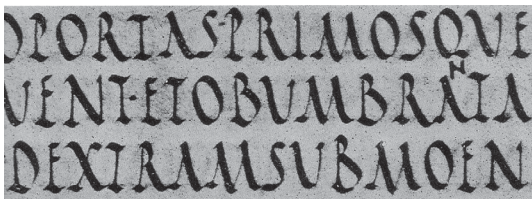
Hasta el año 1300 a. C. los fenicios difunden el primer sistema alfabético compuesto por 22 consonantes abstractas y con exclusivos valores fonéticos, dicha escritura fue retomada y adaptada por los griegos que aportaron el uso de vocales así como la dirección de escritura, del *sinistrórsum* fenicio ← (de derecha a izquierda) pasando por el *bustrófedon* ⇄ (de derecha a izquierda y viceversa, alternadamente) y después de forma definitiva al *dextrorso* → (de izquierda a derecha). Los cánones de simetría y geometría griegos influyeron en la estructura de los caracteres.

El alfabeto romano constó de veintitrés letras que experimentaron una evolución hacia lo monumental, nombradas mayúsculas *cuadratas* se adaptaban a formas simples del círculo, cuadrado y triángulo, además su regularidad se determinó por constantes relaciones entre sus elementos. Las mayúsculas *librescas* eran letras romanas para usos menos importantes, eran la versión caligráfica de las *cuadratas*. La escritura de uso más veloz y práctico era la mayúscula *rústica* que era menos rígida.

Mientras tanto en oriente para el año 1800 a. C. se desarrollaba la caligrafía pictográfica; y la invención del papel que se atribuye a Ts'ai Lun, en el año 150 d. C.



1.



2.



3.

1. Inscripción del sarcófago Ahiram siglo XI a. C., en alfabeto fenicio.

2. Muestra de mayúscula Rústica.

3. Escritura de Ras Shamra 1500 a. C. en escritura cuneiforme.



ESCRITURAS Y PÁGINA MEDIEVAL

En el año 600 d. C. la Iglesia buscó un nuevo tipo de escritura desechando las anteriores y paganas letras romanas, así nació una escritura veloz y legible llamada uncial, nombre que deriva de su medida, la uncia.

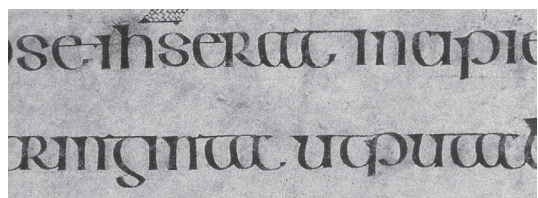
En este periodo apareció el pergamino como soporte sustituyendo al papiro, debido a las características del nuevo soporte las hojas se plegaban y encuadernaban para formar los primeros libros en formato de códice.

La escritura semiuncial apareció en el siglo VI e introdujo de forma definitiva las letras minúsculas, cuatro líneas guía y ligaduras; esta escritura constituyó el núcleo formal para las caligrafías medievales.

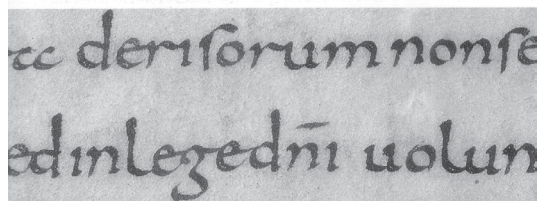
Entre los siglos VI y XII se da una fragmentación cultural en Europa generando diversos centros de poder así como estilos nacionales de escritura así la *Beneventana* era a Italia como la *Merovingia* a Francia, mientras que los países anglosajones desarrollaron la escritura *Irlandesa*.

Alcuino de York, comisionado por Carlomagno, tomó en el año 781 las principales escrituras para unificarlas en las letras *Carolingias* o *Carolinias*. Entre el 850 y el 950 proliferan distintos estilos de escritura en Europa del Norte. Para el 1075 surgen los primeros ejemplos de escritura protogótica en Francia e Inglaterra, para el 1190 se emplea una precursora de la gótica *Textura* que para 1270 es la más común y se divide a su vez en cinco subclases. Entre las que se destacan la *Bastarda* en Francia, la *Rotunda* en España e Italia mientras que la *Fraktur* se empleó en Alemania.

Libros como el *Virgilio del Vaticano*, el *Libro de Durrow*, *Libro de Kells*; y los libros de horas se caracterizan por un alto nivel técnico, los cuales se desarrollaron en los *scriptorium* o *scriptoria* a cargo de órdenes religiosas en los monasterios.



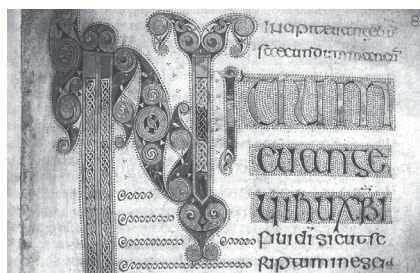
1.



2.



3.



4.

1. Muestra de escritura uncial.
2. Muestra de escritura carolingia.
3. Muestra de escrituras góticas.
4. Página del Libro de Durrow del año 680 d. C.



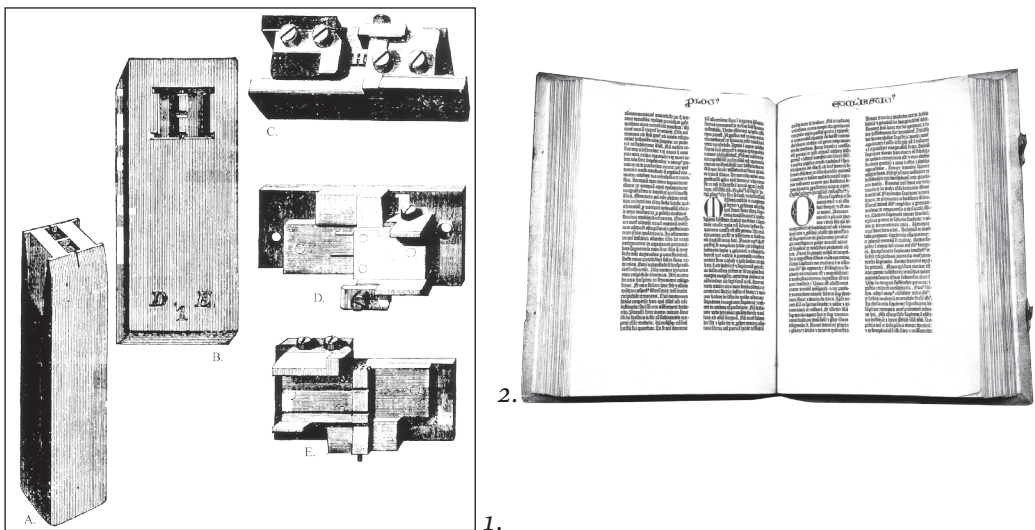
GUTENBERG Y LA IMPRESIÓN CON TIPOS MÓVILES

Cerca del 1400 nació Johannes Gensfleisch en Maguncia, mejor conocido como Johannes Gutenberg, que adoptó este segundo apellido porque el primero no le pareció muy bueno. Para 1434 se traslada a Estrasburgo donde realizó trabajos en planchas xilográficas; para 1441 ideó reemplazar la tabla completa por caracteres independientes, la idea de Gutenberg ahorraría tiempo y esfuerzo pero también debió generar un mecanismo que trabajara eficientemente con su idea, por lo que recurrió al carpintero Conrado Sahspach para adaptar una prensa de uvas.

Para 1443 regresó a Maguncia gracias a las constantes intervenciones francesas pero sus diezmados ahorros lo llevaron a solicitar un préstamo a Johann Fust, tiempo después se asociaron con el calígrafo Peter Schoeffer quien sería el primer tallador de tipos, el manejo de metales por parte de Gutenberg le permitió perfeccionar sus tipos con una aleación de plomo, estaño y antimonio.

El *Misal de Constanza* es considerado el primer libro impreso pues tiene deficiencias técnicas ya superadas en *La Biblia*, así los primeros impresos fueron sin duda publicaciones de corta extensión, ediciones de *Donato*, calendarios y cartas de indulgencia en 1454, año en el que posiblemente se inició *La Biblia* de 42 líneas, sin embargo Gutenberg no la concluyó por problemas legales en contra de Fust quien lo despojó del taller. Gracias a la ayuda de Conrad Homery pudo establecer otro taller en el que imprimió *La Biblia* de 36 líneas en 1458, diez años después falleció.

Fust y Schoeffer continuaron trabajando en el primer taller, con el que hicieron la *Biblia Mazarina*, *Salterio en latín* en el que se incluyó la marca y datos del impresor, las *Constituciones Clementinas* entre otras magníficas obras como Biblias e impresiones de los clásicos.



1. Grabado de principios del siglo XIX que muestra el sistema de Gutenberg para el fundido de tipos. A. Punzón, B. Matriz, C. Molde de tipo con matriz removida, D y E. Molde de tipo abierto para retirarlo.
2. Páginas de la Biblia de 42 líneas.



EL RENACIMIENTO

Este periodo comprendió la transición de la edad media al mundo moderno; el diseño de tipos y libros fueron modificados principalmente en Venecia.

Johannes de Spira, orfebre de Maguncia obtuvo por cinco años el monopolio de la imprenta y publicó *De Civitate Dei*, primer libro con el número de página impreso. La segunda imprenta veneciana fue del francés Nicolás Jenson, el libro *De Praeparatione Evangelica* representa el florecimiento del libro con caracteres romanos.

Erhard Ratdolt maestro impresor alemán trabajó diez años en Venecia desde 1476 año en el que realizó el *Calendarium*, primer libro con portada e impreso a dos tintas, amarillo y negro.

Caxton introdujo la imprenta a su natal Inglaterra, en un viaje a Los Países Bajos conoció el sistema de impresión, le interesó al grado que imprimió cerca de noventa obras históricas y filosóficas.

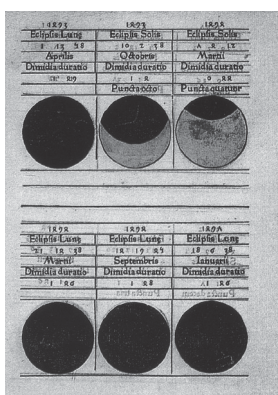
Aldo Manuzio fundó su imprenta en 1494; junto a él trabajó Francesco Griffó de Bolonia tallador de los primeros tipos itálicos en 1501, sus letras se convirtieron en el modelo para los diseñadores franceses del siguiente siglo. La imprenta de Manuzio sobrevivió un siglo en el que se publicaron 908 obras distintas.

Dos importantes figuras surgieron en Francia, Geoffroy Tory diseñador de tipos quien además reformó la lengua francesa, y era dueño de una librería, su mayor influencia cobró fuerza en 1525 cuando inició con una serie de libros de horas.

Claude Garamond, aprendiz del cortador de tipos Antoine Augereau, estableció su fundición de tipos en 1430 alcanzando un alto grado de refinamiento tipográfico reconocido durante casi doscientos años. La calidad de las publicaciones francesas se convirtieron en los modelos que se emplearían en casi toda Europa.



1.



2.

Hæc igitur inspiciēs diuinus ille uir mōnibus ferreis & inuolabili a cæteris gētibus separe nos uoluit: quo pacto facilius corpore a imaculatos lōgeq; ab huiuscemodi falsis opinioibus remotos for

3.

4.

A B C D E F G H I L M
 N O P Q V Q U R S T V
 X Y a b c d e f g h i l m n o
 p q r s t u x y à æ as au
 ca ce ci co ct cta cti cto ctu
 cu di è ei eis em fa ff ffe fl
 fo fr fu ga ge gna go gu ii
 im in is ll ma me mu mo mu
 na ne ni no nt nu uu ó œ q;
 ri rr si sp ssa ssu st sta ste sti
 ta te ti tte tti tu ú ua um us

1. Sello editorial de Aldo Manuzio.
2. Página de *Calendarium* impreso por Erhard Ratdolt.
3. Tipografía de Nicolas Jenson para *De Praeparatione Evangelica*.
4. Cursiva de Aldo Manuzio para edición de Virgilio en 1501.



UNA ÉPOCA DE TRANSICIÓN E INGENIO TIPOGRÁFICO

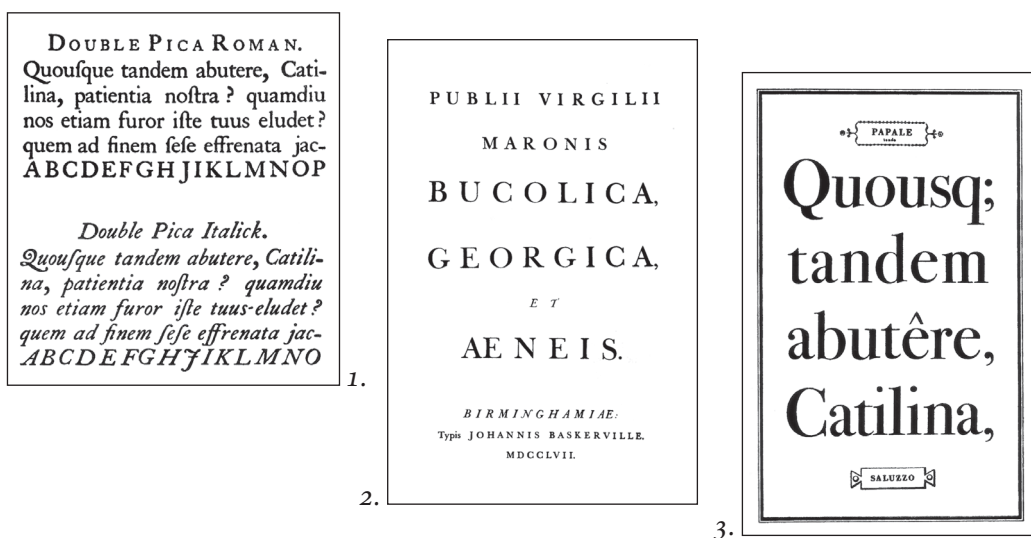
Por motivos bélicos los talleres se trasladaron a otros lugares como los Países Bajos donde Christophe Plantin fue su máximo exponente, las publicaciones holandesas cobraron importancia en el mercado europeo incluyendo los volúmenes desarrollados por los Elzevir, familia de tipógrafos que produjeron mas de mil 200 obras, muchos de los tipos empleados fueron trabajados por Christoffel Van Dick.

El resurgimiento de la caligrafía aprovechó los procesos de la tipografía y la impresión para la creación de nuevas letras. Ludovico Degli Arrighi, colaborador de Aldo Manuzio editó el primer catálogo con letra cancelleresca.

William Caslon 1 fue de los más importantes grabadores y fundidores de tipos ingleses lo que permitió nuevos caminos para el desarrollo de los tipos romanos modernos tomando como modelo los tipos elzevirianos.

John Baskerville continuó la tradición tipográfica veneciana en Inglaterra, empleó ocho años en el perfeccionamiento de un tipo optimizándolo para la impresión en papeles de mejor calidad.

Los Didot fue una notable familia de grabadores, fundidores, impresores, librerros y fabricantes de papel, Françoise Didot realizó importantes ediciones; su hijo Françoise Ambrosie reformó el punto tipográfico, nombrado punto Didot, ayudado por su hijo Fermín diseñaron los primeros caracteres romanos modernos con remates *filiformes*, geométricos y con un notorio contraste. Giambattista Bodoni fue el impresor más célebre del siglo XVIII, nombrado director de la Imprenta Real del Ducado de Parma, elaboró y refinó los caracteres desarrollados por Fournier y Didot. Para Bodoni las cuatro virtudes que debía poseer la letra son: regularidad, nitidez, buen gusto y belleza.



1. Muestras de romanas e itálicas de Caslon 1.
2. Página impresas por Baskerville para la Bucolica Georgica et Aeneis.
3. Página de Manuale Tipografico de Giambattista Bodoni.



REVOLUCIÓN INDUSTRIAL, LAS ARTES Y OFICIOS

La energía a base de vapor fue el principal impulso para la conversión de la sociedad agrícola a la industrial durante el siglo XIX, la necesidad de una comunicación rápida y masiva produjo una explosión de soportes impresos.

William Caslon III y IV, así como Joseph Jackson y Thomas Cotterell, intervinieron en las innovaciones en tipografía con caracteres gruesos e impresos en grandes formatos, tipos egipcios, y *sans serif*. Los tipos impresos en tamaños muy grandes eran tallados en madera y no en metal por cuestiones de economía, mantenimiento, y almacenamiento.

La American Type Founders Company se formó en 1892, para estabilizar la industria de fundido de tipos empleados en máquinas de linotipo que ideó Ottmar Mergenthaler en 1880; en 1887 Tolbert Lanston desarrolló el monotipo.

Herman Ihlenburg nació en Berlín en 1834, fue uno de los diseñadores de tipos más importantes de la época victoriana, la mayor parte de su carrera la realizó en la fundición MacKellar, Smiths & Jordan en Filadelfia. John F. Cumming nacido en 1852 diseñó tipos para Dickinson en Boston. Pero resurgió la tipografía clásica gracias al movimiento de Artes y Oficios que defendió al diseño y la destreza manual.

William Morris fue un importante representante, con diversos proyectos entre los que destacan la Imprenta Kelmscott para la cual realizó su tipo Golden en 1890 basado en caracteres romanos venecianos de Jenson. La influencia de esta imprenta llegó a Estados Unidos donde El tipógrafo Frederic Goudy diseño alrededor de 122 tipos por su cuenta y estableció la imprenta Camelot.

Morris F. Benton diseño cerca de 255 tipos y fue el lider del desarrollo de tipos para la American Type Founders Company, que rediseñó tipos clásicos.



1. Carteles de tipos de madera del taller tipográfico de Brown en 1854.
2. Diseño de tipos egipcios de Robert Thorne en 1821.
3. Sello editorial de la imprenta Kelmscott.



SIGLO XX

El Art Nouveau fue un movimiento internacional que prosperó hasta la primer década del siglo xx y fue junto al movimiento de Artes y Oficios el punto de inicio para el diseño, no sólo formalmente sino en los procesos y materiales.

Peter Behrens desempeñó un importante papel en el diseño, defendió los tipos *sans serif* así como la fundición Berthold; así surgió la Akzidenz Grotesk aunque aun estaban presentes tipos como Eckmann y Arnold Boecklin fruto del Art Nouveau.

En 1916 Edward Johnston desarrolló una fuente para el logotipo del subterráneo en Inglaterra, el resultado, el tipo Railway y el sistema señalético aún en uso.

Lucian Bernhard trabajó en la litográfica Hollerbaum and Schmidt, la fundidora Berthold emitió en 1910 una fuente basada en sus trabajos.

A. M. Cassandre diseñó tipos para la fundición Deberny y Peignot entre los que destacan Bifur, Acier Noir, y Peignot.

La Bauhaus fue el resultado de la búsqueda por mejorar el diseño en una sociedad industrial; cabe destacar a Hebert Bayer profesor del taller de tipografía en el que se empleaban exclusivamente fuentes *sans serif*, Bayer desarrolló un alfabeto universal en el que eliminó las mayúsculas.

Jan Tschichold nació en 1902, desde temprana edad se interesó en la caligrafía y asimiló el diseño de la Bauhaus, para 1928 publicó *La nueva tipografía* donde postuló que el mensaje debía comunicarse de manera corta y eficiente. Entre sus trabajos más destacados está la serie *Penguin Books* de Londres y condujo un renacimiento de la tipografía internacional.

Las letras de Johnston inspiraron a su ex alumno Eric Gill en el desarrollo de la familia Gill Sans, posteriormente fue persuadido por Stanley Morison para diseñar



1. Tipo Akzidenz Grotesk de la fundición Berthold.
2. Alfabeto universal de Hebert Bayer en 1925.
3. Logotipo del tren subterráneo de Londres en el que se empleó el tipo Railway.
4. Serie Penguin Books en la que Jan Tschichold trabajó como tipógrafo.



tipos distribuidos por Monotype, como resultado surgió Perpetua, Golden Cockerel; publicó además *Ensayo sobre tipografía*. Stanley Morison por su parte diseñó la fuente Times New Roman para el diario The Times de Londres en 1932.

El camino de las *sans serif* continuó en 1927 con la Futura de Paul Renner para la fundición Bauer, un año después Rudolf Koch dio a conocer la fuente Kabel.

El Estilo Tipográfico Internacional generó diversas familias *sans serif* con figuras como Adrian Frutiger que en 1954 presentó Univers y que ha realizado muchas otras fuentes como Meridien, Apollo, Frutiger, etc.

A mediados de la década de 1950 E. Hoffman y Max Miedinger decidieron mejorar la Akzidenz Grotesk y crearon la fuente Helvetica.

Hermann Zapf retomó la caligrafía, realizó más de 50 tipos para la fundición Stempel, como lo son Palatino, Melior y Optima, en 1954 publica la primera edición de *Manual Tipográfico*.

Durante los 60 Herb Lubalin fue “el genio tipográfico de su tiempo” cortó y ensambló manualmente sus pruebas tipográficas para unir concepto y forma visual en una unidad llamada *tipograma*. Diseñó la Avant Garde y Lubalin. Junto con Edward Rondthaler y Aaron Burns establecieron la International Typeface Corporation en 1970, en la cual se diseñaron los muestrarios U&lc.

En 1965 el italiano Aldo Novarese propone para la fundición Nebiolo un gran equipo de profesionales gráficos, que retomando un alfabeto suyo crean la tipografía Forma, además desarrolla la fuente Eurostyle.

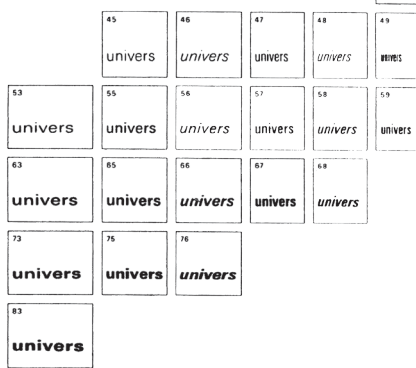
Con la revolución digital de Apple y Adobe la forma de trabajar la tipografía da rienda suelta a la creatividad de grandes personajes como Zuzana Licko, Rudy Vanderlans, Neville Brody, David Carson, Carol Twombly, Robert Slimbach, etc.



5.



6.



7.

- 5. Portada de U&lc, catálogo periódico en que se mostraban los tipos de la ITC.
- 6. Cabezal del diario The Times con el tipo de Stanley Morison, Times New Roman.
- 7. Esquema de los 21 tipos que conforman la familia Univers de Adrian Frutiger.



AMÉRICA

Para 1528 inició la evangelización de los pueblos de América, Fray Juan de Zumárraga ideó que una imprenta favorecería la conversión de los indios. La llegada de la imprenta a México se fecha en septiembre de 1539 y se estableció en la casa de las Campanas, trabajada por Juan Pablos, empleado de Juan Cromberger.

El segundo impresor en América fue Antonio de Espinosa, a partir de su llegada se emplearon tipos romanos. Se independizó y en 1559 estableció un taller en la actual calle de República de Uruguay. Otro de los más destacados impresores del siglo XVI fue Enrico Martínez, quien con Juan Pablos, Antonio de Espinosa, Pedro Ocharte y Pedro Balli imprimieron un promedio de 320 obras.

Actualmente con el fácil acceso a la tecnología es relativamente sencillo desarrollar proyectos tipográficos ya sean fuentes o artículos teóricos e históricos, por lo que una gran cantidad de gente produce fuentes tipográficas algunas con mayor o menor calidad, la lista de personas involucradas en el estudio o desarrollo de la tipografía sería interminable pero cabe destacar a Gabriel Martínez Meave, Enrique Ollervides, Nacho y Mónica Peón, David Kimura, Jorge de Buen, Francisco Calles, Marina Garone y Cristóbal Henestrosa –egresado de la ENAP– en lo que respecta a México.

En Argentina es obligado destacar a Ruben Fontana, Alejandro Paul, Alejandro Lo Celso, Eduardo Tunni, Eduardo Manso, José Scaglione y Pablo Cosgaya.

Mientras que en Chile destacan Francisco Gálvez, Rodrigo Ramírez, Toño Rojas, Kote Soto, Luciano Vergara, Felipe Cáceres.

En América Latina se forma una tradición tipográfica que inició muy tarde pero se fomenta gracias a esfuerzos como Tipografía, Letras Latinas o ahora Tipos Latinos, Cátedra Cosgaya, la ya extinta revista *Tipográfica y Tipo*.



1. abcdef fiffighijlm
nopqrstuvwxyz &
ABCDEFGHIJKLM
NOPQ*ui*RSTV X
fa si st ffe ¶ ¶ ? à à è é
õ ù ð ð p p q q ñ ñ æ æ ç
þ þ ¶ () , , , . . : - ✕
123678d9



3.

Mexica Roman
Mexica Italic
Mexica Bold
Mexica Bold Italic

Fulgora Blanca
Fulgora Negra

2.

UNODostrescuatrocINCOSEISIETE
ochONUEVEdiezonceDCEtreceCATORCEquince
dieciseisDIECISIETEdieciodiecinueve
VEINTEveintiunoVEINTIDOSveintitres
VEINTICUATROveinticincoVEINTISEISveintisiete
veintiochoveintinuevetreinta

Hamburgesonstiv
Hamburgesonstiv

4.

1. Sello editorial y tipos empleados por Antonio de Espinosa.

2. Mexica y Fulgora de Gabriel Martínez Meave.

3. Fuentes de la ENAP, Espinosa de Cristobal Hestrosa y Dominó de Sabino Gáinza.

4. Fuente para la revista *Tipográfica* de Rubén Fontana y Rayuela de Alejandro lo Celso.



PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DE LA ESCRITURA

La escritura no estaba sujeta a procesos mecánicos por lo que cada escriba modificó las letras dotándolas de un carácter especial, estos cambios eran notorios de región en región, por lo que, la cantidad de tipos de escritura fue muy extensa y en esta página se muestran algunos de los más importantes.

Las características en la tipografía fueron de cierta forma más controladas por lo que es más fácil clasificarlas, esta lista será expuesta en el apartado 2.4 *Clasificación y familia de letras*.

	Nombre	siglos
HOMANITE	Capital romana Quadrata	II-III
HVMANITE	Semicursiva	III-IV
HUMANITE	Rústica	IV-V
hUMANITE	Uncial	V-VIII
hum	Semiuncial irlandesa	VI-VIII
hum	Semiuncial española	VI-VIII
hum	Semiuncial italiana	VI-VIII
humanite	Carolingia o Carolina	IX-XI
humanite	Gótica primitiva	XI-XII
Humanite	Gótica	XIII-XIV
ſſ lignū qđ plātātū est?	Gótica Textura	XIII-XV
ſpīritū ſancto pariteri	Gótica Rotunda	XIV-XV
troſpuffant et mon troſ	Gótica Bastarda	XV
Die Edeackwidgewih	Gótica Cursiva Bastarda	XV
Darnach für die miltik	Gótica Schwabacher	XV
Deus Abrahā. Deus Iſaci	Gótica Fractura	XVI
Humanite	Escritura humanista	XV-XVI

II

TEORÍA

La letra desde la perspectiva formal



La tipografía es un recurso de comunicación con el que siempre estamos en contacto, es además un elemento de comunicación directa, no sujeta a interpretaciones culturales, temporales o regionales como sucede en los colores y las formas, si bien una imagen dice más que mil palabras, no sabemos cuales son las que quiso comunicar el autor; ¿y si sólo necesitamos dos o tres?, por ejemplo en sistemas de señalización o logotipos; cuando necesitamos ser muy específicos en cuanto a los ingredientes o contenido de un envase o en publicaciones editoriales.

La tipografía nos rodea por todas partes y somos bombardeados por mensajes de texto en internet o el celular, indicaciones de calles y avenidas, información en libros diarios y revistas, cientos de marcas y rótulos en la calle, tenemos las letras hasta en la sopa, por lo que es importante el diseño y manejo de la tipografía, al grado que ha sido comparada con la arquitectura como lo expresó Adrian Frutiger: “Los materiales utilizados por el arquitecto, como la piedra, el hormigón o el acero, no serían nada amontonados de manera caótica; la función del arquitecto es captar el espacio con esos materiales, darles un ritmo, y la belleza de volúmenes que ha captado constituye la belleza de su trabajo. Las letras de un alfabeto son como las estancias en línea de una casa; en tipografía, el material es el negro, y se trata de que el tipógrafo capte el espacio con ese color, creando blancos armoniosos dentro de las letras y alrededor de ellas”.¹

¹ FRUTIGER, Adrian, *En torno a la tipografía*, España, GG, 2001, p. 56



2.1 ANATOMÍA DE LA LETRA

El trabajar con tipografía exige conocimiento a nivel formal y funcional, así como histórico; el estudio taxonómico de la letras nos ha permitido clasificarlas en familias, y otorgarles distintos matices e intenciones de comunicación.

El interés por dar nombre a cada parte de las letras inició en el renacimiento, época en la que la ciencia, las humanidades y gran parte del conocimiento se centró en estudiar al ser humano, y la tipografía se vio influenciada, por lo que las letras portan algunos nombres de anatomía humana y animal, de esta manera encontramos brazos, ojos, cuellos y colas.

Aunque se han desarrollado nuevas taxonomías hay nombres comunes y diversos para el mismo elemento. Por esto incluyo los nombres encontrados en diversos textos, tales como el *Manual de diseño editorial* de Jorge De Buen, *Tipografía, forma, función y diseño* de Phil Baines y Andrew Haslam, *La tipografía del siglo xx* de Lewis Blackwell, *El arte de la tipografía* de Martín Salomón y unostiposduros.com; que si bien muestran nombres clásicos, cada autor aporta algo distinto.

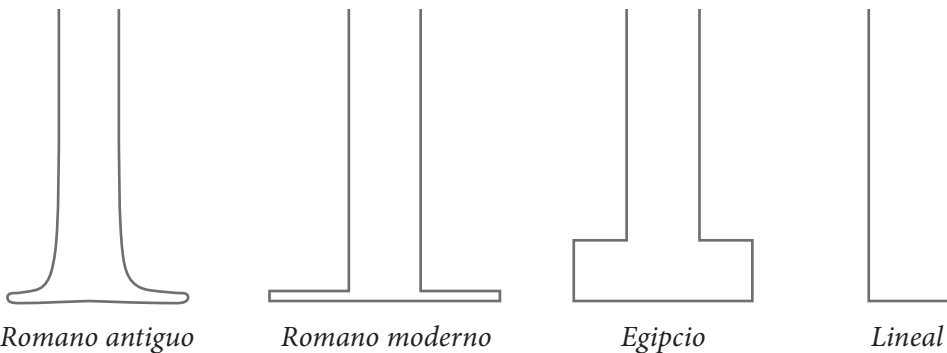
SERIF

También conocido como serifa, remate, gracia, rasgo o patín; es un trazo terminal hallado en los fustes, barras y traviesas; su origen se remonta a las inscripciones griegas como consecuencia del movimiento del pincel; que fueron imitadas por las capitales romanas; estos rasgos producen dos efectos: “Por un lado, dan algunos caracteres un equilibrio que no tienen en su forma básica, como en el caso de las letras F, P, f, r. Por otra parte, facilitan considerablemente el trabajo de espaciamento, ya que los remates funcionan como una referencia inmejorable”.²

La amplia gama de diseños en los remates permite que se determine parte de su clasificación, en letras romanas antiguas, romanas modernas, egipcias o lineales.

CARTELA

Otro nombre para este elemento es apófige, y es el trazo que conecta al *serif* con los fustes, las barras o las traviesas, es común de las romanas clásicas que la cartela sea curva, mientras que en las romanas modernas o en las lineales es nula.



² DE BUEN, Jorge, *Manual de diseño editorial*, México, Santillana, 2000, p. 98



FUSTE

Son los trazos verticales de la letra que pueden ir desde el límite de las ascendentes a la línea base, desde las descendentes a la altura *x* o simplemente esta última; dependiendo de la versión y la fuente posee una inclinación hacia la derecha o a la izquierda en las versiones itálicas. En las letras romanas el grosor de este elemento multiplicado por diez determinaba la altura de la letra.

BARRA

También es conocida como brazo, generalmente cuando se intercepta con un fuste o dos aunque en algunas fuentes la barra atraviesa totalmente la letra. La inclinación y contraste de esta con el fuste determina la clasificación, particularmente en la letra *e*, la altura e inclinación de la barra interviene de igual manera en que grupo se le cataloga.

TRAVIESAS

Las traviesas son líneas diagonales que generalmente nacen de los fustes; dentro de los elementos que constituyen a la letra son los que tienen mayor juego de gruesos y delgados, la razón, su origen caligráfico, la tipografía asigna la forma a cada letra basándose en los trazos de escritura generados con instrumentos planos y que por mucho tiempo fueron los preferidos de los escribas; de esta manera los trazos diagonales ascendentes son delgados y los trazos descendentes son gruesos, sin duda un elemento que da belleza a la letra, en cambio algunas familias como las lineales y egipcias reducen el contraste de sus elementos constitutivos y se pierde esta gracia; en ocasiones son consideradas como barras transversales.

VÉRTICE

Punto de encuentro o de corte de dos fustes; en algunas fuentes se puede colocar un serif o una línea horizontal truncando la forma de la letra para evitar uniones muy agudas e incisivas, e incluso nacer de los fustes sin que se distinga el punto de origen del vértice.

PANZA

Son trazos curvos que por lo regular son semicírculos o trazos sin cerrar que nacen de los fustes, de la misma forma que las traviesas, su origen caligráfico les proporciona un trazo particular y bello; este trazo también es parte de los puntos analizados para su clasificación, si el contraste es alto o nulo y la rotación del eje central de las panzas con respecto a la línea base. También son conocidos como bucle o vientre.

ANILLO

Son trazos curvos cerrados o en ocasiones sin cerrar, pueden ser independientes o estar acompañados por otro elemento, igual que la panza tiene su origen caligráfico muy marcado, tiene contraste o carece del mismo y se analiza su eje para determinar su clasificación.



BLANCO INTERNO

Es la parte interna vacía de la letra, limitada por los trazos de la misma, este espacio era compensado según el tamaño del tipo de una misma familia tipográfica; también es conocido como ojo.

ÁPICE

Son remates que nacen de ascendentes y descendentes generalmente de forma circular aunque pueden ser cuadrados; cuelgan o se proyectan horizontalmente; otros nombres para este elemento son oreja, lágrima, gota o lóbulo.

PUNTO

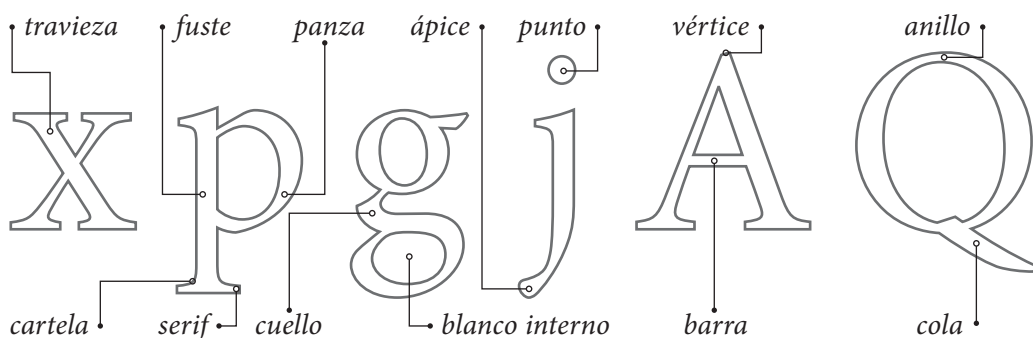
Independiente al signo ortográfico, ¿El punto es o no un diacrítico? en el caso de la *i*, así como en la *j* minúsculas nos es muy natural que lo porten, en cambio en el caso de letras vocales y consonantes utilizadas en otros idiomas se considera diacrítico; el punto generalmente es colocado a la altura de la *t*, la altura ascendente o una altura arbitraria.

COLA

Son los trazos con los que se rematan algunas letras, y que llega hasta la línea de las descendentes, o en el caso de caracteres alternos baja aun más llegando a ser meramente figurativas y ornamentales aunque algunos diseños se prestan a esto imitando las composiciones caligráficas en las que se ocupaba espacio vacío con colas, trazos ascendentes y descendentes.

CUELLO

Esta es parte exclusiva de la *g* minúscula; es el trazo que conecta al anillo con la parte descendente que dependiendo de su forma puede ser llamada cola, bucle o anillo al poner atención a esta letra se distinguen la versión romana y la cursiva, se hace más notorias sus características en la mayoría de los alfabetos romanos que en algunos lineales y que usan indistintamente ambas.





2.2 ALTURA X ESQUEMA LINEAL

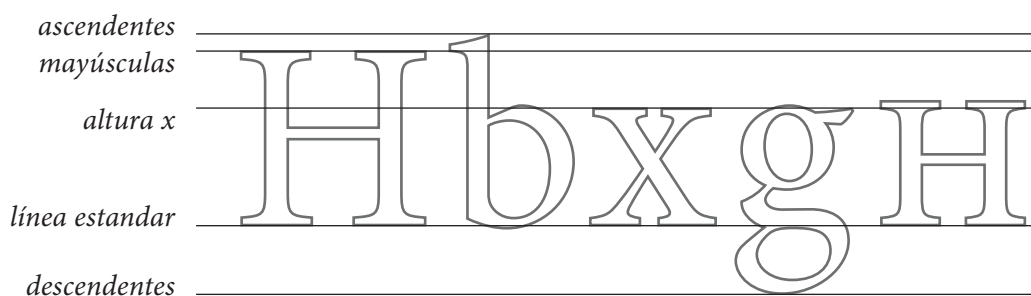
Hoy en día las fuentes que utilizamos cuentan con cinco guías, la línea estándar es sobre la que se apoyan la mayoría de los caracteres para una alineación común, la segunda guía está por encima de la anterior y genera la altura x tomando como referencia esta letra que no requiere de correcciones ópticas que aumenten su altura. Por debajo de la línea estándar se encuentra la guía de las descendentes, ya sean fustes, colas o traviesas, por encima de la altura x hallamos la guía de las ascendentes, finalmente en algunos alfabetos se considera una altura menor para la guía de las mayúsculas.

Cabe destacar que la letra t no tiene una ascendente desarrollada hasta la altura de las otras; de igual forma el punto diacrítico de la i y la j se puede ajustar a las ascendentes, a la altura de la t o contar con una disposición arbitraria.

El estudio de estas guías tiene que ver con el tan polémico tema de la legibilidad, para muchos una fuente con ascendentes o descendentes grandes en proporción con la altura x , requiere mayor interlínea; en cambio la presencia de un gran ojo en la fuente requiere menos interlínea: “Cuando la familia tiene una x reducida, los espacios entre los reglones parecen ser mayores de lo normal y el bloque de texto resulta más blanco.”³

Las cinco líneas que nos determinan el ojo, ascendentes y descendentes fue en parte resultado del interés de Carlomagno por reformar el alfabeto, quien encargó a Alcuino de York definiera una escritura estandarizada para todas las variantes existentes; “El alfabeto se reformó con éxito. Como modelo se seleccionó la escritura común de la era antigua tardía, combinada con las innovaciones celtas, incluyendo el uso de cuatro líneas guía, con sus trazos ascendentes y descendentes y modeladas en un tipo de escritura ordenado y uniforme”.⁴ Aunque en ese entonces se manejaban cuatro líneas.

Cabe destacar que las versalitas generalmente se ajustan a la altura x aunque suelen ser ligeramente más altas; por otro lado fuentes expertas o *swash* contienen caracteres ornamentales, con rasgos como colas que se prologan y rebasan cualquier límite que marquen las líneas guía.



³ *Ibidem*, p. 90

⁴ MEGGS, Philip, *Historia del diseño gráfico*, México, Mc Graw Hill, 2000, p. 46



2.3 LA FUENTE TIPOGRÁFICA

“Gutenberg seleccionó la letra textura, común en los manuscritos alemanes de su época. Para reproducirla con gran fidelidad, necesitó 288 caracteres diferentes, incluyendo ligaduras y letras combinadas. Con ello, sus impresos tenían un aspecto muy similar al de los manuscritos”.⁵

Sin duda esta fue el primer grupo de caracteres que formaron una tipografía y se desarrolló sujeta a los requerimientos del idioma latín, que era la lengua más difundida; pero cada región por la que se propagó la imprenta fue sumando letras y signos a las cajas de tipos móviles. Actualmente contamos con un sin número de caracteres para una fuente, ya que se han añadido gran cantidad de elementos tipográficos y se han desarrollado distintas versiones y pesos de la letra.

LETRAS ALTAS

Llamadas mayúsculas son las vocales y consonantes de mayor tamaño, además de ser los primeros signos tipográficos que se crearon también son las primeras que fueron empleadas para la comunicación en las inscripciones de los monumentos. Este grupo recibió el nombre de letras altas o de caja alta en los talleres de imprenta. “En la parte posterior izquierda, llamada caja alta, se colocaban las letras mayúsculas; a la derecha de estas, en la contracaja o caja perdida, se guardaban las piezas de menor uso. A la parte anterior, la más próxima al compositor, se le llamaba caja baja, y allí se almacenaban las piezas de uso constante: letras, números, espacios y algunos signos de puntuación”.⁶

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

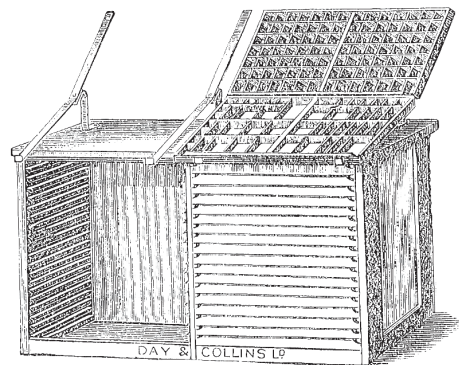
LETRAS BAJAS

Conocidas como minúsculas son las vocales y consonantes de menor tamaño, que cuentan con ascendentes y descendentes reciben su nombre de la misma manera que las letras altas, por su disposición en la caja de tipos móviles.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

A	B	C	D	E	F	G	H	Á	É	Í	Ó	Ū	K	...	Ñ
I	J	L	M	N	O	P	Q	Æ	æ	W	w	Œ	œ	Ç	ç
R	S	T	U	V	X	Y	Z	À	À	À	À	À	À	À	À
á	é	í	ó	ú	ñ	ñ	=	k	+	%	À	À	À	À	À
À	À	À	À	À	À	À	À	À	À	À	À	À	À	À	À
z	b	c	d	e	s	Muchos conclaves	f	g	h	o	9				
y	l	m	n	Espacios normales	i	o	p	q	¿	?	!	«	»	ñ	
x	v	u	t	Espacios gruesos	a	r	.	>							Comandos

Organización de la caja española.



⁵ DE BUEN, Jorge, *Manual de diseño editorial*, México, Santillana, 2000, p. 48

⁶ *Ibidem*, p. 67



LIGADURAS

Son la fusión de dos o más letras para evitar desagradables efectos ópticos. “Para mejorar el aspecto de ciertas fuentes, algunas combinaciones se fundían en logotipo, es decir, dos o más letras en un solo lingote. Los logotipos fueron inventados por Barletti, en 1775, para acelerar el trabajo de composición”.¹⁰

En México empleamos la ligadura *fi* y en ocasiones *fl* y actualmente se desarrollan en fuentes tipográficas latinoamericanas la ligadura *ch* ya sea unida por las bases o como las antiguas ligaduras *çt*.

fi fl ffi ffl ff æ œ

SIGNOS DE MONEDA

Son los encargados de señalar la unidad monetaria de alguna cifra, definitivamente imprescindibles para cualquier fuente tipográfica que aspire un uso internacional; aunque algunos han empezado a desplazarse por cuestiones económicas como los signos de libra esterlina, florín o el *sputnik*.

\$ ¢ € ¥ £ ₣ f ₤

SIGNOS MATEMÁTICOS

En este grupo se distinguen dos grupos; los signos de uso común como el signo de más, menos, por, entre y los signos especializados empleados en publicaciones científicas y matemáticas como fracciones, raíces, números exponenciales, etc.

° 1 2 3 ¼ ½ ¾ × ÷ ±

ORNAMENTOS

Este grupo es de los de mayor libertad para el diseñador de fuentes tipográficas aunque casi siempre se desarrollan florones y florines; se puede optar por el desarrollo de nuevas formas ornamentales o las formas clásicas como los bigotes, bolos, esquineros, plecas y elementos que den inicio o fin a los capítulos de un libro; este campo es opcional y ha generado una nueva clasificación de fuentes, los llamados *dingbats* que se distribuyen por separado y son meramente ornamentales.



CARACTERES ALTERNOS

Son caracteres con usos ornamentales, no son más que letras con terminales y rasgos más largos o desproporcionados pero que ofrecen una gran belleza y elegancia; también pueden ser ligaduras especiales de las vocales y consonantes que de manera similar tienen ascendentes o descendentes más largos y figurativos.

m n r a e

¹⁰ DE BUEN, Jorge, *Manual de diseño editorial*, México, Santillana, 2000, p. 203



2.4 CLASIFICACIÓN Y FAMILIA DE LETRAS

La tipografía ha evolucionado en gran medida sujeta a los espacios geográficos y temporales, a la capacidad creativa del hombre y las tecnologías desarrolladas para la impresión con sus innovaciones y restricciones; durante más de 500 años se han creado gran cantidad de diseños y características formales de la letra por lo que es necesaria una clasificación en grandes grupos que nos sean manejables para la selección de las fuentes a emplear en un proyecto. Dicha organización nos permite además asimilar el conocimiento histórico y formal de la tipografía.

La clasificación de las fuentes tipográficas inició en el siglo XIX coincidiendo con una explosión en la producción del campo tipográfico, impresores y escritores como John Southward y Theodore Low realizaron los primeros intentos por clasificar las fuentes; hoy en día uno de los más difundidos sistemas de clasificación es el de Maximilien Vox realizado alrededor de 1955 y reconocido por la ATypeI; la clasificación que se muestra se extrajo del *Manual de diseño editorial* de Jorge de Buen y se desarrolló en 1962 como adaptación a dicha lista.

HUMANAS

El término proviene del movimiento renacentista llamado Humanismo, el cual se inició en Italia durante el siglo XV. En aquella época, los impresores de Venecia dejaron a un lado los tipos góticos tan populares en décadas pasadas comenzaron la impresión de libros con estos caracteres de remates gruesos y cortos. El contraste de las astas es ligero, ya que existe poca diferencia en la anchura de los trazos ascendentes y descendentes. Los ejes de las letras circulares, como la *o* y la *e*, al igual que los vientres o panzas de las letras *b*, *d*, *p* y *q*, son oblicuos. Además, la barra de la *e* es perpendicular al eje de la letra, por lo que también va inclinada.

Hk dpo Ee

Centaur, Schneidler, Augustea

GARALDAS

Este sustantivo es la fusión de los nombres de Claudio Garamond y Aldo Manuzio, quienes trabajaron a principios del siglo XVI. Alejándose cada vez más de las letras caligráficas, los tipógrafos de los siglos XVI y XVII probaron con estos estilos más elegantes. Las letras diseñadas en los talleres de Garamond y Manuzio fueron ampliamente aceptadas e imitadas, ya que ofrecían una legibilidad mejor.

El estilo se caracteriza por tener un mayor contraste entre gruesos y delgados. Los terminales son cóncavos, triangulares y un poco más extendidos. Los fustes están ligeramente ensanchados en su parte central. La barra de la *e* se coloca muy arriba y ordinariamente horizontal, las mayúsculas son ligeramente más bajas que las astas ascendentes.

Hk dpo Ee

Garamond, Bembo, Times



REALES

En 1640, Luis XII estableció la Imprenta Real con el propósito de preservar la calidad de la tipografía francesa. Posteriormente, en 1692, Luis XIV encargó el diseño de una nueva letra, que sus diseñadores concibieron ordenada bajo principios de rigurosa geometría. Algunos de los más connotados tipógrafos franceses, como Simonneau y Grandjean, participaron en la creación del nuevo estilo que vendría a conocerse como *Romana del rey*. El contraste entre gruesos y delgados está acentuado, mientras los terminales conservan prácticamente la misma forma triangular y cóncava de las Garaldas. Las astas redondas tienen el eje vertical o casi vertical.

Hk dpo Ee

Baskerville, Caslon, Bell

DIDONAS

La contracción de los nombres de Didot y Bodoni dio denominación a este grupo, cuyos orígenes se remontan al último cuarto del siglo XVIII. En estas letras se repite y, en algunos casos se exagera, el contraste ya de por sí alto entre las astas gruesas y delgadas de las reales, pero se eliminan muchas de las curvaturas. Las didonas se distinguen claramente por los remates *filiformes*, prácticamente rectos y muy delgados. En ocasiones tienen alguna ligera concavidad y un minúsculo apófi-ge, pero esto solo con el propósito de restar fragilidad a los tipos.

Hk dpo Ee

Bodoni, Didot, Basilia

MECÁNICAS

La Revolución Industrial, entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, trajo consigo cambios sociales que también dejaron huella en el arte. El mundo se volvió mecanicista y la tipografía vivió una nueva transformación. Aunque las Didonas daban cuenta de haber sido trazadas con instrumentos de precisión, conservaban aún ciertas características caligráficas. Las mecánicas, por su parte, muestran con descaro el desligamiento de las formas tradicionales y muestran un aspecto mucho más enérgico. Algunos estilos tienen terminales triangulares, mientras que otros los tienen rectangulares y de un espesor similar al de los fustes. Los contrastes de las mecánicas son muy variados, pero hay una notable tendencia hacia su total eliminación.

Hk dpo Ee

Serifa, Clarendon, Rockwell



LINEALES

Aunque estas letras aparecieron a principios del siglo XIX, no fue hasta mediados del siglo XX que tuvieron aceptación, sobre todo en Suiza y Alemania. Están basadas en las inscripciones griegas y romanas más antiguas. Hechas con los mínimos elementos, fueron adoptadas por los funcionalistas de la primera mitad del siglo XX y, en particular, por la influyente Bauhaus.

Las letras sin remates, más viejas aún que las *capitalis monumentalis*, han vuelto con renovados ánimos. Por su vejez, algunos las llaman antiguas; por los enlaces entre rectas y curvas, hay quienes las llaman de bastón; por la ausencia de terminales, algunos las llaman paloseco o *sans serif*; por la forma en que eran vistas a principios del siglo XX, también son llamadas grotescas. Esta muestra de anarquía es suficiente para creer en la necesidad de contar, de una vez por todas, con un acuerdo que derribe las confusiones.

Las lineales están desprovistas de remates. El contraste desaparece casi del todo. Por su conformación, estas letras admiten con mucha facilidad las modificaciones como los cambios en el espesor, condensaciones, expansiones e inclinaciones.

Hk dpo Ee

Helvetica, Univers, Futura

INCISAS

El nombre proviene de incidir, cortar, herir. Las incisas también podrían llamarse *lapidarias*, ya que imitan los caracteres tallados en las piedras. Sus mayúsculas imitan las letras romanas, con fustes y barras ligeramente cóncavos. Estas letras recuerdan a las latinas de inscripción. Pero se sabe que los latinos desconocían las minúsculas. Así, los creadores de caracteres se han esforzado en imaginar unas minúsculas adecuadas.

Por alguna extraña razón, entre las incisas se agrupan las letras adornadas, sombreadas y fileteadas, así como otras letras que no tienen como prioridad la lectura.

HK DPO E

Trajan, Graphia, Saphir

CALIGRÁFICAS

Estas letras son las de aspecto caligráfico que se emplean con frenesí en documentos de eventos sociales y proyectos especializados. Muchas o la mayoría se basan en los modelos de escritura de hace siglos con todas sus variantes y se crean nuevos estilos caligráficos; aunque olvidadas, algunos diseñadores y tipógrafos las rechazan pensando que los encargados de la rotulación son los únicos que las emplean.

Hk dpo Ee

English 157, Zapf chancery



MANUALES

El nombre en francés fue creado a partir de la raíz latina *manus*. Se refiere a la imitación que ciertas letras tipográficas hacen de la escritura anterior a la imprenta. Las manuales parecen haber sido dibujadas apoyando la mano, a diferencia de las caligráficas, que imitan el trazo a mano alzada.

Hk dpo Ee

Benguiat, Script, Contact

FRACTURAS

Este nombre proviene del alemán *fraktur*. Aquí se agrupan todas las letras que recuerdan al estilo gótico, o letras quebradas. Pero estas letras también son conocidas como inglesas en algunas obras.

Sk dpo Ee

Fette Fraktur

EXTRANJERAS

Aquí se agrupan todas las letras no latinas; es decir las que se emplean en otros idiomas con escritura y caracteres diferentes a nuestro alfabeto, por ejemplo el chino, japonés, árabe y demás.

驯巡殉鸭呀沿

Heiti, Kosuka mincho



2.5 PESOS, VERSIONES Y VARIANTES.

En tiempos de la imprenta se disponía de pocos juegos de tipos móviles ya que eran de difícil y costosa producción, bastaba con una versión de la fuente para la formación de un libro, si se pretendía jerarquizar los elementos constitutivos de la página era suficiente con colocar tipos de distintos puntajes, que además eran diseñados con sus respectivas correcciones ópticas para cada puntaje. “El grabador aumentaba el grueso de los trazos en las letras más pequeñas de modo que cualquier pequeño rasgo fuera perfectamente visible en la reproducción. Así una letra fina era proporcionalmente más negra en el cuerpo de 10 que en el 24. Estos ajustes eran comunes en las letras de plomo, en virtud de que había la necesidad de hacer un nuevo juego de moldes para cada tamaño.”¹¹

Actualmente el diseño editorial exige que contemos con fuentes tipográficas profesionales, lo que quiero decir es que se tenga por lo menos el trinomio básico que son, la versión regular, negrita y cursiva; claro que lo mejor sería contar con versiones ligeras, súper negras, versalitas y de estas últimas tener las versiones itálicas y negritas; en realidad mientras más versiones tenga una fuente contamos con un espectro más amplio de comunicación y jerarquización.

Los pesos que se pueden encontrar en una fuente son: ultra ligero, ligero, regular, semi negro, negro, super negro, ultra negro; todos estos generalmente no se utilizan al mismo tiempo en soportes editoriales aunque un proyecto complejo puede requerir el uso de todas las versiones si se requieren, por ejemplo diccionarios muy especializados, etimológicos, de distintas lenguas, o soportes que requieren de muchos grados de jerarquía. Es común encontrar fuentes tipográficas que cambian mucho entre pesos y comparten muy poco de la forma tipográfica, sin embargo esto es comprensible ya que se requieren de muchas correcciones y compensaciones.

Las cursivas son también llamadas itálicas, surgieron alrededor de 1501, sirven para destacar palabras, como se verá en el apartado de ortotipografía, son la letras inclinadas hacia la derecha, aunque hay versiones a la izquierda; algunos diseñadores solo inclinan las letras con las facilidades que otorgan los programas, esto es un error pues es reconocible una versión de otra, el mayor cambio es la letra *a* y la *g*; en ocasiones al no contar con versalitas cursivas se debe recurrir a inclinar las letras; por su parte las versalitas tiene la forma de las letras altas pero con la altura y proporción de las letras bajas aunque en algunas fuentes son un poco más altas, la versión *book* es para la composición de cómo dice, libro o mejor dicho para textos con una gran extensión; las *capitals* y *titling* son muy parecidas, estas letras son compensadas para componer textos que se forman en letras mayúsculas y tiene el espacio entre caracteres más grande que las otras versiones. Las versiones expertas son los números voladitos, subíndices, fracciones, ligaduras, diacríticos y demás caracteres de uso no tan común.

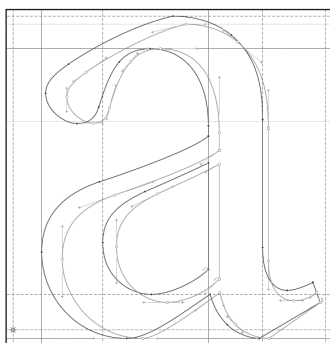
Dentro de las variantes de una fuente tipográfica están los caracteres alternos, es decir caracteres más decorativos, ligaduras extravagantes, letras con colas o descendentes desproporcionados, que en cabezas y textos muy cortos decoran muy bien.

¹¹ *Ibidem*, p. 111



Otra variante aunque no es muy común son los ornamentos, que cumplen una función meramente decorativa y en ocasiones editorial por ejemplo el calderón.

Actualmente con las fuentes *Open Type* se han desarrollado cuatro grandes grupos para fuentes profesionales, en los que se engloban todas la versiones de una fuente; al igual que en el tallado de los tipos móviles cada puntaje requiere sutiles modificaciones que optimicen su impresión y lectura, para los puntajes más pequeños, y hasta ocho puntos se utiliza la version *Caption*, desde nueve hasta 13, el grupo *Text* o *Regular*, a partir de 14 hasta 24 las fuentes *Subhead* y desde 25 hasta 72 puntos la version *display*; de esta manera la versión *caption* es la más gruesa y la *display* es la más delgada



Comparación de Minion en versión *caption* y *display*.

Borges blanca

Borges blanca itálica

Borges gris

Borges gris itálica

Borges negra

Borges negra itálica

Borges super negra

Borges super negra itálica

Familia Borges de Alejandro Lo Celso.

Minion regular

Minion italic

Minion medium

Minion medium italic

Minion semibold

Minion semibold italic

Minion bold

Minion bold italic

Minion condensed

Minion condensed italic

Minion condensed medium

Minion condensed medium italic

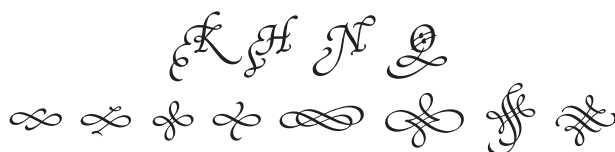
Minion condensed semibold

Minion condensed semibold italic

Minion condensed bold

Minion condensed bold italic

Familia Minion de Robert Slimbach.



Caracteres especiales y ornamentos de la familia Poetica de Robert Slimbach.

III

DISEÑO

La letra desde la perspectiva funcional



El desarrollo de soportes editoriales evoluciona rápidamente, la manera de hacer libros, diarios y revistas no es la misma que hace veinte años, la tecnología nos da más libertad en la parte creativa, nos permite ser más precisos y nos agiliza procesos, pero también nos facilita caer en errores como condensar y expandir artificialmente la letra o inclinarla para crear instantáneamente unas falsas itálicas.

Actualmente el diseño es clasificado como publicitario y editorial entre tantas otras clasificaciones, en el primero se busca atraer la atención de cuantos pasen a su lado impactándolos visual y formalmente, estimular para consumir. Por otro lado el diseño editorial busca atrapar al lector, mismo que muestra un interés previo por el producto editorial, busca hacer placentera la lectura y de cierta forma representar al mensaje del autor y no al diseñador, o toda una parafernalia de efectos visuales.

El buen diseño editorial exige conocimientos tipográficos, habilidad para plasmarlos y sensibilidad para adecuarlos a las necesidades de la publicación y sus lectores: “Muchas técnicas tipográficas están destinadas a garantizar la homogeneidad del gris. Ayudan al diseñador en la selección de los caracteres correctos, en el estudio de la separación entre palabras, el espesor de las interlíneas, la anchura de las columnas y los corondeles; en el uso de negrillas, cursivas y mayúsculas, en la determinación de los márgenes...”¹²

¹² DE BUEN, Jorge, *Manual de diseño editorial*, México, Santillana, 2000, p. 151



3.1 FORMATO Y MÁRGENES

El formato de las publicaciones hoy en día se encuentra sujeto a los pliegos comerciales de papel, los dos principales son de ocho cartas 57cm x 87cm y el de ocho oficios 70cm x 95cm con los que trabajan las máquinas de impresión, por lo que es posible seleccionar una amplia gama de formatos en distintos tamaños, consideremos que tamaño y formato son distintos, mientras el primero tiene que ver con las dimensiones de ancho y alto, el segundo es la relación de estas medidas, es decir que independientemente del tamaño de la publicación, existe una relación entre ancho y alto por ejemplo un formato 2:3 puede ser de 14cm x 21cm (con 7cm como unidad) y también puede medir 20cm x 30cm (con 10cm como unidad).

Desafortunadamente bajo el pretexto de economizar en recursos se limita el número de páginas y el tamaño de las mismas en la formación de libros, por lo que los márgenes son los primeros en padecer excesivas deformaciones; los márgenes son tan importantes como otros recursos en la página. “Su participación en la página podría resumirse con los siguientes principios técnicos:

- Evitar que partes del texto se pierdan en el momento de cortar el papel.
- Dejar una superficie sin texto para la manipulación de la página.
- Ocultar posibles imprecisiones en la tirada.
- Evitar que la encuadernación obstruya la lectura.”¹³

Los márgenes superior e inferior dependen también de la disposición de los elementos como los folios y las cornisas, que pueden ubicarse ambos en la cabeza de la página, y el folio, al pie o en la parte exterior.

Los márgenes interior y exterior influyen directamente en el ancho de la caja tipográfica, si son generosos la caja se verá reducida y las líneas de texto serán cortas, aunque también depende del número de columnas con los que se trabaje.

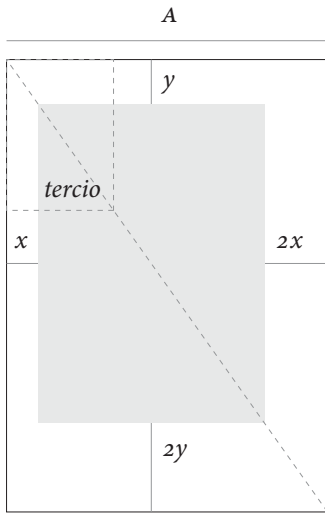
“Todos los trabajos bibliográficos célebres de siglos pasados presentan unas proporciones de márgenes cuidadosamente calculadas”.¹⁴ Algunos volúmenes empleaban para la impresión tan sólo el 50% de la página logrando un perfecto y proporcionado diseño aunque es algo que hemos sacrificado no sólo por economizar sino por algo cultural y es que el espacio blanco se ve como un “desperdicio”, y es el primero en ser sacrificado. “El margen se ha convertido en uno de los grandes problemas de nuestros tiempos, ya que la industria editorial moderna, por necesidad, gira en torno a la economía”.¹⁵

En la página siguiente se muestran algunos de los calculados métodos que se empleaban en siglos pasados para la planeación de márgenes.

¹³ DE BUEN, Jorge, *Manual de diseño editorial*, México, Santillana, 2000, p. 165

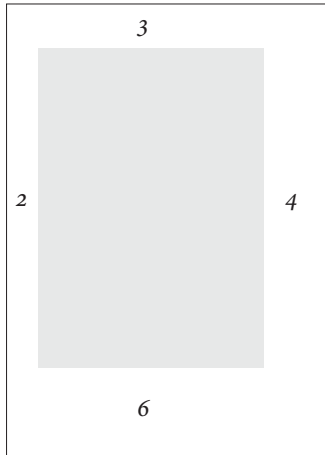
¹⁴ MÜLLER BROCKMANN, Josef, *Sistemas de retículas*, México, GG, 1992, p. 39

¹⁵ DE BUEN, Jorge, *Manual de diseño editorial*, México, Santillana, 2000, p. 151

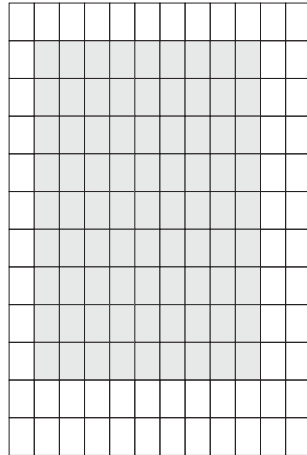


Josef Müller destaca las cuatro reglas fundamentales de los trabajos célebres de siglos pasados:

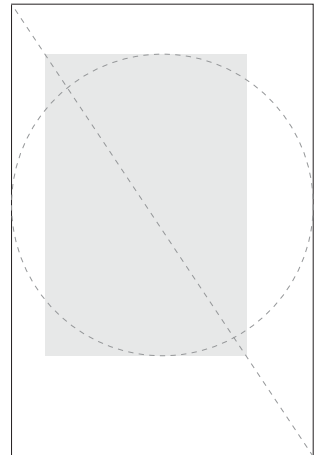
- A
- 1) La diagonal de la página y de la caja deben coincidir.
 - 2) La altura de la caja y el ancho de la página deben ser iguales.
 - 3) El margen exterior debe ser del doble que el interior.
 - 4) El margen superior debe ser la mitad que el inferior.



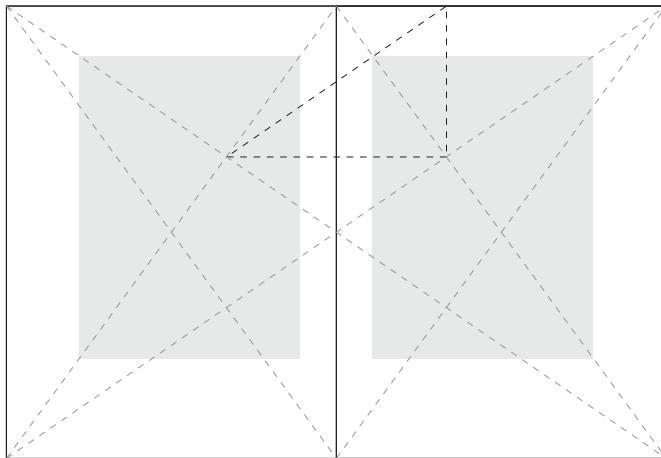
Sistema 2-3-4-6.



Escala universal.



Canon ternario.



Método de Van der Graaf.



3.2 CAJA TIPOGRÁFICA

Entre los objetivos del diseño editorial cabe destacar al tan polémico tema de la legibilidad, que busca facilitar la lectura y ofrecer un resultado agradable de la mancha tipográfica.

Diversos autores como Jorge de Buen, Peter Willberg y Friedrich Forssman advierten que el diseño tipográfico es una actividad minuciosa de la que deben abstenerse y alejarse los diseñadores novatos, es una actividad que requiere de conocimiento del ámbito editorial, y que lejos de sólo colocar texto, es una actividad donde los detalles son importantes aunque para un lector no sean significativos o notorios, a quienes nos apasiona el diseño editorial cada detalle es analizado, es como oyerá una vez en las clases de diseño editorial "...son pequeños guiños entre diseñadores"; o como lo expresado por Enrique Ollervides "Mientras que mi novia lee los textos de los libros, yo sólo veo la fuente utilizada, la interlínea y el acomodo".

Dentro de los aspectos a considerar en la formación de un texto están los relacionados con las letras, pues son nuestra materia prima, en segundo orden las fotos e ilustraciones, pero sin duda alguna el aspecto más importante es el lector al que se dirige la obra. Refiriéndome a las letras, el diseñador editorial considera el interletrado, interlineado, el *tracking*, *kerning*, y el párrafo.

INTERLETRADO

El espacio entre letras y palabras se ajusta según lo requiere la composición de la página, para muchos autores ya citados requiere no solo de experiencia y conocimiento de las normas tipográficas, sino una gran sensibilidad para manipular las letras a favor de una lectura óptima y una agradable composición. La manipulación del espacio entre letras según Jan Tschichol "es una mala costumbre y una de las causas principales de los trabajos inútiles o defectuosos, ya que destruye la imagen de la palabra"¹⁶

En programas de diseño como InDesign o según la terminología anglosajona se destacan al *tracking* y al *kerning* como los encargados de la manipulación del espacio entre letras, al primero de estos se le ha llamado por Jorge De Buen como *prosa*: "Al espacio entre las letras se le llama *prosa*, y su manipulación debería estar prácticamente vedada para los aprendices."¹⁷

Con respecto a las letras versales y vesalitas, "estas deben separarse deliberadamente para aumentar la legibilidad".¹⁸ como menciona De Buen y como lo confirma Jan Tschichold: "Si no espaciásemos las mayúsculas, la imagen de la palabra quedaría artificialmente estrecha, de la lectura arrítmica y horrenda".¹⁹

El *kerning* es el espacio entre dos caracteres específicos cuando se asigna un puntaje muy alto y pone en evidencia algunos espacios ruidosos que surgen por la forma de las letras, a este ajuste también se le llama acoplamiento; mismo que se debe llevar a cabo al desarrollar una fuente tipográfica.

¹⁶ TSCHICHOLD, Jan, *El abecé de la buena tipografía*, España, Campgràfic, 2002, p. 65

¹⁷ DE BUEN, Jorge, *Manual de diseño editorial*, México, Santillana, 2000, p. 199

¹⁸ *Ibidem*, p. 199

¹⁹ TSCHICHOLD, Jan, *El abecé de la buena tipografía*, España, Campgràfic, 2002, p. 66



INTERLINEADO

La interlínea es el espacio que hay entre dos líneas de texto, la distancia entre éstas se relaciona con el ancho de la caja tipográfica. “Es importante tomar en cuenta que la longitud de las líneas debe afectar la separación vertical entre ellas. Mientras más largo sea un reglón, mayor deberá ser la interlínea, y viceversa; en caso contrario, hasta el ojo más entrenado perderá constantemente el lugar donde debe continuar la lectura”.²⁰

La fuente tipográfica que empleemos para la formación también interviene para establecer que tan grande será la interlínea. “Las letras antiguas se leen mejor con interlíneas ordinarias. En cambio, las didonas demandan amplitud tanto en el sentido vertical como en el horizontal. Esto es una consecuencia del contraste tan marcado que existe entre sus trazos”.²¹

La interlínea muy grande o muy chica genera una mala imagen óptica de la formación, así como un desinterés por la lectura y la aparición de barreras psicológicas; por ejemplo un espacio muy grande ofrece un aspecto rayado de la página y exige un mayor esfuerzo del ojo al leer y buscar los reglones, por otro lado una interlínea muy corta no permite identificar fácilmente cada reglón como independiente estorbando el reglón superior y el inferior.

El proceso de lectura también exige la correcta manipulación de la interlínea para una cómoda lectura. “Las palabras de una misma línea deben mantener una separación clara entre sí. Al mismo tiempo, hay que evitar que la vista se desvíe a una línea equivocada. Nuestra vista no está preparada para seguir líneas horizontales, sino para percibir a la vez una superficie mayor. Por ello, la tipografía debe ayudar en este aspecto”.²²

EL PÁRRAFO

La unión de los aspectos anteriormente citados para la formación del texto se emplean juntos en el párrafo como unidad estructural con la que integramos las páginas de una obra.

Desde el desarrollo de libros iluminados e impresos se aprovechaba el espacio de las páginas para ahorrar pergaminos u hojas, en ese entonces los párrafos se escribían seguidos y se distinguían por medio de calderones de color rojo. Cuando se contaba con dinero suficiente se pagaba a un iluminador para que los agregara junto con las letras capitulares para las que se sangraba el texto; pero como no siempre era posible la gente se acostumbró a ver estos espacios vacíos.

Con la costumbre y el tiempo los párrafos iniciaban en una línea aparte aún con el calderón al inicio para el que también se dejaba un espacio; mismo que se convirtió en lo que conocemos como sangría. Sin embargo muchos tipógrafos y diseñadores idearon formas de evitar las sangrías, lo que originó una amplia gama de diseños para trabajar los párrafos.

²⁰ DE BUEN, Jorge, *Manual de diseño editorial*, México, Santillana, 2000, p. 157

²¹ *Ibidem*, p. 207

²² WILLBERG, Hans Peter, *Primeros auxilios en tipografía*, España, GG, 2003, p. 30



Párrafo ordinario

El párrafo ordinario se caracteriza por que emplea una sangría en el primer reglón haciendo notorio su inicio; el tamaño de la sangría debe estar proporcionado con el ancho de la caja tipográfica, y visible ya que sangrías cortas no facilitan la lectura y en cambio sangrías muy largas pueden generara líneas ladronas, que es cuando el espacio de la sangría es mayor a la última línea de texto del párrafo anterior que en este caso se alinea a la izquierda. Un inconveniente es que como va justificado al ancho de caja es posible la aparición de líneas con muchos blancos como corrales, ríos, etc.

La tipografía como recurso del diseñador, es aplicable en soportes bidimensionales, tridimensionales y electrónicos.

La tipografía es dentro de la gama de elementos gráficos el de comunicación directa, no está sujeta a la interpretación del lector, tal como la forma y el color.

Párrafo moderno

El párrafo moderno tiene su origen a inicios del siglo pasado gracias a un grupo de diseñadores entre los cuales se encontraba Jan Tschichold y que se oponían al uso de elementos ornamentales en su manifiesto *La Nueva Tipografía* en el que se expone el inútil uso de lo superfluo en el diseño editorial. En este caso lo que se buscaba con este documento era la eliminación de las sangrías, afirmando que era suficiente con ver la línea final del párrafo anterior que generalmente se alinea a la izquierda y no ocupa todo el ancho de caja, aunque no en todas las ocasiones pues algunos párrafos y fuentes son tan nobles que se forman párrafos perfectamente justificados, y no se distinguen un párrafo de otro.

La tipografía como recurso del diseñador, es aplicable en soportes bidimensionales, tridimensionales y electrónicos.

La tipografía es dentro de la gama de elementos gráficos el de comunicación directa, no está sujeta a la interpretación del lector, tal como la forma y el color.

Párrafo separado

Similar al párrafo moderno, este utiliza una línea en blanco después de cada párrafo; lo más recomendable es una línea, en el caso de agregar otras medidas se corre el riesgo de que no coincidan las líneas de una página con otra ni de esta con la impresa por el otro lado de la hoja provocando además en una página con dos o más columnas un resultado de mala composición. Generalmente este párrafo es bueno para la lectura por las pausas entre los párrafos, en contra tiene el desperdicio de posibles líneas de texto que una edición económica debe aprovechar al máximo.

La tipografía como recurso del diseñador, es aplicable en soportes bidimensionales, tridimensionales y electrónicos.

La tipografía es dentro de la gama de elementos gráficos el de comunicación directa, no está sujeta a la interpretación del lector, tal como la forma y el color.



Párrafo francés

El párrafo francés por su parte es aquel que tiene todas las líneas de texto con sangría excepto la primera que es la más visible de cada unidad de párrafo; también puede que esta primer línea tenga una sangría “negativa”.

Es el óptimo cuando se requiere de una rápida localización de apartados o listados; este tipo de formación de párrafo pide mucho espacio del que a veces no podemos disponer pero que podemos aprovechar para cuando queremos que se distribuya mejor el texto en la página.

La tipografía como recurso del diseñador, es aplicable en soportes bidimensionales, tridimensionales y electrónicos.

La tipografía es dentro de la gama de elementos gráficos el de comunicación directa, no está sujeta a la interpretación del lector, tal como la forma y el color.

Párrafo epigráfico

El párrafo epigráfico o también conocido como formación en piña es característico por su justificación centrada sin la utilización de guiones resultando la misma distancia a la derecha y la izquierda en cada línea y que se presta mejor para textos cortos como cabezas o bajadas e incluso balazos. La razón por la que no puede componer textos largos es por el esfuerzo que exige el buscar el inicio de la siguiente línea ya que no están alineadas y carecen de un origen común.

La tipografía como recurso del diseñador, es aplicable en soportes bidimensionales, tridimensionales y electrónicos.

La tipografía es dentro de la gama de elementos gráficos el de comunicación directa, no está sujeta a la interpretación del lector, tal como la forma y el color.

Párrafo en bandera

Muy similar a la forma en que escribimos, el párrafo en bandera puede ser alineado a la izquierda o a la derecha, aunque el más común es el primero por nuestra forma de leer y escribir alineando la parte izquierda al margen y la derecha queda irregular. Para los exigentes de la justificación completa este párrafo no es el mejor por que a veces no se compone muy bien aunque otorga una mancha tipográfica uniforme y sin blancos; cuando se utilizan columnas estrechas este párrafo es el mejor ya que si se justifican son más evidentes los blancos y las líneas abiertas. En el caso del párrafo alineado a la derecha sufre el mismo efecto que el párrafo epigráfico y dificulta la lectura.

La tipografía como recurso del diseñador, es aplicable en soportes bidimensionales, tridimensionales y electrónicos.

La tipografía es dentro de la gama de elementos gráficos el de comunicación directa, no está sujeta a la interpretación del lector, tal como la forma y el color.



Párrafo base de lámpara

Este párrafo se distingue por que todas sus líneas de texto están centradas y tratadas de tal forma que cada una tenga un ancho determinado y que generalmente aparece como un triángulo con su vértice hacia abajo u otras formas, se empleaba en las portadillas de algunos libros o en el remate de algunos capítulos.

La tipografía como recurso del diseñador, es aplicable en soportes bidimensionales, tridimensionales y electrónicos.

La tipografía es dentro de la gama de elementos gráficos el de comunicación directa, no está sujeta a la interpretación del lector, tal como la forma y el color, la tipografía no sólo se lee, también se ve.

Párrafo triángulo español

Este párrafo no es más que una composición justificada al ancho de caja pero la última línea de texto y que generalmente es más corta, se encuentra centrada, se ha empleado más para fines ornamentales.

La tipografía como recurso del diseñador, es aplicable en soportes bidimensionales, tridimensionales y electrónicos.

La tipografía es dentro de la gama de elementos gráficos el de comunicación directa, no está sujeta a la interpretación del lector, tal como la forma y el color.

Párrafo antiguo

El párrafo antiguo es el mismo que se empleaba hace siglos, desde los manuscritos iluminados y que algunos diseñadores lo utilizan aún, sólo se emplea un calderón al inicio de cada párrafo ya que todo esta escrito a línea seguida.

La tipografía como recurso del diseñador, es aplicable en soportes bidimensionales, tridimensionales y electrónicos. La tipografía es dentro de la gama de elementos gráficos el de comunicación directa, no está sujeta a la interpretación del lector, tal como la forma y el color.



3.3 ORTOTIPOGRAFÍA

La ortotipografía no es conocida por muchos; para José Martínez de Sousa es el “Conjunto de reglas de ortografía y tipografía aplicables a la realización de un impreso”, esta definición encierra todos los aspectos referentes al texto como ortografía, acentuación, puntuación, redacción, pero este término también se refiere a las reglas de uso editorial como la correcta utilización de las cursivas, versalitas, negritas, e infinidad de signos tipográficos; todo este gran grupo de consideraciones a tomar en un texto lo expone Jorge de Buen “La ortotipografía es, a grandes rasgos, el conjunto de conocimientos necesarios para hacer un trabajo tipográfico perfectamente comprensible. No se ocupa de lo bello, lo atractivo o lo convincente; se detiene estrictamente en la comprensión del escrito, en la legibilidad, en los recursos de que dispone el diseñador editorial para exhibir un texto con claridad. Es, en pocas palabras lo que necesitamos conocer para ser capaces de poner cada signo en su lugar”.²³

USO DE LAS CURSIVAS

La función primaria de estas letras fue destacar notas y palabras, así como jerarquizar elementos constitutivos de la página impresa que en ocasiones se producía exclusivamente en letras cursivas, por ejemplo ediciones poéticas o documentos de gran importancia. A continuación se exponen las circunstancias en las que se emplean estas versiones también llamadas itálicas.

Títulos de obras

Se emplean cursivas en los títulos de obras literarias, obras artísticas, producciones musicales, teatrales, así como cinematográficas y publicaciones como revistas y periódicos.

Drácula, Alicia en el país de las maravillas, Tipográfica, Tiypo

Nombres propios de vehículos

En este caso el uso de las letras cursivas se asigna a los nombres de medios de transporte como barcos, automóviles, aviones, naves espaciales, camiones, motocicletas y demás.

Espíritu de San Luis, Queen Mary, Challenger

Autónimos

Los autóntimos son el uso de las palabras cuando se refieren a sí mismas y no a su significado.

México no se escribe con jota

Locuciones extranjeras

Las locuciones y frases en idiomas extranjeros se escriben con cursivas. Las locuciones latinas caen casi siempre en la categoría de locuciones extranjeras. Cuando

²³ DE BUEN, Jorge, *Ensayos sobre diseño tipográfico en México*, México, Encuadre, 2003, p. 43



una misma locución extranjera se emplea muchas veces en una obra, es recomendable ponerla con cursivas sólo en su primera aparición, y con redondas en todas las demás. Gracias a esto se evita que la abundancia de cursivas genere ruido y distracciones en el texto.

La noche de *Walpurgis* es muy peligrosa aun para ti

Apodos

Los apodos, nombres artísticos y sobrenombres, se escriben con cursivas cuando van acompañados del nombre verdadero.

Enrique Carbajal, alias *Sebastián*

Palabras mal escritas y localismos

Cuando se desea hacer notar que cierta palabra se ha escrito intencionadamente mal; que se trata de la forma en que se habla en cierta región.

Antonio se fue a una *cuchipanda* esta mañana

Palabras destacadas

Las cursivas marcan alguna palabra o frase que el autor desea destacar dentro del texto. Esto debe hacerse sin excesos pues el constante cambio de letra no ayuda en nada a dar claridad al texto. La abundancia de cursivas o cualquier otra variación de la familia de letra produce jerarquías y hace que se pierda el énfasis.

La caligrafía como fuerza *creadora* ha permitido *evolucionar* a nuestro alfabeto y las formas tipográficas

Otros usos

Los nombres de las notas musicales se escriben con cursivas: *do, re, mi, fa, sol, la, si*. Sin embargo, cuando forman parte del título de una obra, no reciben el tratamiento de cursivas.

El orden de las notas es *si, la, re*.

Cursivas dentro de cursivas

Cuando corresponde poner cursivas a una parte de un período que ya está en cursivas, el cambio debe hacerse a redondas.

La biografía llamada *Mario Moreno Cantinflas el mimo de México*

USO DE LAS VERSALITAS

Las versalitas son una variante muy útil en los soportes editoriales, estas son letras con la forma de las mayúsculas, pero están proporcionadas al tamaño de las minúsculas, es un error el uso de mayúsculas de menor tamaño, ya que las astas no tienen el mismo grosor que las minúsculas; algunos afirman que las versalitas deben rebasar un poco la altura *x* y que además el grosor es mayor que su correspondiente mayúscula. La composición de letras versalitas exige un mayor espacio entre letras de la misma forma que las mayúsculas para una fácil y pronta lectura.



Títulos de obras

Se emplean las versalitas cuando en una obra o publicación aparece su propio título, aunque similar que el uso de las cursivas lo mejor es evitarlas y colocar la versión que se está tratando en este apartado.

La presente tesina “DISEÑO DE LA FUENTE TIPOGRÁFICA ESPIRAL, APLICADA EN EL CARTEL QUE PARTICIPARÁ EN LA BIENAL TIPOS LATINOS 2008” pretende apoyar al estudiante

En sustitución de mayúsculas

Las versalitas se utilizan en vez de las letras altas en el caso de siglas y acrónimos ya que así se evitará el desagradable efecto que producen las mayúsculas, y que además distraen al lector. En el caso del idioma alemán las versalitas se emplean en mayor medida debido a que los sustantivos se escriben con la primer letra en mayúscula.

ONU, OTAN, ETA

Números romanos

Similar al caso anterior se sustituyen por versalitas las letras mayúsculas, en el caso de los números romanos la única excepción se hace cuando el número es acompañado con un nombre propio.

La imprenta llegó a México en el siglo XVI

Nombres de personajes

En documentos como guiones o libretos en los que cada voz de diálogo es precedida con el nombre de un personaje, este debe colocarse con versalitas.

RAFAEL. Hola cariño, te extrañé.

MARÍA. Yo también te extrañé, abrázame.

Nombres de autores

En las bibliografías, citas y en los índices, así como la firma de los epígrafes el nombre de los autores se forma con letras versalitas; en el último caso lo más recomendable es alinear a la derecha el nombre del autor. Ejemplo:

Hermoso gato, ven a mi pecho amoroso;
comprime el filo de tus uñas;
y deja que me hunda en tus bellas pupilas,
de ágata y metal.

CARLOS BAUDELAIRE

Subtítulos

Cuando se requiere de generar diversos niveles jerárquicos sin tener que elevar el puntaje del texto ni colocar alguna versión gruesa que robe nuestra atención, se sugiere el empleo de las versalitas.

Comienzos de capítulo

Este uso se da generalmente en ediciones en lengua inglesa, comenzando solo el primer párrafo de cada capítulo con una o varias palabras compuestas en versalitas, aunque en algunos casos esto se aplica a la primer línea de texto.



Ortografía de las versalitas

Las letras versalitas se rigen bajo los mismos principios ortográficos que siguen las letras minúsculas por lo que se forman textos en versalitas con su inicial mayúscula, acentos y demás signos ortográficos de cada lengua.

USO DE LAS NEGRITAS

El uso de las negritas no es tan estricto como en los casos anteriores pero hay que saber emplearlas con cuidado ya que estas letras tienden a atraer mucho la atención e interrumpen la lectura como lo menciona Jorge De Buen “al aparecer una palabra o frase en negrillas se produce un deplorable efecto psicológico: la reducción en la fuerza del resto del escrito”,²⁴ ya que el lector se interesará en la palabra e irá hacia ella antes de leer lo demás porque se ha destacado.

Lo más recomendable acerca del uso de las negritas es utilizarlas como recursos de jerarquización por ejemplo en títulos, subtítulos, balazos (textos de puntaje mayor que se colocan entre el texto para destacar algún fragmento del mismo escrito), breves introducciones de capítulo, en los números de un listado para una rápida búsqueda de los apartados, aunque se emplean en gran medida para usos más comerciales como carteles, espectaculares, algunos envases e identidades gráficas, pues para algunos las letras robustas demuestran solidez.

²⁴ DE BUEN, Jorge, *Manual de diseño editorial*, México, Santillana, 2000, p. 281

A large, light gray Roman numeral 'III' is positioned on the left side of the page.

PROYECTO

De fuentes digitales y espirales



Lejos de lo que se pueda pensar acerca del origen de Espiral, no busqué fundamentar sus trazos, tampoco pensé en sistemáticas fórmulas de estructuración o legibilidad, de manera lúdica simplemente surgió una tarde que esperaba a Lupita en la cafetería de Don Miguel, estaba aburrido y recientemente había tomado el dibujo de letras como una actividad entretenida en la que podía hacer las cosas a mi entero gusto. Me encontraba en sexto semestre, y las primeras letras que hice fueron para un proyecto de sistemas de impresión, claro, menos logradas que las que trazo ahora pero en ese entonces me gustó y seguí haciendo letras.

Investigando unos meses después, el tamaño del “veinte” que me cayó fue decisivo para todo lo que hago. Como seres humanos tenemos una necesidad de pertenencia, a lo que sea y un proyecto tipográfico no se encuentra exento de ello; las letras reflejan las características geográficas, temporales y culturales del autor. La fuente a tratar la hice como mexicano, en mi país natal, con la tecnología del siglo XXI, con una formación cultural en la Ciudad de México; estas circunstancias junto con mi formación y experiencias específicas dieron origen a Espiral una fuente mexicana, sin embargo la globalización no permite distinguir o etiquetar algo como propio de una nación.

Este proyecto de desarrollo tipográfico se envió a la Bienal Tipos Latinos 2008, evento en el que fue seleccionada Espiral, lugar en el que conocí a grandes profesionales y recibí una buena motivación para seguir en el camino del diseño de letras.

Además se planea su comercialización en forma de un *set* tipográfico, en el que se incluyen diversos productos que le aportan un valor agregado a la adquisición de una fuente tipográfica, un mercado de pobre comercialización debido a la facilidad de adquirir fuentes de manera ilegal.



4.1 LA TIPOGRAFÍA DIGITAL

Los primeros tipos móviles, dividieron el conjunto de caracteres que conforman las palabras y sonidos en unidades mecánicas e idénticas que hicieron “fría” la lectura y el diseño de libros, pero fue el origen para la creatividad en el desarrollo de formas tipográficas al dejar de lado los instrumentos de escritura y sus limitantes.

En la actualidad la tecnología nos permite almacenar, organizar, respaldar y adquirir las fuentes digitales de una manera más sencilla y rápida. Esta misma tecnología que ha llegado a muy distintas partes del mundo, exige que una familia tipográfica cumpla con estándares mínimos de calidad para infinidad de proyectos que van desde una página *web*, un empaque o un logotipo, hasta proyectos editoriales que tal vez se impriman en español, alemán o francés. La democratización de las herramientas gráficas y tipográficas en este caso, no nos permite imaginar donde terminará una fuente digital; supongo que Herman Zapf no imaginó que su magistral Zapfino terminaría en una invitación de fiesta de xv años en *Neza*.

Si bien es cierto que los entusiastas de la tipografía no nos podemos comparar con los grandes maestros de antaño y de la actualidad, también es cierto que existe un gran abismo entre las tecnologías, conocimientos y sobretodo en las culturas, y son estas grandes diferencias geográficas y temporales las que dan a cada familia tipográfica sus características; se puede imaginar, querido lector, ¿cómo sería Espiral concebida en Suiza u Holanda?

Si bien este trabajo no pretende ser un manual de diseño tipográfico digital sí quisiera publicar algunas particularidades de nuestras letras, que han dejado de ser trabajadas artesanalmente por eruditos y han pasado a un mundo virtual al alcance de casi todos.

FORMATOS DE FUENTES TIPOGRÁFICAS DIGITALES

Los tres principales formatos de fuentes digitales son TrueType, PostScript y OpenType; aunque los dos primeros se disputaron la preferencia de los diseñadores por mucho tiempo, las OpenType han acaparado la atención últimamente por distintas razones que explicaré en breve.

Con el surgimiento de la Macintosh en 1984 se marcó en inicio de la era del DTP²⁵, vendrían a unirse a esta revolución digital el programa Page Maker, las impresoras láser, el lenguaje de descripción de página PostScript²⁶ y las fuentes digitales; estas originalmente eran PostScript tipo 1 y 3 dominadas completamente por Adobe, por lo que Apple desarrolló su propia tecnología de fuentes cuyo primer nombre clave fue Royal, y al final adoptó el conocido TrueType.

²⁵ Del anglicismo *Desk Top Publishing*.

²⁶ Cuando Apple adoptó en 1985 el lenguaje de descripción de página Postscript de Adobe para su impresora Apple Laserwriter y se combinó con la introducción del concepto de autoedición (Macintosh + Pagemaker), podemos hablar de un verdadero salto cualitativo en el mundo de las artes gráficas. El lenguaje Postscript fue adoptado por los dispositivos de salida de alto nivel (filmadoras), y pasó a ser el modo operativo y el lenguaje de muchos programas gráficos.



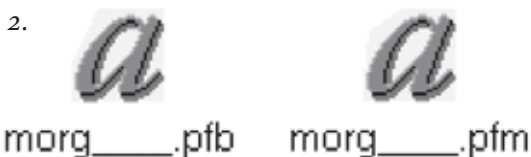
La compañía de la manzana licenció esta tecnología a Microsoft y las especificaciones de TrueType se incorporaron a las nuevas versiones de los sistemas operativos. Adobe respondió con la publicación de las especificaciones de las fuentes PS1 en marzo de 1990 y más tarde con la introducción del Adobe Type Manager para gestionar las fuentes y utilizarlas en impresoras PostScript.

Así, al ser accesibles ambos formatos tomaron sus respectivos caminos, las TT se instalaron en el 90% de las computadoras y las PS en el resto disputándose a los usuarios de software; de diseño e impresión con las anteriormente mencionadas, por cuestiones técnicas, prácticas o personales.

Básicamente las diferencias entre los dos formatos consisten en la forma que utilizan para describir sus curvas, ya que manejan distintas formas para manejar los vectores. Las fuentes TT necesitan más puntos para representarse, mientras que las PS requieren los mínimos necesarios. Otra diferencia es el número de unidades en los que se “dibujan” las letras, las PS generalmente son trabajadas en rejillas de 1000 unidades de alto y las TT en rejillas de 2048.

Por otro lado existe una pequeña pero consistente ventaja, es el almacenamiento físico de las fuentes, las TT disponen de todos los datos en un sólo fichero, y las PS requieren 2 ficheros separados: uno que contiene la definición del contorno de la fuente para la impresora y pantalla mientras que el otro contiene los datos métricos (ancho de caracteres y pares de *kerning*).

Existen varias razones por las que las fuentes PS se imponen a las TT. Las fuentes TT de CD's y de Internet generalmente son de baja calidad, ya que en algunos casos se transformaron de archivos PS y perdieron calidad y en ocasiones son fuentes trabajadas de forma pobre que no incluyen por ejemplo vocales acentuadas para nuestro idioma, son sólo para inglés. Las fuentes PS tienen ventaja por ser un estándar en el campo del diseño profesional y muchas de las fuentes que tienen *sets* expertos, ligaduras y versalitas están en este formato. Aunque cabe señalar que actualmente con el sistema X de Apple y XP de Windows el formato TT es compatible con ambos, mientras que fuentes PS requieren de una versión para Mac y otra para PC lo que dificulta el cambio de plataforma, sin olvidar que sin uno de sus ficheros es inservible.



1. Archivos de fuente PS para Mac.
2. Archivos de fuente PS para PC.



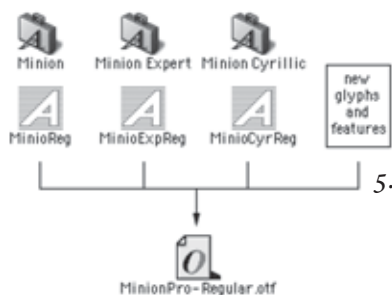
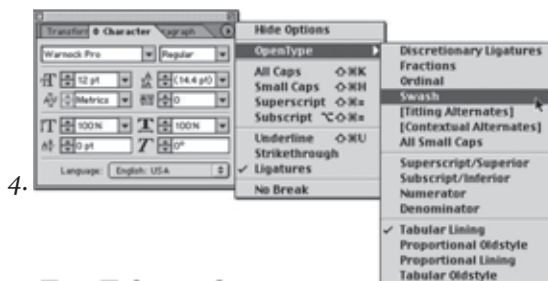
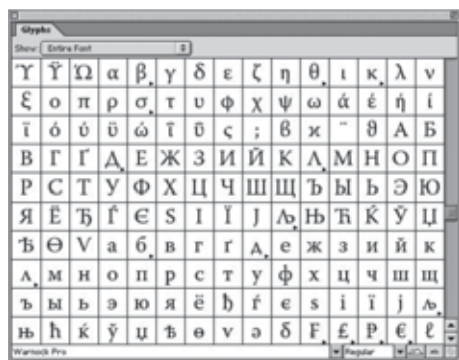
OpenType es un formato desarrollado por Adobe y Microsoft en 1996 y desde ese entonces fue un proyecto ambicioso que ha logrado atrapar la atención en la industria editorial profesional por muchas razones.

Para empezar, OTF es compatible con ambas plataformas por lo que el cambio de un archivo entre estas no genera problemas o inconvenientes al requerir una fuente para Mac y otra de PC; un sólo archivo contiene todos los ficheros que necesita una fuente PS para su representación en pantalla y para impresión, en éste mismo archivo de OpenType es posible almacenar versalitas y demás caracteres que en PS y TT requerían de otro archivo de fuente.

Gracias a su tipo de codificación llamado Unicode abarca virtualmente casi la totalidad de lenguas del mundo con 65 mil caracteres por fuente contra los 256 de los formatos TT y PS, en los que se encuentran el cirílico, hebreo y griego, etc.

OTF es un formato que trabaja de la mano con InDesign gracias a que el manejo de los recursos editoriales es sencillo, se evita que muchos sean generados artificialmente por ejemplo versalitas, ligaduras, fracciones, alternos, letras y números “voladitos”, figuras y números de ojo antiguo.

La mayoría de las fuentes profesionales OTF están muy completas en cuanto a versiones, desde versiones ligeras a negritas, pasando por regular, seminegras y en ocasiones condensadas. Estas fuentes profesionales han rescatado la compensación de puntajes que se hacían en los tipos móviles para su óptima lectura por lo que cuenta con versión *Caption* (6-8 pts.), *Text* o *Regular* (9-13 pts.), *Subhead* (14-24 pts.) y *Display* (25-72 pts.).



3. Ventana de Glifos en InDesign, mostrando una fuente OpenType.
4. Ventana de Carácter en InDesign, mostrando opciones de fuente OpenType.
5. Una fuente OTF almacena caracteres regulares, expertos y de diversos idiomas.
6. Muestra de compensaciones ópticas entre versiones *Caption*, *Text*, *Subhead* y *Display*.



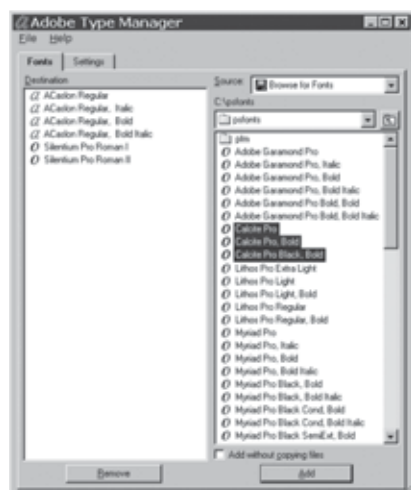
SOFTWARE PARA LA GESTIÓN Y DESARROLLO DE FUENTES

Actualmente el fácil acceso a la tecnología y más específicamente a las fuentes digitales nos lleva a saturar nuestras computadoras con infinidad de fuentes (piratas en su mayoría), lo que provoca que los programas y el sistema operativo trabajen lento, ya que las fuentes también son un programa y consumen recursos del sistema. Lo peor es que no conocemos todas las fuentes con que contamos, no buscamos conocerlas y caemos en utilizar nuestras fuentes favoritas por pereza o urgencia de un trabajo.

Los gestores o administradores de fuentes deben formar parte de nuestro *software* básico, su función es “rasterizar” las fuentes para su visualización en pantalla, instalación y desinstalación de las mismas y herramientas de creación de grupos de fuentes, así como la activación y desactivación de estos.

Adobe desarrolló el ATM en versiones *Light* y *Deluxe*, esta última permite identificar fuentes desaparecidas, dañadas o duplicadas; personalmente no lo utilizo en Mac, porque, aunque funcionaba bien en el sistema 9, requiere que en las versiones actuales se emule el sistema clásico. Para el sistema x, Apple desarrolló Font Book, un software de manejo muy sencillo, que permite visualizar al igual que ATM una muestra e información de la fuente, la compañía que la distribuye y el diseñador.

Fontographer es uno de los programas para desarrollar fuentes y fue por mucho tiempo el único *software* capaz de transformar los trazos de Freehand en una fuente TT o PS; originalmente estos programas pertenecían a la compañía Macromedia que fue absorbida por Adobe, pero antes de este movimiento la licencia de Fontographer se vendió y renovó por la compañía que comercializa FontLab y TypeTool, ambos son programas muy populares por su interfaz más agradable; pero FontLab es el software más empleado actualmente principalmente porque con este ya es posible importar, trabajar y generar fuentes OTF con todas las ventajas que traen estas.



1.



2.

1. Ventana de Adobe Type Manager en PC.
2. Ventana de FontBook en Macintosh.

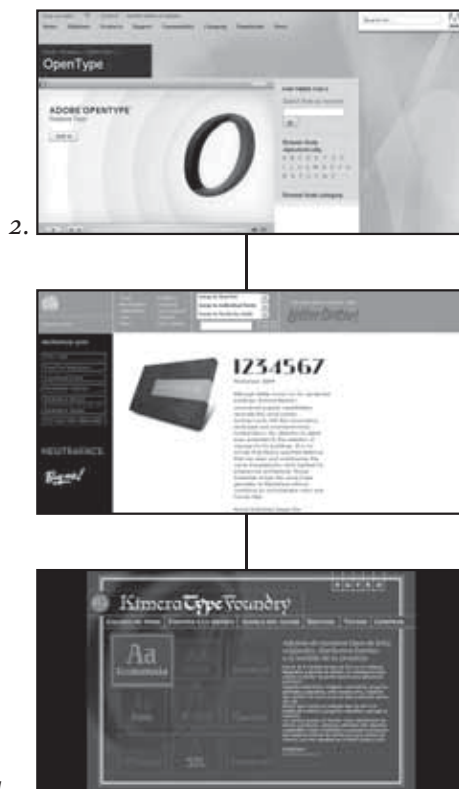


CASAS FUNDIDORAS TIPOGRÁFICAS

Antes de compañías como la International Typeface Corporation, fundada en 1970 por Herb Lubalin, Edward Rondthaler y Aaron Burns; la tipografía era producida por muy poca gente e igualmente eran pocos los que tenían acceso a ella aunque las compañías encargadas del diseño e impresión o los diarios las manejaban cotidianamente. Con la revolución digital que transformó la industria gráfica la tipografía se convirtió en algo muy accesible para trabajar, modificar o crear, entonces mucha gente se involucró y si antes eran cuantificables la variedad de tipos, ahora es imposible.

Actualmente hay infinidad de fundidoras y no podría enumerarlas todas, pero cada una se caracteriza por su personalidad y mientras unas se especializan en tipos más tradicionales como la Dutch Type Library otras buscan innovar y ser hasta iconoclastas como llamaron a las creaciones de Emigre; por otro lado muchas son versátiles como en el caso de Adobe con una de las colecciones más grandes o como T26 que está abierta a comercializar fuentes de diseñadores independientes.

El negocio de las *Custom Fonts* o fuentes a la medida ha crecido gracias al interés de las compañías por tener su tipo de letra exclusiva para una publicación o proyecto, de esta forma tenemos fuentes de Kimera Type Foundry en el diario *El Economista* y en promocionales de cerveza Sol.



1. Muestra en PDF de Argo de la Dutch Type Library.

2. Ventanas en internet de las fundidoras Adobe, House Industries y Kimera Type Foundry.



Aunque muy diversas fundidoras manejan tipos clásicos como Garamond o Bodoni cada una la trabaja independientemente y las diferencias son evidentes entre una y otra ya sea por su calidad o variedad de versiones.

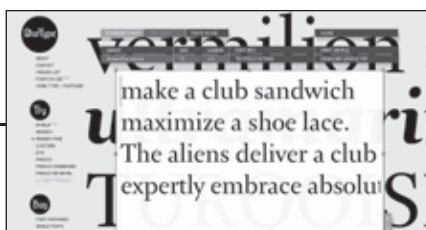
Una de las grandes ventajas de fundidoras como Underware es la descarga de archivos en formato PDF para apreciar las características de las fuentes, imprimirlas o visualizar en pantalla; otras casas más innovadoras como OurType permiten teclear una frase o párrafo de un proyecto para que desde su página se elabore un PDF con nuestro texto y ver los resultados.

En compañías como Linotype, Typotheque o FontShop se pueden encontrar recursos interesantes como muestras de los tipos en calendarios descargables, gestores de fuentes como el de Linotype, información útil o ensayos, entrevistas y eventos de personajes como Eric Spiekermann, Peter Bil'ak, etc.

En Latinoamérica contamos con Pampatype y Tipografía.cl de Argentina y Chile respectivamente, en México se encuentra Kimera. En distintos eventos se había comentado que Tiypo comercializaría fuentes nacionales pero no se ha confirmado nada.



3.



4.

3. Muestra en PDF de Fakir de Underware.

4. Ventanas en internet de las fundidoras T26 y OurType.



4.2 ESPIRAL

Si bien en la introducción de este capítulo mencioné que no intenté justificar el diseño de Espiral sí cabe destacar que todo con lo que crecí, la geografía y el tiempo en el que vivo se ven reflejados en los caracteres de esta fuente sin descartar los avances y las limitantes tecnológicas de la época.

La intención de diseñar Espiral puede ser como lo expresado por Peter Biłak refiriéndose a la fundición de tipos en la que trabaja: “Sin embargo, francamente, las fuentes presentadas en la colección Typotheque no resuelven problemas. No había problemas para resolver. Podría argumentarse que la principal motivación de su creación fue la misma que la de cualquier obra de arte: la necesidad de crear, de expresarse”.²⁷

Toda creación humana se encuentra sujeta al contexto de su creador aunque este tenga o no la intención de representar todo lo que le rodea: “Yendo ahora a los orígenes mismos del arte en el mundo, vemos que cada grupo de hombres, cada raza o país, se distingue de los demás por ciertas peculiaridades colectivas, ya sean de carácter psicológico, tales como la religión, lenguaje, sentimientos nacionales, etc., el ambiente y otras. Tales diferencias que, al principio son pequeñas, se convierten en marcadamente características al correr de los siglos. Este fenómeno se observa por igual en todas las manifestaciones artísticas”.²⁸



1.



2.



3.



4.

1. La caótica Ciudad de México, siglo XXI, el contexto en el que fue elaborada Espiral.
2. Los vestigios de la cultura azteca, que se encuentran en el templo mayor.
3. Almena empleada en la arquitectura azteca.
4. Sellos prehispánicos de barro.

²⁷ BIŁAK, Peter, *The Quarantine Series Book*, En busca de una teoría completa del diseño tipográfico (ensayo), Amsterdam 2005.

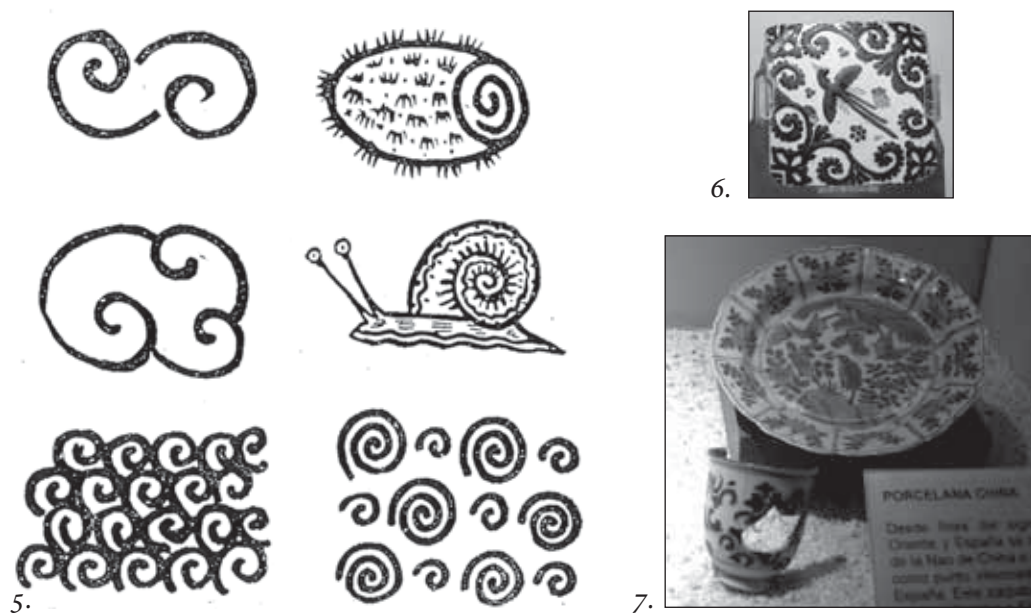
²⁸ BEST MAUGARD, Adolfo, *Método de dibujo tradición resurgimiento y evolución del arte mexicano*. Editorial Viñeta, México 1964, p. 4



Como mexicanos conocemos las condiciones propias de nuestra tierra pero definir a México no creo que sea posible, por que hay muchos Méxicos; desde el prehispánico, novohispano, revolucionario, independiente, contemporáneo y más, y sólo en cuestión temporal, no digamos geográfica, económica, religiosa, política, educativa, etc. Personalmente considero que nuestro pasado prehispánico es lo más cercano a representar a México aunque esto provoque que nos *estereotipen* como una cultura de pirámides y sacrificios; pero la etapa prehispánica fue de notable desarrollo, avances logrados sin la intervención de extraños y el origen de nuestra impresionante riqueza gráfica, aplicada en los códices, arquitectura, orfebrería, textiles y cuantas actividades se realizaban antes de la conquista.

Toda esta gráfica que hasta ahora llevamos en la sangre y en los ojos ha logrado sobrevivir, aunque como nosotros, mezclada con influencias de importación, que iniciaron como imitación y se convirtieron en propias: “El enorme comercio que hubo durante tantos años con el Oriente, producido como consecuencia del paso por México de las mercancías que iba a Europa, hizo que estos productos fueran muy apreciados por los mexicanos y originó varias industrias que imitaban esos productos y que paulatinamente convitiéronse en genuinamente mexicanas”²⁹

Los elementos generales del arte y la artesanía mexicana expresan este mestizaje, dichos elementos son recopilados por Adolfo Best Maugard en el libro *Método de dibujo tradición resurgimiento y evolución del arte mexicano*; libro que también me orientó para el diseño de la familia tipográfica Espiral.



5. Dibujos de Método de dibujo tradición resurgimiento y evolución del arte mexicano.
6. Azulejo trabajado por artesanos mexicanos.
7. Porcelana china que una vez asimilada, se convirtió en una expresión mexicana.

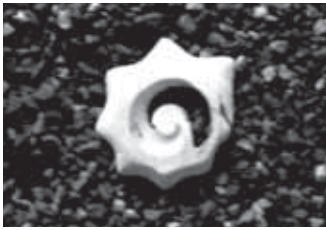
²⁹ *Ibidem* p. 7



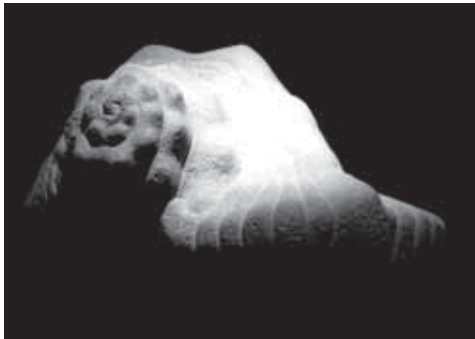
Los caracteres de Espiral se basan en un trazo que se ha representado en muchas culturas ya sea como el astro rey o elementos de la naturaleza como las serpientes o caracoles; las espirales, según la cosmovisión de los mexicas, concebía el movimiento de las fuerzas divinas cuando se desplazaban entre los niveles celestes del universo, la superficie terrestre y el inframundo, o como lo expresa Luis Argudín: “Las espirales son el movimiento de la vida registrada en el espacio y el tiempo. Por eso los antiguos mexicanos tenían al caracol como símbolo de la eternidad”.³⁰

Las espirales naturales eran apreciadas por las culturas prehispánicas, de esta forma los caracoles eran cortados en rebanadas y eran relacionados con las deidades acuáticas simbolizando el aspecto frío, húmedo, oscuro, terrestre y femenino del cosmos. Al caracol también se le comparaba con el útero, símbolo de fertilidad y regeneración.

En nuestra cultura podemos encontrar infinidad de espirales, desde tiempos prehispánicos, en deidades como Quetzalcoatl, en códices o en los artefactos de uso cotidiano, en la arquitectura y caligrafía barroca de la familia Lagarto, en las artesanías, textiles, vajillas; en los graffittis, en las máscaras de luchadores y en letras de anuncios o bardas, aunque lo más cercano a Espiral son los trabajos de herrería que protegen o adornan puertas y ventanas, toda esta riqueza en forma y color nos refleja: “El arte popular es ante todo la expresión sintética del alma de un pueblo, de sus ideales, de su imaginación, de su concepto de vida”.³¹



8.



9.



10.

8. Caracol rebanado, empleado con fines ceremoniales.

9. Escultura en piedra que representa un caracol.

10. Representaciones aztecas de caracol.

³⁰ ARGUDÍN, Luis, *La espiral y el tiempo*, Fomento editorial UNAM, aun no impreso.

³¹ BEST MAUGARD, Adolfo, *Método de dibujo tradición resurgimiento y evolución del arte mexicano*. Editorial Viñeta, México 1964, p. 14



En México aceptamos los estándares laborales del primer mundo, mismos que adaptamos a las condiciones tercermundistas locales, y sin embargo se busca globalizar y no folclorizar los resultados de nuestro trabajo, por lo que retomar lo nacional puede ser favorable o no, por una parte retomar lo vernáculo también trae numerosos temas de discusión, porque podemos definir conceptos como propios de México, pero no podemos decir que alguno o algunos sean los más representativos de una nación; principalmente si esta nación es multicultural.

Por otra parte la globalización nos orilla a hacer trabajos hasta cierto punto impersonales debido a que mucha gente –y desafortunadamente diseñadores– relaciona nuestra cultura con algo “naco”, por lo que el diseño debe parecer aspiracional o sofisticado, debe verse actual y moderno, gracias a estas circunstancias estamos perdiendo nuestras raíces, el popular rótulo en góticas tropicalizadas se sustituye por una marquesina de Pepsi o Corona con Helvetica, aunque la inventiva verbal del mexicano se sofoque en letras “neutras” o “universales”.

Si tenemos la oportunidad de diseñar cosas más cercanas a nosotros nos identificamos, nos vemos reflejados: “Hoy más que nunca, cuando los objetos son tan impersonales y opacos, un objeto artístico o artesanal que refleja a su creador en su factura, espejeará con mayor nitidez al espectador que se detiene a observarlo”.³²



11.



12.



13.



14.

11. *Arquitectura ornamentada con espirales.*

12. *Letra de la familia Lagarto basada en la caligrafía de la familia del mismo apellido.*

13. *Arte Huichol.*

14. *Ornamentos de un retablo barroco.*

³² ARGUDÍN, Luis, *La espiral y el tiempo*, Fomento editorial UNAM, aun no impreso.



Liberarnos de lo impersonal o “global” –aunque lo global es *gringo*–, dejar a un lado lo mecánico de las letras europeas nos es más atractivo, y más a los mexicanos y para muestra una cita de Gabriel Martínez Meave comparando a la tipografía y a la caligrafía: “Caligrafía es escribir con letras «hechas en el momento», como las tortillas de comal. Y así como las tortillas recién hechas no saben igual que las de bolsita de plástico, las letras «prefabricadas» nunca pueden del todo imitar el «sabor» de una letras «fabricadas» a mano especiales para la ocasión”.³²

El generar o buscar una identidad nacional por medio de la tipografía es posible desde una perspectiva latinoamericana, en las dimensiones del uso de la lengua castellana que es lo que compartimos, y desde las dimensiones de la forma; la primera, resolviendo los problemas técnicos y propios de nuestra lengua; la segunda, empleando la riqueza gráfica de nuestro suelo.

Cuando me refiero a buscar una identidad nacional desde una perspectiva latinoamericana, espero que no se tome a mal; pero en la actualidad y para los otros continentes, todo lo que esta abajo de Estados Unidos es Latinoamérica y todos somos “latinos calientes”. Sólo entre latinoamericanos nos distinguimos como argentinos, chilenos, brasileños, mexicanos, etc., estamos consientes de nuestras similitudes y diferencias.



15.



16.



17.

15. Trabajos de herrería, presente en puertas y ventanas.

16. Máscara del luchador Huracán Ramírez.

17. Graffiti típico de la ciudad de México.

³² MARTÍNEZ MEAVE, Gabriel, *Caligrafía la mano que mece la cuna* (ensayo).

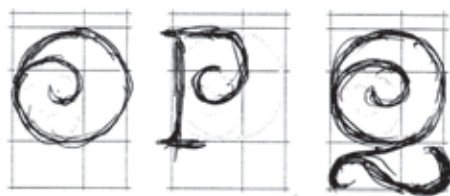
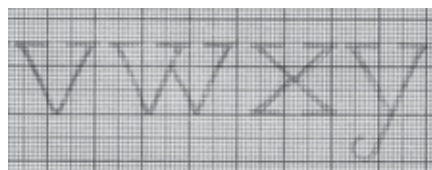
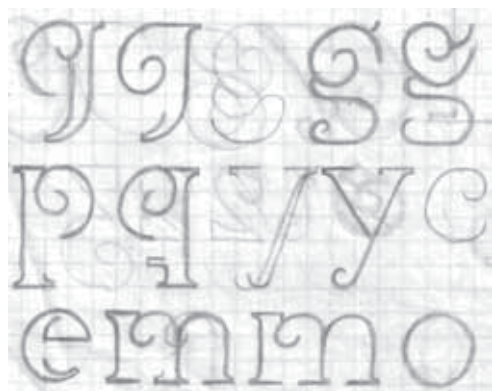


LA FUENTE ESPIRAL Y EL PROCESO DE DISEÑO

Espiral es una familia tipográfica *display* para títulos y textos cortos, debido a la estructura que la compone. Como proyecto desarrollado para la presente tesina, consta de las versiones regular, itálica y *dingbats* debido a que posiblemente no se utilice en textos de compleja jerarquización, aunque planeo ampliar la familia con la versión *bold*, *bold* itálica y posiblemente una segunda itálica.

Cada versión alfabética de la familia Espiral consta de más de 200 caracteres en los que se incluyen letras altas, bajas, ligaduras, diacríticos, signos de puntuación, de moneda, editoriales, matemáticos, y números. Con estos caracteres es posible escribir en la mayoría de los idiomas occidentales como son: español, inglés, portugués, alemán, francés, italiano, etc. Mientras que la versión *dingbats* es conformada por 64 signos en los que se incluye una secuencia para armar un marco con los números y la marca de Espiral diseñada por Guadalupe Apipilhuasco González para el *set* que se mostrará más adelante.

La familia tipográfica se generó en formato OpenType, lo que permite que un único archivo maneje las curvas, la apariencia en pantalla e impresora, y los archivos de métricas, además es multiplataforma PC/mac como las fuentes de última generación, y como estas, tiene opciones configurables de ligaduras y fracciones.



Bocetos de la familia Espiral.



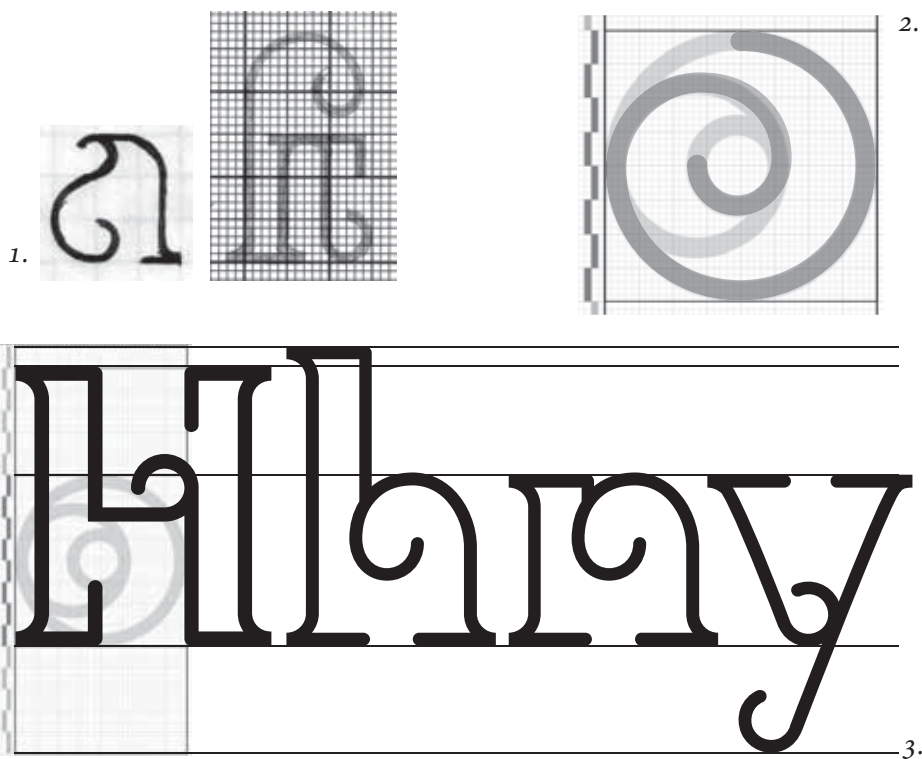
Definiendo alturas, pesos y versiones

Los bocetos previos de Espiral se realizaron, como mencioné antes en un rato de ocio en la cafetería de Don Miguel, esta primera etapa de desarrollo tipográfico es la que más me gusta, pues no hay guías que limiten el tamaño o aspecto de un carácter; es una etapa previa a las limitantes que impone la tecnología por ejemplo. Estos primeros bocetos los realicé con bolígrafo en una hoja bond; el siguiente paso de bocetaje fue en hojas milimétricas con escuadras y plantillas de círculos, para definir las dimensiones generales de la fuente. Ya definidas las características generales de la fuente, procedí a escanear dichos bocetos para iniciar con una etapa previa de digitalización en la que construí una rejilla en la cual se asignaron 80 unidades para la altura x, 60 unidades independientes para la altura de las ascendentes y 50 unidades independientes para el espacio de las descendentes.

Siguiendo el modelo de algunas fuentes, la altura de las letras mayúsculas es menor que las ascendentes, en este caso por diez unidades.

La estructura de Espiral se conforma de líneas que muestran la forma básica de las letras, respetando en su mayoría los fustes, barras y traviezas, así como curvas, generando caracteres de trazos abiertos.

La espiral base consta de tres círculos a los que se eliminaron trazos, mismos que posteriormente se unieron para corregir ópticamente la espiral resultante.



1. Primera etapa de bocetaje para definir el aspecto general y medidas.
2. Estructura de la espiral básica y corrección óptica de curvas.
3. Muestra de las proporciones de Espiral.

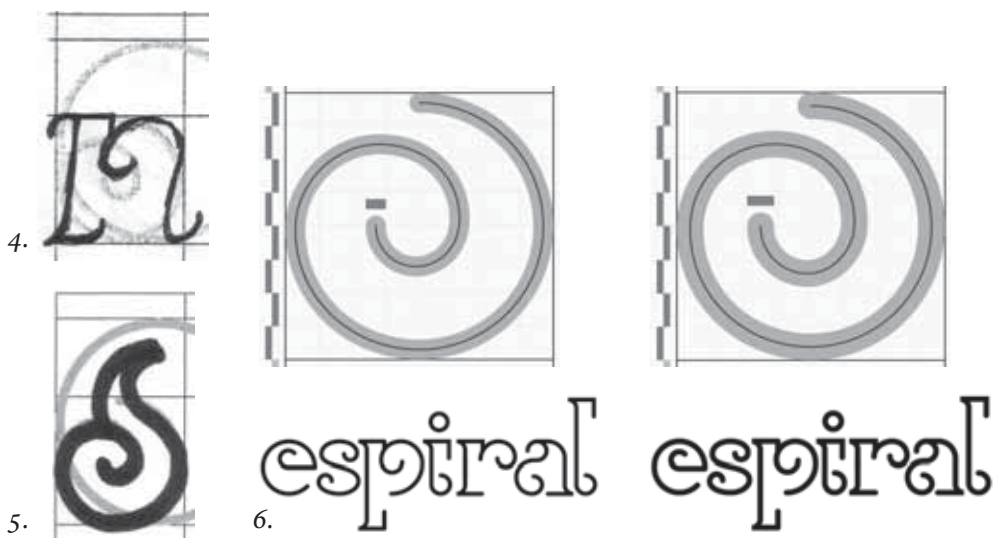


Una vez definidas las dimensiones de las ascendentes, descendentes y altura *x*, así como las dimensiones de la espiral base, realicé una plantilla para impresión con las dimensiones generales de la fuente y con varias casillas para bocetar; en esta etapa utilicé portaminas, plumas y finalmente plumines para generar de un sólo trazo el ancho promedio del carácter. En esta etapa de bocetaje, trabajé las formas de las tres variantes que se presentan, realizando diversas pruebas para la mayoría de los caracteres y de las cuales se hizo una selección de los que trabajarán mejor con el resto de los signos.

Estas hojas con los caracteres seleccionados se escanearon a 300 dpi, en Photoshop; y se guardaron en escala de grises para trabajar en Illustrator, personalmente prefiero este *software* por la comodidad, facilidad y precisión que presenta, además es el programa de vectores que mejor he aprendido y con el que más trabajo.

La digitalización de fuentes tipográficas debe llevarse al nivel vectorial, pues así trabajan la mayoría de las fuentes; para lo cual existen dos caminos: el primero es recurrir a herramientas de “autotrazo” que aunque no son tan precisas, son útiles cuando se tienen imágenes escaneadas a más de 600 dpi y se quiere conservar el aspecto de los bocetos; por ejemplo en fuentes caligráficas. El segundo camino para digitalizar es el trazo vectorial de cada carácter o cada unidad de los módulos que conforman una fuente, aunque este camino exige en ocasiones más trabajo, es lo mejor para generar trazos limpios y sin excesos en vectores.

En Illustrator trabajé a Espiral a manera de esqueleto para mantener constante el grosor de los trazos que fue definido de seis unidades para la regular y ocho para la bold, con respecto a la rejilla empleada para definir las dimensiones de la fuente. De esta forma sólo manipulé el grosor de la línea y el esqueleto para que conservaran la misma altura *x* ambas variantes.



4. Segunda etapa de bocetaje para definir el aspecto de los caracteres, con bolígrafo.
5. Segunda etapa de bocetaje para definir el aspecto de los dingbats, con plumines.
6. Muestra del ancho de los trazos y aspecto de versión regular y bold.



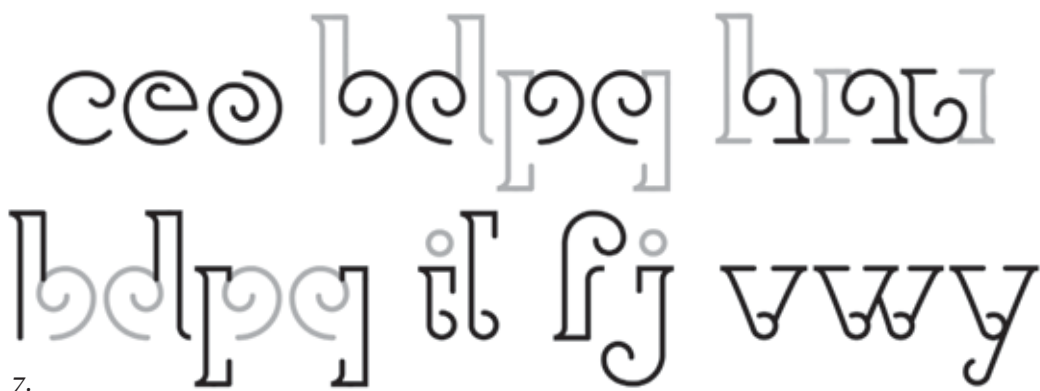
Para redondear el inicio y final de cada línea indiqué esta opción en la paleta *Stroke*; para transformar las líneas en sólidos realicé la acción *Outline Stroke* del menú *Object*.

La manipulación del esqueleto con sus compensaciones de altura y grosor así como del blanco interno de los caracteres permiten generar de manera sencilla las versiones *bold* o inclinar los caracteres y mantener el ancho de línea para las itálicas.

Debido a su naturaleza, en parte geométrica, el diseño de los caracteres fue generalmente en base a módulos que se utilizaron en diversos signos, mientras que algunos módulos se dispusieron de la misma manera como en *n* y *h*, en otros signos se reflejaron módulos como en *b* y *d*, y se emplearon módulos rotados como en *n* y *u*.

Los módulos básicos para el diseño de Espiral son de formas redondas y espirales como en *e* y *o*, segmento de espiral como en *b* y *d*, segmentos de espiral con serif como en *h* y *n*, fustes empleados en *p* y *q*, fustes con remate circular como en el caso de *i* y *l*, fustes con segmento de espiral como en *f* y *j*, y finalmente traviesas con remate circular como en *v* y *w*.

Para generar las itálicas opté por un ángulo de doce grados; se condensó un 80% en promedio la forma de la letra, mientras que las serifas se les dio una terminación curva y no tan rígida, misma que hizo ligeramente más ancho el carácter por lo que la versión itálica no es tan condensada con respecto a la romana como en otras familias tipográficas.



7.



8.

9.

7. Muestras de los módulos básicos que conforman Espiral.

8. Muestra de la inclinación y condensado de caracteres

9. Serifas de la versión itálica y comparación con respecto a la versión romana.



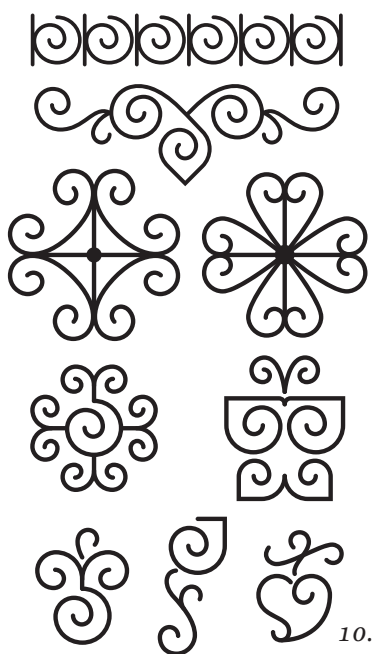
Los *dingbats* son signos ornamentales en un archivo de fuente y que actualmente ha tenido auge por la rapidez con que se pueden trabajar; al no ser alfabéticos o de uso en textos no tiene un mínimo de caracteres. Otro motivo es que a cada signo es posible asignarle un espacio estándar que no requiere de tratamiento especial en pares de *kerning*. Cada uno de sus caracteres no exige de una calidad mínima, en su trazo y pueden ser signos sencillos y básicos o tener complejas texturas aunque deben mantenerse en los límites de cuerpos sólidos a una tinta, sin gradientes.

Para hacer uso de esta variante se puede teclear los caracteres de uso común pues generalmente en estos se asignan estos ornamentos aunque también es posible desde la ventana *Glyph* de InDesign en la que se muestran todos los signos de una fuente.

Muchos de los signos de Espiral tienen como origen las estructuras de herrería presentes en ventanas, puertas y rejas que podemos encontrar en México; otros en cambio tiene motivos florales. Otra fuente de inspiración fue el libro *Método de dibujo tradición resurgimiento y evolución del arte mexicano* de Adolfo Best Maugard, ya citado anteriormente y en el cual muestra la forma en que se realizan y decoran algunas artesanías, parte importante del folclor de México.

El resto de los signos fueron resultado de la experimentación con los módulos básicos y las características lúdicas que los distinguen.

Los *dingbats* son los que otorgan mayor libertad, rapidez y facilidad en su desarrollo aunque estas características influyen en su poca comercialización y el bajo costo al que se venden, algunas páginas prefieren colocarlos en su sección de descargas gratuitas junto a fuentes muy sencillas.



10.



11.

10. Muestras de dingbats de Espiral.

11. Imágenes extraídas del libro *Método de dibujo tradición resurgimiento y evolución del arte mexicano*, el cual inspiró algunos signos de los dingbats.



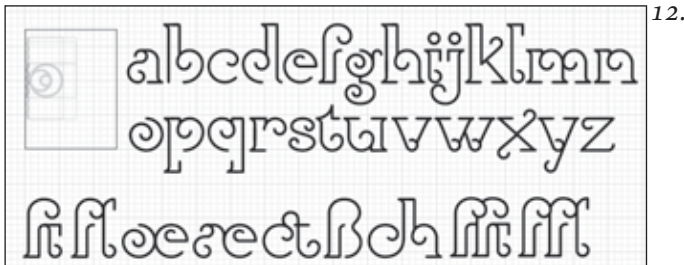
El trazo de los vectores lo realicé en Illustrator porque me permite manejar distintas capas en las que clasifico los caracteres y me permite tener la mayoría de estos a la vista, considero que este software permite manejar de manera precisa los *paths* así como las palancas de control de estos, además de que la selección y el manejo de los elementos es más cómoda.

Como se mostró anteriormente el trabajo de los módulos es por medio de un “esqueleto” en el que se puede cambiar el grosor para versiones ligeras o negritas; gracias a esto pude generar caracteres rápidamente mediante rotaciones, reflexiones y duplicado de módulos, aunque en cada carácter se hicieron correcciones ópticas comunes.

Posteriormente transformé el esqueleto en sólido mediante el menú *Edit/Path/Outline Stroke* en Illustrator, aunque este paso genera *paths* que sobran y hacen más complejo el procesamiento de la fuente en los programas y en los sistemas de impresión, además si la fuente se convierte en curvas el archivo será más pesado, por lo que fue necesaria una breve limpieza de vectores.

Una vez listos los caracteres se copian a FontLab, *software* en el que se genera la fuente. Aunque este programa cuenta con herramientas vectoriales honestamente no las he explorado del todo, pero me parecen menos precisas.

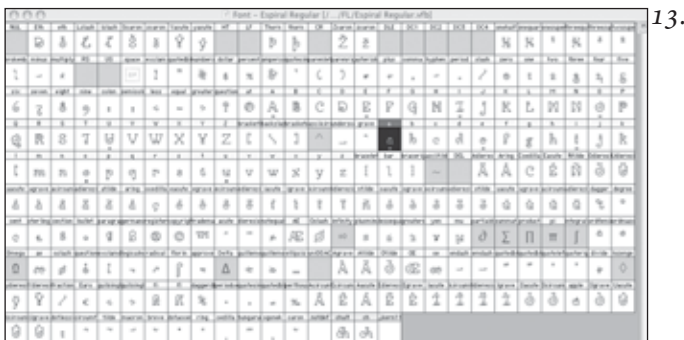
Mientras que en PC existe una armoniosa relación entre los dos programas antes mencionados; la plataforma mac requiere de copiar los caracteres desde Illustrator CS2 pues en la versión anterior el resultado copiado es similar a un mapa de *bits* que es inservible.



12.



14.



13.



15.

12. Trazos de Espiral en Illustrator.

13. Casillas de caracteres en la ventana fuente de FontLab.

14. Aspecto del carácter a en la ventana de glifo en FontLab.

15. Ventana de métricas y kerning de FontLab.



En FontLab cada carácter que conforma la fuente tipográfica tiene asignada una casilla en la que se puede trazar y modificar el signo y sus medidas. Las medidas verticales permanecerán iguales en cada casilla, si se modifican en alguna el cambio se verá en todas; en cambio las medidas horizontales serán independientes de carácter en carácter, estas medidas serán generales para cada signo.

Para generar medidas específicas entre pares de letras que por sus características generan espacios grandes o nulos se requiere de la ventana de métricas en la que encontramos la opción de *kerning*, este será para cuando se encuentren dos letras específicas una tras otra.

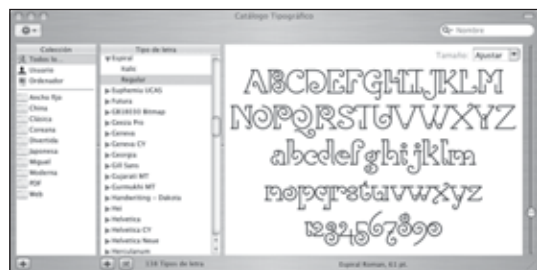
Después del arduo trabajo de manipular los pares de *kerning* –que es lo más aburrido– es necesario configurar la programación característica de las fuentes OpenType; en el caso de Espiral sólo se programaron las ligaduras fi, fl, ch, y fracciones como $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$ y $\frac{3}{4}$; las ligaduras sustituyen a las letras de manera automática aunque se puede desactivar esta opción, mientras las fracciones aparecen cuando se solicitan en las opciones OpenType de InDesign o Illustrator.

El paso previo para generar el archivo de fuente consta de especificar cuestiones de autoría, la versión de la fuente, nombre de la familia y demás para que el sistema reconozca las fuentes separadas como regular o itálica, y éstas a su vez como una familia tipográfica.

La fuente generada se encuentra en formato OpenType para ambas plataformas; en este caso se instaló con Fontbook y se generó una muestra de caracteres en Illustrator e InDesign para el cartel que se envió a la bienal Tipos Latinos 2008.



16.



17.



18.

16. Ventana de Información de la fuente en FontLab.

17. Ventana de Fontbook con Espiral instalada.

18. Texto formado en InDesign para el cartel enviado a Tipos Latinos 2008.

◦ *Espiral regular* ◦

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

0123456789

À Á Â Ã Ä Å Æ Ç È É Ê Ë

Ì Í Î Ï Ñ Ò Ó Ô Õ Ö × Ø Ù Ú

Û Ü Ý Þ ß à á â ã ä å æ ç

¸ 9 : ; < = > ? @ A B C D E



0123456789@ABCDEFGHIJKLMN
PQRSTUVWXYZ[\]^_`{|}~() *+,-./:;<=>?@

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ



abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

◦ Espiral i 168168 ◦

◦ *Espiral designs* ◦



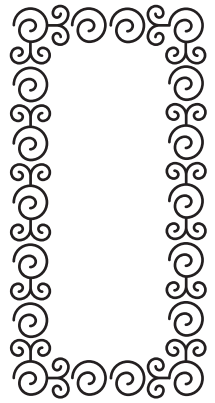
රජයේ සේවයේ සිටින අයගේ සේවයේ

සේවයේ සිටින අයගේ සේවයේ

ආර්ථික විද්‍යා විද්‍යාලයේ සේවයේ



espiral





Sugerencias en el uso de la fuente

En este apartado pretendo proporcionar una breve guía de la familia Espiral, pero el uso de la misma se verá afectado según las características de cada proyecto a realizar, ya sea un logotipo, un soporte editorial, un envase, o si estará en Internet; por lo que será en realidad una muestra del funcionamiento de la fuente en distintos tamaños.

Algunas de las sugerencias para el manejo de la familia Espiral son, el evitar su uso en tamaños inferiores a doce puntos, pues su compleja estructura hace difícil su lectura. La interlínea mínima sugerida es de dos puntos más sobre el puntaje empleado, en el caso de los titulares puede ir más cerrada la interlínea, en cuanto al *tracking* sugiero aumentarlo de 20 a 30 unidades; el ancho de columna y el número de palabras por línea de texto, estará sujeto al formato y los estándares editoriales de alguna publicación.

El trabajar con tipografía trae consigo tan diversas y difíciles cuestiones de legibilidad, tema tan subjetivo en el que prefiero no opinar y citar a los profesionales ya que el valor de legible en una fuente es algo que evoluciona de generación en generación y de región a región como lo expresó Zuzana Licko, fundadora junto con Rudy Vanderlans de *Emigre*: “Se leen mejor las fuentes más populares. Su polaridad las ha hecho desaparecer del reconocimiento consciente. Son tan fáciles de leer por que se usan tanto o se usan tanto por que son tan fáciles de leer. Se lee mejor lo que se lee más”.

Y con respecto a la legibilidad de las letras, Gabriel Martínez Meave opina: “Las mejores fuentes no son las más legibles; lo cual es otra manera de decir que la simple legibilidad no hace buenas fuentes. Y esto se debe a que en todo buen trabajo tipográfico debe haber cierta dosis de impredecibilidad, de sorpresa, de anomalía para mantener el interés. En todo diseño o arte debe haber cierto nivel de juego”.³³

La legibilidad o el disfrute de un texto no sólo los dicta la fuente empleada sino todo el desarrollo del producto editorial, los insumos, la gente como el autor, el diseñador y el lector: “¿Qué importa si un texto está en una letra legible, si el contenido no nos interesa? ¿De que sirve la legibilidad en un texto mal redactado y fútil, como tantos que indudan hoy el mundo? ¿quién dice que sólo ciertas formas se pueden leer y otras no?”³⁴

Entonces ¿quién puede asegurar que en el futuro letras como Espiral no serán legibles? Si se han dado cambios radicales en las letras; además, las que empleamos hoy en día en Latinoamérica no fueron diseñadas por latinos, ni siquiera con las características de nuestro idioma, es hasta que se produjeron letras por gente latina que se diseñaron ligaduras del ahora dígrafo *ch* por ejemplo y lo que nos falta por explorar con ahora letras latinoamericanas, nuevos problemas y soluciones por generar.

A continuación se presentan muestras de Espiral aplicada en títulos, textos cortos y en otros soportes; algunos, proyectos reales y otros que se proponen para la aplicación de la fuente.

³³ MARTÍNEZ MEAVE, Gabriel, *Como diseñar tipografía y no morir en el intento* (ensayo).

³⁴ *Ibidem*.



Titulares en
publicaciones

Espiral regular 72/72

Diseño de
tipografía
en México

Espiral regular e itálica 60/60

Tipos Latinos 2000
desarrollo tipográfico
hecho en América

Espiral itálica 48/48

Espacio entre caracteres,
palabras y líneas de texto.

Espiral regular 36/38



Este es un texto de prueba. Sirve para apreciar *muchas* cuestiones relacionadas con el tipo en que está compuesto. *Con un simple vistazo puede apreciarse el gris del bloque tipográfico.* También puede comprobarse la legibilidad del tipo y los efectos que éste produce en el lector.

Espiral regular e itálica 9/11

Este es un texto de prueba. Sirve para apreciar *muchas* cuestiones relacionadas con el tipo en que está compuesto. *Con un simple vistazo puede apreciarse el gris del bloque tipográfico.* También puede comprobarse la legibilidad del tipo y los efectos que éste produce en el lector.

Espiral regular e itálica 10/12

Este es un texto de prueba. Sirve para apreciar *muchas* cuestiones relacionadas con el tipo en que está compuesto. *Con un simple vistazo puede apreciarse el gris del bloque tipográfico.* También puede comprobarse la legibilidad del tipo y los efectos que éste produce en el lector.

Espiral regular e itálica 12/14

Este es un texto de prueba. Sirve para apreciar *muchas* cuestiones relacionadas con el tipo en que está compuesto. *Con un simple vistazo puede apreciarse el gris del bloque tipográfico.* También puede comprobarse la legibilidad del tipo y los efectos que éste produce en el lector.

Espiral regular e itálica 14/16

Este es un texto de prueba. Sirve para apreciar *muchas* cuestiones relacionadas con el tipo en que está compuesto. *Con un simple vistazo puede apreciarse el gris del bloque tipográfico.* También puede comprobarse la legibilidad del tipo y los efectos que éste produce en el lector.

Espiral regular e itálica 14/16

Este es un texto de prueba. Sirve para apreciar *muchas* cuestiones relacionadas con el tipo en que está compuesto. *Con un simple vistazo puede apreciarse el gris del bloque tipográfico.* También puede comprobarse la legibilidad del tipo y los efectos que éste produce en el lector.

Espiral regular e itálica 12/14

Este es un texto de prueba. Sirve para apreciar *muchas* cuestiones relacionadas con el tipo en que está compuesto. *Con un simple vistazo puede apreciarse el gris del bloque tipográfico.* También puede comprobarse la legibilidad del tipo y los efectos que éste produce en el lector.

Espiral regular e itálica 16/18



1.

 Tipografía

 Eventos

 Recomendación

 Tipografía Aplicada

 Laboratorio Editorial

 Ensayo

 Laboratorio Tipográfico

 Grandes Tipos



2.

 Laboratorio Tipográfico

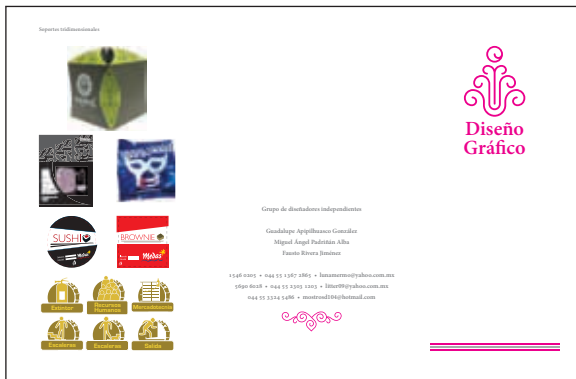
ñ
ã ã õ ù

3.



4.

1. *Espiral aplicada en el set diseñado por Guadalupe Apipilhuasco González.*
2. *Folleto del set diseñado por Guadalupe Apipilhuasco González.*
3. *Gráficos desarrollados para el blog www.tiposmundiales.blogspot.com.*
4. *Folleto promocional del set Espiral.*



5.



6.

7.



9.



8.

5. Carpeta de trabajos en la que se incluyó el set y se aplicaron algunos dingbats.
6. Camiseta diseñada por el equipo de www.typewear.blogspot.com.
7. Propuesta de aplicación de Espiral en vestido.
8. Propuesta de aplicación de Espiral en mosaicos.
9. Propuesta de aplicación de Espiral en aretes.



4.3 TIPOS LATINOS 2008 Y EL CARTEL

En el año 2004 se llevó a cabo la primera Bienal Letras Latinas, de la cual Rubén Fonata aclara su origen: “El resultado de las exposiciones realizadas durante el encuentro *tipoGráfica* Buenos Aires en noviembre de 2001, nos sorprendió a todos. Creo que allí se palpó la importancia con que los latinoamericanos estábamos asumiendo el diseño de fuentes. La Bienal Letras Latinas 2004 es una consecuencia natural de aquel acontecimiento y su realización está prevista en cuatro sedes de manera simultánea: Buenos Aires, México, Santiago de Chile y São Paulo.

La Bienal está pensada como una plataforma que sirva para el posicionamiento y desarrollo profesional de la tipografía en la región, el objetivo de este esfuerzo es que podamos reconocernos, pero también que nos reconozcan”.³⁸

La Bienal Letras Latinas 2006 también fue supervisada por Rubén Fontana y recibió trabajos procedentes de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, El Salvador, México, Perú, Uruguay y Venezuela. Ese año, a las sedes se sumaron Bogotá, Lima, Montevideo y Caracas. El jurado, integrado por un representante de cada sede seleccionó 70 trabajos que formaron parte de la exposición principal.

Para Letras Latinas 2006 envié unos *dingbats* basados en tres zodiacos, el tradicional grecorromano, el horóscopo chino y el zodiaco indio norteamericano; honestamente creía que no eran tan malos pero en la actualidad me parecen malos; por eso no fueron seleccionados en dicha bienal.



1.



2.

1. Cartel de Fondo familia seleccionada en la Bienal Tipos Latinos 2008, diseñada por Cristóbal Henestroza para el Fondo de Cultura Económica.

2. Cartel de Celeste, dingbats que envié a la Bienal Letras Latinas 2006.

³⁸ Revista Tiiyo no. 5, Entrevista a Rubén Fontana por Pablo Cosgaya.



La tercera edición de la bienal latinoamericana no fue representada por la revista *tipoGráfica* por lo que se cambió el nombre a *Tipos Latinos 2008*, que se llevó a cabo del 24 al 26 de abril del 2008 en el puerto de Veracruz. En esta ocasión además del diseño de fuentes latinas se incluyó la categoría de diseños con letras latinoamericanas.

El jurado encargado de la selección de trabajos fue el siguiente: Paco Calles (México), Vicente Lamónaca (Uruguay), Ignacio Martínez Villalba (Colombia), Luciano Vergara (Chile), Luciano Cardinali (Brasil), Juan Carlos Darías (Venezuela), Alejandro Lo Celso (Argentina).

La selección se realizó en tres rondas sucesivas. En la primera se seleccionaron 206 trabajos que obtuvieron el voto de al menos uno de los miembros del jurado. En la segunda se seleccionaron 94 trabajos que recibieron como mínimo cuatro votos del jurado. En la tercera ronda, se definieron los trabajos seleccionados. En forma unánime se decidió otorgar Constancias de Excelencia para aquellos trabajos que se distinguen por su calidad. La selección final está integrada por 79 trabajos, ocho de ellos considerados de excelencia.



3.

Clasificación por categoría

Texto	20
Título	23
Pantalla	3
Experimental	7
Misceláneas	4
Familia	12
Diseño con fuentes	10

Clasificación por país de origen

México	21
Chile	15
Venezuela	3
Argentina	17
Uruguay	3
Brasil	14
Colombia	6

4.

3. Centro de estudios Gestalt en Veracruz, sede de los talleres impartidos durante la Bienal *Tipos Latinos 2008*.

4. Estadísticas de las fuentes seleccionadas, según categoría y país de origen.



Con respecto al cartel siempre se ha caracterizado por ofrecer libertad en su diseño, la función principal es la de mostrar los caracteres de caja alta, caja baja y números, como mínimo; el material que envié muestra la familia Espiral en diversos puntajes en regular e itálica y algunos caracteres de los *dingbats* como esquineros o plecas que dividen los elementos del cartel. Este se solicitó en un formato vertical A1 de 59cm x 84cm en formato PDF generado desde Photoshop a 150 dpi de resolución.

En esta bienal tuve la oportunidad de conocer a muchas personas interesadas en la tipografía, estudiantes y profesionales; gente a la que consiente o no, le interesan las cuestiones de identidad nacional, además que buscamos resolver necesidades propias de nuestra lengua generando y empleando familias tipográficas hechas en nuestro contexto latinoamericano. Una de las personas que sustentó esto es Alejandro Lo Celso, tipógrafo argentino al que le obsequié una impresión de Espiral; al instante que la recibió me preguntó: ¿Esto... (pausa) ...eres tú? a lo que respondí que sí, y me compartió las opiniones de algunos integrantes del jurado. Con gusto observamos que Espiral fue del agrado del jurado, de los asistentes y de algunos tipógrafos. Por la selección y participación de Espiral en la categoría experimental de la exposición tipográfica, me fue otorgado un reconocimiento.

Durante las tres ediciones de la bienal se han llevado a cabo conferencias, coloquios y talleres impartidos por personalidades como: David Kimura, Francisco Cailles, Gabriel Martínez Meave, Felix Beltrán, Jorge de Buen, Marina Garone, Cristobal Henestrosa, Alejandro Paul, Alejandro Lo Celso, Enrique Ollervides entre otros.



5.



6.



7.

5. *Espiral y autor, en la exposición realizada en el Instituto Veracruzano de Cultura.*
6. *Foto con Alejandro Lo Celso en el Instituto Veracruzano de Cultura.*
7. *Reconocimiento recibido por Espiral, otorgado por Tipos Latinos 2008.*



4.4 EL SET TIPOGRÁFICO

La comercialización y compra de fuentes tipográficas se realiza de manera ágil gracias a Internet; desde los sitios presentados anteriormente se puede hacer la adquisición de archivos tipográficos; si bien esto resulta práctico no es del todo satisfactorio para un diseñador el recibir sólo archivos OTF.

Una de las fundidoras anteriores inspiró este proyecto, me refiero a House Industries, en verdad es justo reconocer lo atractivo que resultan sus *sets* tipográficos que reflejan todo con lo que crecieron, al ser principalmente tipografías con motivos norteamericanos como sus festividades o movimientos culturales como el *Surf*.

El *set* de Espiral tiene como *target* a los diseñadores, quienes somos los que principalmente seleccionamos y trabajamos la tipografía. Pero este paquete busca dar algo más que archivos OTF, busca dar un valor agregado a la adquisición de fuentes tipográficas mediante la inclusión de otros productos.

En este caso se agrega un porta plumas con uno de los glifos de la familia Espiral, como un objeto que se puede colocar en nuestros “espacios de diseño”, donde tenemos otras cosas que nos agradan y de cierta forma distinguen nuestras mesas de trabajo y escritorios.



1. Muestra de tarjetas con glifos de la familia Espiral.
2. Porta plumas realizado en lámina de acero.

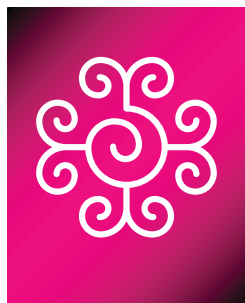


Como parte fundamental se incluye un folleto *booklet* impreso con recomendaciones de instalación de la familia tipográfica en mac y PC, normas legales, además de una muestra de los caracteres que conforman la familia.

Como materiales gráficos que muestran algunos caracteres se incluyen tarjetas con algunos de los glifos y sugerencia de uso de uno de los marcos que surge de la combinación de varias letras de los *dingbats*.

La familia tipográfica se entrega en un disco compacto en el que viene en formato digital el *booklet* impreso, con la combinación de letras necesaria para generar un marco y dos secuencias que sirven como divisores. Además en el contenido del disco se encuentran archivos imprimibles para la apreciación y uso de la familia Espiral como por ejemplo el cartel que se envió a la Bienal y papeles para envoltura, etc. Para medios digitales se incluyen *wallpapers* para la computadora y para teléfono celular.

Todo esto, contenido en un atractivo envase que por sí sólo es un objeto de diseño gracias a su forma orgánica y su sistema de cerrado bastante lúdico. El color de la caja es el mismo que el seleccionado para la marca, por lo que requirió de colores contrastantes para su diseño empleando la marca en su aplicación en blanco, con motivos ornamentales calados simulando trabajos de herrería.



3.



4.

3. Muestra de wallpaper para teléfono celular.

4. Caja contenedora del set.

CONCLUSIÓN

Y la moraleja es...



El diseñar la familia Espiral trajo conmigo un gran aprendizaje en cuanto a las formas tipográficas, su manipulación, cuidar de mínimos detalles, equilibrar y corregir ópticamente y no trazar los caracteres matemáticamente; me enseñó a apreciar detenidamente la letra en su forma y en su función. Me enseñó que afortunadamente aun dependemos de tecnologías de “punta” –lápices, plumas y plumines– y del papel; que si bien la computadora como herramienta puede ser muy potente, carece de la sensibilidad del ojo humano, la creatividad de nuestra mente y la calidez del trazo manual.

Este proyecto me dio la satisfacción de ver plasmada Espiral en diversos soportes, tridimensionales, impresos y para pantalla en los que demuestra sus capacidades y su potencial. Además me agradó el interés que generó entre la gente a la que se presentaba el *set* tipográfico; toda esta gente se dio cuenta del potencial de la familia, mientras que yo estaba más concentrado en cuestiones de *kerning* y programación.

Respecto a la Bienal Tipos Latinos 2008 Espiral fue bien acogida por profesionales y estudiantes, fue seleccionada en la categoría experimental y viajó a diversos países. El asistir a dicho evento me permitió acercarme a tipógrafos latinoamericanos, conocer más de su trabajo, lo que piensan y lo que sienten como latinos.

Pero creo que lo más importante fue que me enseñó a respetar y valorar aun más el trabajo de otros tipógrafos; dar más importancia a la tipografía como herramienta de diseño, y principalmente a entender algunos factores que marcan nuestra identidad, y como consecuencia nuestro trabajo.



BIBLIOGRAFÍA

Las fuentes de consulta

ARGUDÍN, Luis, *La espiral y el tiempo*, Fomento editorial UNAM, aun no impreso

BAINES, Phil y HASLAM, Andrew, *Tipografía, función, forma, diseño*, Ed. GG, Hong Kong 2002, 192 p.

BEST MAUGARD, Adolfo, *Método de dibujo tradición resurgimiento y evolución del arte mexicano*. Ed. Viñeta, México 1964, 134 p.

BLACKWELL, Lewis, *La tipografía del siglo xx*, Ed. GG, España 2004, 216 p.

BUEN DE, Jorge, *Manual de diseño editorial*, Ed. Santillana, México 2000, 398 p.

CARTER, Rob, *Experimental typography*, Ed. Watson guptill, EUA 1997, 116 p.

CHENG, Karen, *Diseñar tipografía*, Ed. GG, China 2006, 232 p.

COMTE LE, Christian, *Manual tipográfico*, Ed. Infinito, Argentina 2004, 84 p.

FRUTIGER, Adrian, *En torno a la tipografía*, Ed. GG, España 2002, 94 p.

FRUTIGER, Adrian, *Signos, símbolos, marcas, señales*, Ed. GG, España 1981, 282 p.

HENESTROSA, Cristóbal, *Espinosa rescate de una tipografía novohispana*, Ed. Designio, México 2005, 156 p.

LEWIS, John, *Principios básicos de tipografía*, Ed. Trillas, México 1991, 96 p.

MEGGS, Philip, *Historia del diseño gráfico*, Ed. GG, México 2000, 516 p.

SAUTÉ, Enric, *El diseño gráfico*, Ed. Alianza forma, España 1990, 500 p.

SOLOMON, Martín, *El arte de la tipografía*, Ed. Tellus, España 1988, 204 p.

TAPIA, Alejandro, *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*, Ed. Designio y Encuadre, México 2002, 207 p.

TAPIA, Alejandro, *Ensayos sobre diseño tipográfico en México*, Ed. Designio y Encuadre, México 2004, 119 p.



TSCHICHOLD, Jan, *El abecé de la buena tipografía*, Ed. Campgràfic, Valencia 2002, 126 p.

TUBARO, Ivana y TUBARO, Antonio, *Tipografía*, Ed. GG, 1990, 128 p.

WILLBERG, Hans y FORSSMAN, Friedrich, *Primeros auxilios en tipografía*, Ed. GG, España 2002, 104 p.

Revista Tiipto 02, Editor Francisco Calles, México 2002

Revista Tiipto 04, Editor Francisco Calles, México 2003

Revista Tiipto 05, Editor Francisco Calles, México 2003

Revista Tiipto 06, Editor Francisco Calles, México 2004

Revista Tiipto 07, Editor Francisco Calles, México 2004

Revista Tiipto 08, Editor Francisco Calles, México 2005

Revista Tiipto 09, Editor Francisco Calles, México 2007

Revista Tiipto 10, Editor Francisco Calles, México 2007

Revista Matiz 09, Editor Víctor Hugo Piña, México 1997

Revista tipoGráfica 60, Director Rubén Fontana, Argentina 2004

www.adobe.com

www.apple.com

www.fontlab.com

www.unostiposduros.com

www.t26.com

www.houseindustries.com

www.underware.com

www.p22.com

www.typored.com

www.ourtype.com

www.dutchtypelybrary.com

www.agfamonotype.com

www.itc.com

www.fontshop.com

www.linotype.com

www.fontbureau.com

www.letterror.com

www.kimeratype.com

www.emigre.com

www.typotheque.com

La presente tesina se maquetó en InDesign,
con la fuente Minion diseñada por Robert Slimbach,
en cuerpo de 11.5/14 pt. para el texto, se imprimió en septiembre de 2008,
se tiraron nueve ejemplares.

