



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICA
NOVIEMBRE 62

“Aplicación y desarrollo del programa de tipografía básica
para la licenciatura de Diseño y Comunicación Visual
de la Escuela Nacional de Artes Plásticas”.

**Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Comunicación Gráfica presenta:**

Silvia Angélica Barajas Miranda

Director de tesis

M.A.V. Miguel Ángel Aguilera Aguilar

México, D.F. 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y ENSEÑANZA
EN CIENCIAS QUÍMICAS
CARRERA DE QUÍMICA
MEXICO, D.F.

Silvia Barajas

**“Aplicación y desarrollo del programa de tipografía básica
para la licenciatura de Diseño y Comunicación Visual
de la Escuela Nacional de Artes Plásticas”.**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Silvia Angélica

Barajas Miranda

FECHA: 27 abril 2004

FIRMA: 



Las letras son símbolos que transforman
la materia en espíritu.

Lamartine

diseño e ilustración de cubierta:

Víctor Milanés

dedicado a su maestra y amiga

Silvia Barajas

Impreso en México

Despacho ImpresionArte,

México D.F. 2004

Indice

- 9 Introducción

- capitulo 1**
- 13 Contexto
- 13 Antecedentes históricos
- 13 El lenguaje como medio de comunicación.
Pictogramas e Ideogramas
- 19 Orígenes del alfabeto
- 24 Escritura mecánica
- 29 El advenimiento de la letra impresa,
Gutenberg y los tipos movibles
- 34 Expansión de la imprenta en Europa y América
- 39 La tipografía en el siglo XX
Escuela de la Bauhaus
- 44 La importancia de la tipografía en la comunicación visual

- capitulo 2**
- 49 La fuente tipográfica
- 49 Ubicación y estructura
- 49 Esquema lineal primitivo y
esquema lineal moderno
- 53 Las partes que conforman los caracteres
- 55 La fuente tipográfica
- 55 La serie tipográfica. Variantes de los alfabetos:
peso, eje, proporción y tratamiento
- 59 Compensaciones visuales
- 59 Separación entre letras, palabras y líneas

- capitulo 3**
- 67 Teoría tipográfica
- 67 Los estilos tipográficos

- 67 Los tres estilos básicos: Romano. Egipcio y Sans Serif
- 70 Los estilos secundarios: Caligráfico y Display
- 72 Alfabetos y creadores mas importantes
(siglos XVI a XX)
- 74 Tipometría básica
- 74 El punto tipográfico como base de un sistema internacional
de medidas
- 76 La pica y el punto: la interlínea y la justificación
- 78 La fuerza del cuerpo y la justificación
- 80 Arreglos tipográficos: errores frecuentes en la formación
de bloques de texto
- 84 Identificación de los tamaños mas comunes en tipos de
lectura

- capitulo 4**
- 89 Práctica tipográfica
- 89 El formato
- 89 El rectángulo áureo: el cuadrado y los rectángulos que se
desprenden del mismo
- 91 El tamaño del soporte en relación al tamaño del pliego del
papel
- 93 Tipografía como imagen
- 93 Las dimensiones del contraste: espacio, forma, imagen,
color, textura
- 98 Tres principios compositivos: tensión, dirección y
agrupamiento
- 100 Elementos formales: figura-fondo, equilibrio, ritmo
- 102 Grados, efectos y uso del contraste en la comunicación
gráfica

- 105 Conclusiones



Introducción

La presente propuesta, se fundamenta en la inquietud personal de abordar un tema de estudio que me parece de relevante importancia: la tipografía como elemento primordial en la comunicación gráfica.

A lo largo de 15 años de docencia en las licenciaturas en diseño gráfico, comunicación gráfica y posteriormente en diseño y comunicación visual, he observado con especial interés, el hecho de que esta área de conocimiento, es una de las más importantes y necesarias en el acervo de conocimientos de un comunicador visual, y sin embargo es también una de las que menos profundamente se analiza, basta con mencionar como ejemplo el hecho de que en la licenciatura de diseño gráfico del anterior plan de estudios no existía como asignatura independiente y se revisaba -de manera bastante superficial- en la materia de diseño. En la licenciatura de comunicación gráfica la formación en esta área abarcaba tres semestres en los que se revisaban las bases y fundamentos del tema en cuestión. Sin embargo, en el planteamiento de la curricula que conforma la nueva licenciatura

de diseño y comunicación visual, el tiempo de impartición de esta importantísima área del diseño se redujo a solo dos de nuestros reducidos semestres y forma parte de una especie de tronco común que posteriormente a partir del quinto semestre, desemboca en cinco diferentes orientaciones, en algunas de las cuales, específicamente ilustración; fotografía, audiovisual y multimedia, la tipografía no vuelve a plantearse como tema de estudio de manera formal.

El contacto con los ex alumnos de esta asignatura me ha confirmado a lo largo de varias generaciones, el hecho de que tal vez los conocimientos adquiridos en dos semestres, no sean lo suficientemente profundos para permitir al alumno aplicar de manera eficiente y creativa tan indispensables herramientas, y así poseer una formación profesional mas completa y global, que a su vez le provea de posibilidades para un desarrollo más exitoso en el campo profesional de trabajo.

Debido a la complejidad que implicaría modificar los planes de estudio oficiales en un

corto plazo, para replantear la importancia de esta asignatura dentro de la curricula de la licenciatura, lo mas viable es el hecho de que el profesor que imparta la materia estructure el planteamiento de los temas, así como los ejercicios prácticos que los ejemplifiquen, de la forma más dinámica, amena y creativa que le sea posible, a fin de que el alumno se interese de manera especial por la materia, adquiera los conocimientos de manera mas firme, y a la vez acrecente su interés por la investigación sobre el tema, experimente y se sienta motivado para profundizar de manera personal en *vuelvo a mencionar* tan importante e ineludible elemento en la comunicación gráfica: la tipografía.

El objetivo general de esta tesis es profundizar en el programa para la impartición de la materia en la licenciatura de diseño y comunicación visual y así mismo enfatizar la relevancia de la tipografía como área de conocimiento integral en la formación de un profesional del diseño.

Los objetivos particulares de la propuesta de temas que conforman el programa son:

1.-Profundizar en el conocimiento y antecedentes de la tipografía como medio para la valoración de su uso en el diseño y la comunicación visual.

2.-Reforzar en el alumno la noción de la importancia de la tipografía a través del conocimiento de sus principios básicos.

3.-Introducir al alumno en el conocimiento de los fundamentos formales y técnicos de la tipografía.

4.- Acrecentar en el alumno la inquietud hacia la investigación, aplicación y experimentación en el área de la tipografía.

5.- Contextualizar la importancia del uso de la tipografía interrelacionada con otras áreas de conocimiento que intervienen en el diseño y la comunicación visual

el desarrollo de los temas está planteado de forma sintética, tratando de enfatizar los aspectos mas importantes para el cumplimiento de los objetivos planteados.

Debido a la extensión de los temas, especialmente históricos, y la gran cantidad de información en este rubro, el primer capítulo es un resumen selectivo de temas y aspectos que tienen como objetivo principal que el alumno valore desde este punto de vista, la información teórica y técnica con la que contamos en la actualidad. En este mismo rubro, los conocimientos adquiridos, le permitirán una justa visión de la importancia de este tema en el proceso de desarrollo de su profesión.

Los capítulos II y III, están conformados por información técnica básica y específica del área de tipografía, que proveerán al alumno de información fundamental de la letra: su forma, su estructura, su relación con otros signos tipográficos y su uso individual y como

bloque de texto, tomando en consideración su dimensión de signo lingüístico.

El capítulo IV está mas bien enfocado a la experimentación en el diseño con tipografía, es decir explorar las posibilidades de la letra en su dimensión visual.

Para lograr este objetivo, se hará necesario la aplicación de los conocimientos adquiridos en el resto de las materias que integran la currícula de la licenciatura.

Aspectos relacionados a la geometría, como el trazo de rectángulos armónicos para su uso como formato; ó de la materia de diseño, como técnicas visuales, categorías formales de diseño, y teoría del color, permitirán al alumno la configuración de mensajes visuales integrales, conceptual y teóricamente fundamentados, que comuniquen de forma eficaz a través del uso de la letra, pero apoyándose en todos los elementos de la composición .

C

capítulo

1

Antecedentes Históricos

El lenguaje como medio de comunicación

Pictogramas e Ideogramas

El lenguaje es la habilidad humana para producir sonidos articulados para comunicarse entre los semejantes. Según los italianos Vico y Croce, el lenguaje es una actividad poética que, primitivamente, no pretendió satisfacer ninguna necesidad, sino que obedeció al simple placer de nombrar cosas. Otros afirman que el lenguaje se desarrolla de acuerdo con las necesidades humanas. A medida que la historia varía y nuevas concepciones sociales, políticas, religiosas y económicas aparecen y desaparecen, el lenguaje cambia también, se adapta a otras funciones y trata de expresar otros sentimientos. Uno de los principales rasgos del lenguaje es su constante evolución. La ciencia que trata de comprender estos problemas es la lingüística.

La comunicación a través de su continuo desarrollo, ha coadyuvado en la realización de grandes progresos dentro de la civilización. Toda acción humana es capaz de comunicar, es parte de todo un sistema de símbolos.

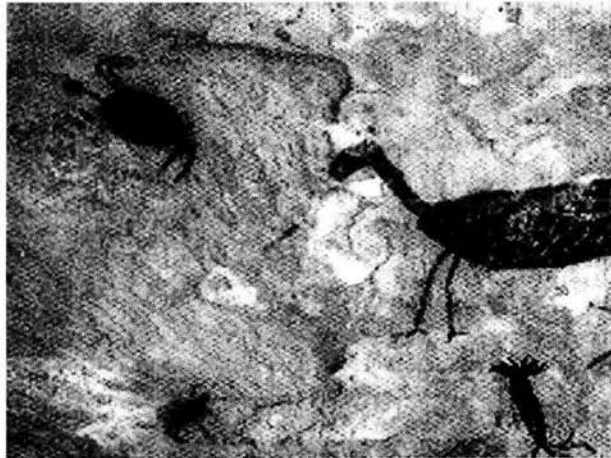
El lenguaje sirvió a las hordas primitivas para establecer una clara distinción del hombre como especie, y de instrumento de comunicación y comprensión del mundo, lo cual a su vez hizo factible el entendimiento social para producir los primeros instrumentos materiales empleados en la modificación del medio ambiente.

Así como el hombre de Neanderthal le correspondió una época de comunicación mímica basada en la imitación, al hombre de Cromagnon le tocó en turno perfeccionar la primera etapa de la comunicación verbal, si bien no estuvo satisfecho con el uso exclusivo de la palabra, y entonces se valió para fines de enseñanza y expresión artística de un arte representativo; fue el primero en la historia que introdujo un instrumento auxiliar de la palabra, y no en pocas ocasiones, independiente de ella, tal es el caso de los registros pictóricos; ellos constituyen el arte rupestre que se encuentran en una multitud de cavernas, las cuales ha sido muy

estudiadas, particularmente las que están al sur de Francia (Lascaux) y al norte de España (Altamira).

Los hombres cuaternarios objetivaron su imaginación y sus experiencias mediante el dibujo e inconscientemente transmitieron un mensaje a las generaciones futuras. Este es un hecho de trascendental importancia en la historia de la comunicación.

La escritura es uno de los instrumentos más valiosos de la civilización. Sin ella, hubiera sido necesario confiar todos los conocimientos a la memoria, y entonces el progreso no hubiera avanzado demasiado lejos.



Es corriente referirse en las conversaciones al gran servicio que hizo al mundo el inventor de la escritura: dicho servicio fue inmenso, efectivamente, pero no se debe a un hombre en particular, pues la escritura es el resultado de una evolución del dibujo que se desarrolló en el transcurso de largos siglos, sin que al principio se vislumbrara la trascendencia del invento.

Ya los hombres primitivos pintaban en las paredes de las cavernas, y adornaban con dibujos sus armas y con signos sus cuerpos. Algunos de aquellos dibujos tenían por objeto, seguramente, conservar el recuerdo de acontecimientos importantes para el clan. Estos dibujos poseen una indudable significación, pues componían una escritura primitiva que se remonta a la primera edad de piedra.

Pero la pintura y el dibujo de figuras y escenas son difíciles, toman mucho tiempo en su ejecución y en su interpretación, y además ocupan mucho espacio. Al paso del tiempo, el ser humano se ocupó más de la significación de los dibujos y las imágenes, y de esta manera fue simplificando las figuras hasta dejarlas reducidas a sus

líneas más sintéticas, líneas que debían ser rápidamente trazadas, esquemas o una sola línea. Estos dibujos, según se ha verificado, perduraron a lo largo de los miles de años que duró la segunda edad de piedra, en la cual los hombres abandonaron la caza como medio de vida exclusivo y comenzaron a dedicarse al pastoreo, a la agricultura y a otras artes útiles. Estos dibujos simplificados, estilizados, en los que interesaba sobre todo la significación, ya poseían un carácter más de escritura que de dibujo representativo, puesto que la figura se deforma o transforma de tal modo en ellos, nosotros no acertamos a reconocerla en multitud de casos, en los dibujos neolíticos descubiertos por los arqueólogos, ni la reconocían tampoco la mayoría de los hombres de entonces. Sólo unos pocos sabrían que ciertos trazos figuraban ciertos objetos. También sabrían ejecutar esos trazos; es decir, sabrían leer y escribir, dado que esto es ya la escritura figural.

El nacimiento de la escritura constituye una hazaña tan revolucionaria como el dominio del fuego y el desarrollo de la agricultura, porque transformaron la existencia humana. Los hombres pudieron coordinar sus

actividades, formaron sociedades mayores y más complejas, y permitió al hombre desarrollar ideas y realizar cálculos mucho más complicados.

Los historiadores discuten referente hasta qué punto el antepasado del hombre moderno (Neardenthal, hace 100, 000 años o el Homo erectus, hace más de 1, 000, 000 de años) eran capaces de hablar como nosotros, llegando al acuerdo de que el Homo sapiens, hace 40, 000 años, debía estar filosóficamente dotado para el lenguaje y la escritura. Otra discusión versa sobre las pinturas rupestres, en las que, indudablemente, el artista-chamán-cazador que pintaba en una caverna un mamut –u otros animales-, cualesquiera que fuesen sus intenciones, pretendía no sólo comunicar algo –la idea de un mamut o de un animal x-, sino también hacerlo de una manera que trascendía al lenguaje hablado; esta escritura constituyó la primera etapa de la “protoescritura”. Los más remotos datos descubiertos por Alexander Marshack, fueron de unos huesos grabados en una época de hasta 300, 000 años, cuando aparece el hombre de Cromagnon en Francia. El grabado de los huesos consistía en pequeñas líneas que iban de 3 a 21, y tenían pequeñas

diferencias, lo cual sugería que cada serie se había hecho en distintos momentos, llegando a la conclusión los estudiosos de que pertenecen a las fases lunares, teoría que no tiene gran aceptación.

Todos los sistemas de escritura inventados han derivado de imágenes, los cuales consistían al principio en sencillos dibujos lineales que representaban objetos familiares. Estos primeros elementos de la comunicación visual-gráfica son conocidos por los especialistas como “protoescritura”, y aunque no permitían comunicar la palabra hablada, podían transmitir ideas bajo forma de imágenes y servir como recurso mnemotécnico. Los primeros mensajes pictográficos pueden haber sido dibujados

hace 20, 000 años, pero esta técnica se ha conservado hasta tiempos modernos en las culturas primitivas de África, Australia y América.

Existen diferentes tipos de recursos mnemotécnicos; uno de los más comunes son los bastones que llevan la cuenta mediante muescas ; los aborígenes australianos cuya cultura material es bastante parecida a la de los hombres de Cromagnon, usaban hasta hace poco bastones con muescas para enviar mensajes, y aunque los bastones transmitían información, estas protoescrituras eran meros recursos de la memoria, el contenido básico de éstos no lo llevaba el bastón, sino quien lo comunicaba, pues sólo servían para recordar las cifras a quien lo llevaba.



Otro recurso mnemotécnico, con mayores posibilidades, lo constituye la cuerda anudada; ésta permite correcciones, pues los nudos de esta cuerda pueden ser eliminados al ser deshechos. Este sistema de cuerdas era utilizado por los chinos y por los persas; pero ambas formas de protoescritura (muescas y nudos), tenían que ver principalmente con los números, no con características de la forma, el tamaño o el sexo.

Se ha considerado a los “guijarros coloreados” de la cultura aziliense, en el sur de Francia hace unos 10, 000 años, ejemplo primitivo de protoescritura mediante representación gráfica, pero sólo suelen tener un signo cada uno, no una secuencia de signos, lo que impide calificarlos como protoescritura.

La representación con imágenes es más útil que otros tipos de protoescritura; las imágenes pueden también enviar un mensaje a alguien que jamás los ha leído, sin la mediación de ningún mensajero humano. Muchas tribus de indios americanos las usaban para comunicarse. Aunque estos tipos de protoescritura puedan transmitir ideas, no registran la palabra hablada; la auténtica escritura aparece cuando las imágenes, por su propia naturaleza y por la secuencia en que están distribuidas, pueden sustituir a las palabras habladas de una determinada lengua. En sus primeras etapas, la escritura sólo podía encontrarse con palabras que pudieran representarse con imágenes, es decir con objetos concretos y acciones. Muy pronto las posibilidades de este sistema se desarrollaron de diversas maneras.



En primer lugar, la imagen de un objeto empezó a usarse como una especie de metáfora para sugerir otro objeto o un concepto que no se podía representar fácilmente. Un segundo recurso para extender el alcance de la escritura, usado primero por los sumerios y actualmente por los chinos, fue combinar dos signos para formar uno tercero con un significado diferente. El paso clave de la escritura se dio cuando una imagen empezó a usarse para representar no un objeto determinado, sino el sonido correspondiente a su nombre (fonética). Es la etapa de la “escritura jeroglífica”, así llamada por el juego que consiste en la adivinación de palabras o frases a partir de unas cifras, signos o dibujos dados. La escritura de los egipcios y otros pueblos antiguos, en la que se usaban caracteres ideográficos, combinados con caracteres fonéticos, que representaban un sonido o una sílaba. De esta manera, los pictogramas dieron paso a los ideogramas.



Qi - Sopro Vital



Jing - Metal



Mu - Madeira

Los sistemas de escritura han ido evolucionando hacia una abstracción y economía cada vez mayores. En un principio, los pictogramas representaban el contenido del mensaje sin que existiera relación con el enunciado oral. El ideograma fue la toma de conciencia de palabras distintas en la cadena hablada: cada dibujo equivale a un significado. Este sistema era muy poco económico y, por tanto, evolucionó: los signos se volvieron polisémicos, otros, al combinarse adquirieron otro valor y el uso de determinativos sirvió para evitar ambigüedades. A este tipo pertenecen las escrituras maya (aun por descifrar), mesopotámica (cuneiforme), egipcia (jeroglíficos) y china.

La evolución condujo a distinguir no sólo a la palabra sino también a la sílaba: el ideograma perdió su valor simbólico para adquirir un valor fonético: los signos han roto cualquier lazo con el sentido de la palabra y un mínimo de signos (que representan los fonemas de la lengua) permite transcribir el mensaje. En un sentido estricto, se define, pues, al ideograma, como un signo gráfico que representa el sentido de una palabra y no sus sonidos.

Origen del alfabeto

El alfabeto es una de las más grandes invenciones del hombre. Consiste en el paso de la escritura ideográfica –pictogramas que representan ideas- a la escritura alfabética –signos que representan sonidos-. Este paso se fue perfeccionando a través de un largo proceso. Parece que los inventores fueron los egipcios y sus divulgadores los fenicios. Las primeras inscripciones no ideográficas datan de 1, 500 a C.

Tácito escribe en sus *Anales* que a Fenicia llegaron las letras de Egipto, y de allí irradiaron a las islas próximas, a Siria y a Grecia. Hacia el año 1, 100 a C., los griegos mejoraron el alfabeto fenicio introduciendo las vocales y añadiendo más letras; siglos más tarde los árabes desarrollaron un alfabeto propio, pero fue el griego el que a vos de escritura fueron difíciles de manejar, y para dominarlos requerían de muchas horas de estudio. El número de personas que adquirieron instrucción fue muy pequeño y su acceso al conocimiento les permitió obtener gran poder en las culturas antiguas.

La invención del alfabeto (de las primeras dos letras del alfabeto griego, *alfa* y *beta*), representa un gran avance en la comunicación humana. Un alfabeto es una serie de símbolos visuales (signos) que representan sonidos elementales de una lengua. Estos signos, al unirse son capaces de representar de manera visual todos los sonidos, palabras o sílabas articuladas por la voz humana. Los cientos de símbolos que se requerían en la escritura cuneiforme y los jeroglíficos, fueron reemplazados por 20 o 30 signos elementales, fáciles de aprender. Hay varias teorías acerca del origen del alfabeto, así como otras que señalan a la escritura cuneiforme, los jeroglíficos, las pictografías cretenses como fuentes del alfabeto.

La civilización minoica, que existió en la isla de Creta, ocupa el tercer lugar en el nivel de progreso del mundo occidental antiguo. Los símbolos pictóricos ya se usaban hacia el año 2, 800 a C. Se han encontrado inscripciones escritas que datan del año 2000 a C. Aun existen pictografías que incluyen brazos, piernas, animales, plantas, etc. Para

el 1, 700 a C., dieron paso a la escritura lineal. Una de las reliquias de la civilización minoica es el disco de Faestos, sin precedente o paralelo, el disco de arcilla tiene formas pictográficas y aparentemente alfabéticas. Para imprimir cada carácter en la arcilla mojada, se utilizaron sellos similares a tipos.

El alfabeto sirve para representar gráficamente un número limitado de signos (de 20 a 50). Respecto a las escrituras de tipo ideográfico o silábico, exige un mayor grado de abstracción, ya que descompone la palabra en unidades elementales: los sonidos. La escritura alfabética apareció hacia 1, 100 a C., entre los fenicios. Al ser ideado para transcribir una lengua semítica en la que la estructura consonántica es fundamental, este alfabeto de 22 letras constaba solamente de consonantes. A través del arameo, es el antecesor directo de los alfabetos hebreo, árabe y turco-mongol. El alfabeto griego tomó los signos fenicios, introduciendo la notación de las vocales. De él derivan las escrituras copta, armenia, georgiana, cirílica, etc. El alfabeto latino proviene de la adaptación del griego, realizada por los etruscos. Es el más extendido en el mundo actual, ya que sirve para transcribir las

lenguas románicas y germánicas. El alfabeto fonético internacional, creado a fines del siglo XIX, utiliza básicamente signos tomados del alfabeto latino. Clasifica los sonidos utilizados en las diversas lenguas en función de sus características de articulación y está orientado a dotar a los lingüistas del repertorio completo de signos que corresponde a estos sonidos.

Atendiendo a datos más precisos, los escritos alfabéticos más antiguos que se conocen provienen de las ruinas de la vieja Fenicia, cultura que se desarrolló en lo que hoy se conoce como Líbano y partes de Siria e Israel. Situadas en el mar Mediterráneo entre la civilización egipcia y la mesopotámica, fueron influidos por ambos. Durante la segunda mitad del segundo milenio a C., los fenicios recibieron la escritura cuneiforme desde Mesopotamia en el occidente, y el conocimiento de 105 escritos y jeroglíficos egipcios desde el sur. En las ruinas de la antigua ciudad de Ugarit han sido desenterradas tablillas de arcilla, escritas en una verdadera letra alfabética semítica, que utilizaba 30 caracteres para representar sonidos elementales. Se cree que el alfabeto nació en la ciudad más antigua

del estado de Fenicia: Biblos. Los griegos llamaron *biblos* al papiro, debido a que se exportaba por el puerto de Biblos.

La palabra en español Biblia, deriva de *biblos* y proviene de la frase griega que significa “el libro” (de papiro). El sistema exportado por los fenicios conquistó al mundo, es un sistema totalmente abstracto y alfabético de 22 caracteres, en uso por el año 1, 500 a C. El alfabeto de Fenicia constituye el principio histórico del alfabeto.

La civilización griega puso los cimientos para la mayoría de los logros del mundo occidental. En esta antigua tierra se desarrollaron la ciencia, la filosofía y el gobierno democrático. También son parte invaluable de la herencia griega el arte, la arquitectura y la literatura. Los griegos adoptaron el alfabeto y desarrollaron ampliamente su belleza y utilidad. La fecha en que el alfabeto fenicio fue escogido por los antiguos griegos ha sido establecida entre el año 1000 y el 700 a C. Los griegos tomaron el alfabeto fenicio, o semítico del norte, y cambiaron cinco consonantes por vocales. Se suele atribuir el traslado del alfabeto fenicio al griego por obra de Cadmus de Mileto. Se dice que el poder de Cadmus para reclutar

ejércitos pudo, de hecho, deberse a que dominaba el alfabeto. Desde la perspectiva del diseño gráfico, los griegos tomaron los caracteres fenicios y los convirtieron en formas de arte de gran armonía y belleza. El alfabeto jugó un papel dentro de la democracia; permitió el uso de distintivos para la selección de ciudadanos para el servicio público. Alejandro el Grande (356-323 a C.) aplastó el poder del imperio persa y llevó la cultura helénica por todo el mundo antiguo, inclusive a Egipto, Mesopotamia y la India. En los tiempos de Alejandro aumentó la importancia de la lectura y la escritura debido a que la expansión de la información y el conocimiento sobrepasaron la capacidad de retención que posee la cultura oral. Alejandro formó bibliotecas, una de las principales, que albergaba varios cientos de miles de pergaminos, estaba situada en el puerto colonial de Alejandría, en Egipto.

Uno de los grandes hechos de la historia lo constituye el encumbramiento de Roma, desde un pequeño pueblo a una gran ciudad imperial que gobernaba al mundo conocido, así como el pavoroso colapso de este poderoso imperio. Después de que los romanos conquistaran Grecia, tanto eruditos

como bibliotecas completas fueron enviados a Roma. Los romanos se apoderaron de la literatura, del arte y la religión griega. El alfabeto romano llegó de Grecia por medio de los antiguos etruscos. El alfabeto latino consistía de 21 letras: *A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R* (que evolucionó de una variación de la *P*), *S, T, V, X*. Después de la conquista de Grecia por los romanos durante el siglo I a C., al final del alfabeto latino se agregaron las letras griegas *Y* y *Z* para dar cabida a palabras griegas que contenían estos sonidos y que los romanos pedían prestadas. Durante la Edad Media se agregaron tres letras adicionales del alfabeto inglés contemporáneo. Las líneas geométricas simples de los capiteles monumentales, *capitalis monumentalis*, se dibujaban en trazos gruesos y delgados, con líneas rectas y curvas unificadas orgánicamente. Gran debate se ha centrado en el origen de los elegantes “patines” (serifs), pequeñas líneas que se prolongan de los extremos de los trazos principales de una letra. Una teoría sostiene que los “patines” son originalmente marcas de cincel, ocasionadas por los toques de “limpieza” que el albañil realizaba cuando terminaba de grabar una letra. Otros afirman que las inscripciones eran primero dibujadas

en la piedra con un pincel plano de escritor de tablillas, y que éste hacía un ademán corto antes de levantar el pincel a fin de aguzar la terminación del trazo. La escritura a mano de los romanos necesitó de varios estilos de diseño. El más importante es el *capitalis quadrata* (mayúsculas cuadradas). Escritas cuidadosa y lentamente con una pluma plana, las mayúsculas cuadradas tenían soberbias proporciones y legibilidad excepcional. Los diseños de las letras eran sorprendentemente similares a las letras que hoy llamamos mayúsculas. Durante el mismo periodo usaron la *capitalis rustica* (“mayúsculas rústicas”). Las mayúsculas rústicas se escribían rápidamente, pero son difíciles de leer. Años más tarde, en el año 476 d C., Ravena cayó en poder de los bárbaros y pasó a ser la capital del reino ostrogodo, hecho que marca la desintegración del Imperio Romano, sin embargo, su alfabeto se convirtió en la forma de diseño para los lenguajes visuales en el mundo occidental.

Casi al iniciarse la era cristiana en Roma y en Grecia, un revolucionario diseño de formato llamado *codex*, suplantó al rollo (rotulus). El pergamino se reunía en grupos de 2, 4 y 8 hojas que se doblaban, cosían y

combinaban en códices con páginas, como un libro moderno. Desde el comienzo de la cristiandad, hasta cerca del año 400 d C., los rollos y los códices se usaban por igual; los cristianos buscaron el formato de códice con el fin de alejarse del rollo pagano, y viceversa. La perspectiva del cristianismo elevó los libros y la escritura a un nivel de importancia mucho mayor que la que tuvieron en el mundo antiguo. Después de que el cristianismo fue adoptado como religión oficial en Roma por el emperador Constantino (325 d C.), y conforme el imperio se fue debilitando, los pueblos bárbaros que llegaron se convirtieron al cristianismo, adoptando también el alfabeto latino.

Detalle:
columna de trajano

AESARID
ANOAVG
MOTRIBF
CLARANDI

Escritura mecánica

En Inglaterra, cerca del año 700 d. C., la actividad intelectual estaba muy desarrollada. Carlomagno reclutó en ese momento al sabio inglés Alcuino de York, para establecer la escuela en el palacio de Aachen. En la mayor parte de Europa, el diseño de libros y su respectiva ilustración, se habían estancado hasta un lamentable nivel de ineptitud. Las ilustraciones estaban pobremente dibujadas y compuestas, y el oficio de la escritura era poco creativo e indisciplinado, pues los mismos escribas o amanuenses eran escasamente formados en el arte del libro ilustrado. Muchos manuscritos eran difíciles de leer, o casi imposibles. En el año 789, Carlomagno ordenó la realización de reformas a través de un edicto real. En la corte de Aachen, se llevó a cabo la orden para preparar copias maestras de los textos religiosos importantes. Luego, tanto libros como escribas se dispersaron a lo largo de Europa para extender las reformas de Carlomagno. En ese momento, se intentaba lograr la uniformidad en la composición de las páginas, estilo de escritura y decoración. El alfabeto se reformó con éxito. Como

modelo se seleccionó a la escritura común del Periodo Tardío Antiguo, y se moldeó en un tipo de escritura ordenado y uniforme, llamado “carolingia minúscula”.

En este nuevo tipo de escritura, se combinan formas de la escritura “cursiva romana”, con algunas innovaciones célticas de escritura insular, entre las que se incluyen el uso de cuatro líneas guía, las ascendentes y las descendentes. La escritura “carolingia minúscula”, es la precursora del alfabeto contemporáneo de caña baja o letra pequeña. Esta serie nítida de formas de letra era práctica y fácil de escribir. Los caracteres se escribían por separado en lugar de únicos, y se reducía el número de ligaduras.

Mucha de la escritura se había convertido hasta entonces en garabatos emborronados; el nuevo alfabeto devolvió la legibilidad. Por algún tiempo, la escritura “carolingia minúscula” llegó a ser la norma en toda Europa, pero con el transcurso del tiempo, varias comarcas viraron hacia un “estilo regional”. Para los encabezados y las iniciales

de gran belleza, se estudiaron y adoptaron las mayúsculas romanas. El empleo de un alfabeto dual (mayúsculas y minúsculas), no se desarrolló totalmente en el sentido con que en la actualidad se usan las mayúsculas y las minúsculas, pero había comenzado el proceso que marchaba hacia esta dirección. Además de las reformas gráficas, la corte de Aachen reformó la estructura de las oraciones y los párrafos, así como la puntuación.

La tipografía es heredera de dos formas alfabéticas que derivan la una de la otra: la minúscula de la mayúscula. La forma mayúscula es la forma más antigua de escritura que se originó de la transformación de los signos pictográficos. Fue con ella que se introdujo la invención del alfabeto por los fenicios, más tarde complementado por los griegos, y transmitido en forma definitiva por los romanos a occidente, con excepción de las últimas transformaciones del alfabeto cirílico, efectuado por los pueblos eslavos.

La función de inscripción, se trasmite de esta forma hasta la actualidad. El código tipográfico (código que recoge los usos normalizados y establecidos por la imprenta), pone de relieve la función particular de las

capitales o mayúsculas, para señalar los nombres propios y enfatizar las partes del discurso: frases, párrafos –o en poesía-, inicios de los versos.

La minúscula, por su parte, determina la incidencia histórica hacia la cursividad. El hecho de escribir a mano las formas grabadas en piedra, conduce a una serie de redondeamientos sucesivos y de trazos alargados que acentúan la libertad de las horizontales para estirarse hacia arriba y hacia abajo (astas y colas). Ya en la época de Gutenberg (mediados del siglo XV), la minúscula se había convertido en la escritura del libro por excelencia. Se trata de la segunda función-signo, que posee sus propias leyes de utilización, recogidas por el código.

Otra escritura, derivada de la que utilizaban los calígrafos, es la llamada itálica, que es en realidad la cursiva o bastardilla. La creó en 1501, Aldo Manuzio, y procede de la cancelleresca, es decir de la escritura que se utilizaba en las cancellerías romanas, principalmente en las pontificias. Esta escritura, cuyas formas son más cursivas que las de la minúscula normal (llamada romanilla), irá tomando un valor de

oposición y de señalización de los textos. La historia de las formas de la bastardilla, según sea cancilleresca, itálica o simplemente inclinada, demuestra que en la tipografía se ha producido una progresiva normalización de las formas cursivas, normalización que se corresponde con un progreso técnico, e incluso tecnocrático, que no deja de tener razones ideológicas.

La función signo cursiva, está perfectamente determinada en el código tipográfico, en el que representa la diferencia; citas en el texto, diferencias de estilo entre lo directo y lo indirecto, cambios en el tono, etc.

La cuarta de las funciones-signo merece ser considerada aparte. Se trata de la letra ornamentada, que interviene principalmente en la señalización de los textos para la compaginación. La ornamentación se añade a la letra y le confiere un sentido particular (florido, inicial, titular). En ocasiones, por ejemplo en el caso de determinadas capitales de la escritura gótica o inglesa, el propio conjunto de la letra se convierte en una ornamentación. Las otras seis variables son las de forma, orientación, valor, tamaño,

grano (o trama) y color. Todas ellas son aplicables a la tipografía actual.

En lo que podría llamarse tipografía, hasta la Revolución industrial, las variables de forma mayúscula/minúscula, de orientación (redonda/cursiva) y de tamaño (en altura, por la escala del cuerpo), funcionan adecuadamente para diferenciar las diversas partes significantes de un texto dado.

Para los títulos, se utiliza tradicionalmente capiteles (mayúsculas). Para los textos corrientes, las minúsculas o letras de caja baja. Para las citas, se emplea la cursiva. Para animar los títulos, se usa la escala de cuerpos. Llegará a establecerse una jerarquía de sentidos entre los textos principales (cuerpos mayores), los textos corrientes (cuerpos medios) y las notas (cuerpos pequeños).

Con la Revolución industrial, la tipografía adquiere nuevas formas de expresión. A la distinción cada vez más sutil entre redonda y cursiva, se añaden los valores de grosor, los cuales ponen de relieve los textos, acentúan su impacto visual. La variable de medida en anchura, nace de las necesidades publicitarias, al igual que el simulacro de

tercera dimensión (letras sombreadas o en falso relieve), que busca efectos decorativos.

La variable de grano o trama, nace con las retículas del grabado en cobre y afecta particularmente a la letra ornamentada. Esta variable se desarrolla principalmente con el fotograbado, que se basa en los efectos de trama. La era de la televisión refuerza nuestra permanente lectura de tramas, pues todo, mediante líneas o puntos, está tramado en las pantallas catódicas.

La variable de color, por mucho que la antigua imprenta haya conocido la oposición rojo/negro –sólo se vulgariza a través de la invención del sistema de selección de colores mediante los tres primarios, cuyas combinaciones (en porcentajes variables) reconstituyen ópticamente todas las tonalidades.

Las letras góticas son más condensadas, y por lo tanto más difíciles de leer. Alemanes, franceses y españoles también hicieron uso de ellas, por esta razón no debe atribuirse todo el crédito a los ingleses de su creación, llamándola Old english, aunque éstos diseñaron la Prescissus, que es ciertamente una forma de letra gótica. Si bien las

letras góticas son atractivas, no pueden ser consideradas un alfabeto, aunque Gutenberg las haya tomado como modelo para fundir sus primeros tipos móviles para imprimir sus famosas Biblias. Históricamente, con el uso de las góticas, había gran preocupación en justificar el margen derecho. Un borde irregular podría arruinar la sólida apariencia del texto.

También muchas abreviaturas fueron usadas para compensar los márgenes. Aunque la necesidad de una mayúscula se empezó a sentir cientos de años antes, no fue sino hasta el advenimiento de las góticas (alrededor del siglo XII) que una mayúscula fue alterada para que compartiera similares características con la minúscula. Tan es así, que fueron llamadas de la misma manera. Hasta este periodo, las letras romanas o las unciales servían cuando había la necesidad de una mayúscula. Las de las góticas son básicamente unciales, pero transformadas de tal manera que solamente podemos pensar en ellas como góticas. Las góticas no pueden independizarse de las minúsculas, aunque muchas veces vemos diseños actuales de palabras completas formadas con letras mayúsculas. Esto, además de ser incorrecto, es completamente ilegible.

Los primeros alfabetos armónicos, es decir, compuestos de mayúsculas y minúsculas, diseñados para funcionar independientemente, aparecieron durante el Renacimiento. La letra “*itálica*” o “*cancilleresca*”: los expertos no coinciden con el origen de la fina escritura italiana. Algunos dicen que es hermana gemela de la “*humanística*”, inclinada a la velocidad; otros creen que es la vieja escritura llamada “*secretary*”. Asociada con el redescubrimiento de la letra “*carolingia*”, cualquiera que sea su historia, goza de un gran predicamento en nuestro siglo, gracias a los esfuerzos de numerosos calígrafos de todo el mundo. Es éste, el único alfabeto que todos podríamos tener en común. Es el único que puede ser usado sin ningún esfuerzo para la escritura corriente de todos los días. Ningún otro alfabeto caligráfico presenta tanta formas de ligadura como éste.

La caligrafía formal o inglesa, es una escritura mercantil, social o legal; formó conjuntamente la escritura manuscrita, pues no era formal ni ordenada, se apreciaba tosca y sin ritmo. La Revolución industrial en Inglaterra (alrededor de 1700), en combinación con el grabado a mano en planchas de cobre, influyó en la creación de un estilo llamado “*formal*” o “*inglesa*”. Los diseñadores y calígrafos

cambiaron la cursiva escrita con lima chata a la de punta fina en un estilo muy inclinado con muchos gruesos y finos. Este estilo es también llamado “*copperplate*” o “*redonda inglesa*”, muchos de los artistas también la llaman “*speccerianas*”. Tiene la inglesa una gran inclinación, los rasgos descendentes son pesados y los ascendentes finos. Las capitales muy adornadas son propias de este estilo.

Así, la evolución del alfabeto a la letra mecánica, pasando por la “*romana clásica*”, de gran perfección, estas letras dibujadas con pincel en la piedra y posteriormente esculpidas, con una uniformidad en tamaño, forma y espacios entre las letras, que aun hoy perdura; posteriormente, la “*rústica*” del siglo IV, alta y delgada, que estuvo de uso en Roma principalmente; después las “*unciales*” del siglo VII, hechas con pluma chata y trazos finos, llamada “*letra de los primeros cristianos*”, pues fue usada para registrar eventos religiosos, con ellas las mayúsculas empiezan a deteriorarse y dan paso a las minúsculas; más adelante, aparecen las “*carolingias*”, hacia fines del siglo VIII, cuando Carlomagno preocupado por unificar la escritura de su imperio encarga la elaboración de una escritura armónica, legible y rápida de escribir.

El advenimiento de la letra impresa, Gutenberg y los tipos móviles

La producción de manuscritos iluminados continuó durante el siglo XV, y hasta las primeras décadas del siglo XVI; pero este arte que duró mil años y que se remontó a la antigüedad, estaba condenado a la extinción por el advenimiento del libro tipográfico. El término técnico para designar la impresión en relieve de una superficie realizada es la “xilotipografía”, y tiene su origen en Oriente.

La xilografía surgió en China. Es el sistema para producir múltiples ejemplares de un libro por medio de la impresión; fue inventado por los chinos al igual que la fabricación de papel. Ya en el siglo II a C., se imprimieron en este país hojas cuyo texto se encontraba tallado en una piedra lisa, de modo que los signos están incisos en ella. Más tarde, se pasó a grabar las páginas en madera, con los signos en relieve.

La impresión en madera más antigua de China que se conoce y se asemeje a un libro, data del año 868 d C., pero se sabe con certeza que el método fue utilizado

notablemente con anterioridad, ya que en Japón, que ha recibido de China todos los métodos para la confección de un libro, se producía la impresión en madera ya en el siglo VIII.

Los talleres tipográficos más antiguos mostraban, en lo esencial, el mismo aspecto que nuestras imprentas, hasta que la introducción de las máquinas cambió su carácter. En el año 105 d C., Ts'ai Lun inventa un nuevo soporte para la escritura: el papel. El papel chino pasa a Corea, Japón, y Persia, alrededor del 600 d C. Las siete hojas del Kain-Yuan Tsa Bao constituyen el más antiguo texto impreso que se conoce, en el año 730 d C.

La elaboración del papel había terminado su larga y lenta trayectoria desde China a Europa, con lo que un sustrato abundante estaba antes disponible. Pasaron 600 años antes de que la elaboración del papel, que se extendió hasta el oeste siguiendo las rutas de las caravanas que venían del Océano Pacífico hacia el mar Mediterráneo,



alcanzara el mundo árabe. Las fuerzas árabes de ocupación, después de rechazar un ataque chino en la ciudad de Samarcanda en el año 751 d C., capturaron algunos chinos dedicados a la elaboración de papel. La abundancia de agua y generosas cosechas de lino y caña, contribuyeron a hacer de Samarcanda un centro productor de papel. Este arte se propagó a Bagdad y Damasco y llegó a Egipto por el siglo X. Desde aquí se esparció a lo largo de África del norte y llegó a Sicilia por el año 1102, y fue introducido por los moros a España a mediados del siglo XII. En el año 1276 se estableció una fábrica de papel en Fabriano, Italia. En Troyes, en Francia, existía una fábrica de papel en el año 1348. Sin el papel, la rapidez y eficiencia de la impresión hubieran sido nulas.

La marca de agua es un emblema traslúcido producido por presión de un diseño realizado en un molde, visible cuando la hoja de papel es puesta a trasluz. Se usó por primera vez en Italia, en el año 1282; aunque el origen de este emblema es desconocido. Al principio se usaron marcas comerciales para fábricas de papel, artesanos individuales y tal vez simbolismos religiosos. Después se empezaron a utilizar para nombres de

hojas y tamaños de molde y calidad de papel. Sirenas, unicornios, animales, flores y escudos heráldicos eran con frecuencia motivos de diseño.

En Europa, hacia 1430 se producen los primeros libros xilográficos, en Holanda y Alemania; los mejores proceden de Holanda. Parte de ellos se producían presionando el papel contra la placa xilográfica, por medio de una dura almohadilla de cuero rellena de crin, aunque de ordinario se empleaba una prensa manual. Se han conservado muy pocos libros xilográficos, en total unos 33 diferentes, escritos en unas 100 ediciones, pero es seguro que tuvieron una gran difusión entre el pueblo, ya que contenían por lo general literatura popular, cierto es que la mayor parte de éstos se encuentran escritos en latín, pero eran sus ilustraciones, por lo general coloreadas a mano, las que desempeñaban cierta predominancia, en especial en los pequeños volúmenes utilizados por el clero más modesto para usos de enseñanza y edificación como la “Biblia de los pobres” (*Biblia pauperum*, un compendio de las narraciones de la pasión de Cristo), *Speculum humanae salvationis* (“Espejo de la redención del hombre”), *Ars moriendi*

("El arte del bien morir"), etc.; también se encuentran libros xilográficos de contenido profano, calendarios, libros astronómicos, libros vaticinios y otros.

La razón de que tan pocos libros xilográficos hayan llegado a nuestros días, ha sido el intenso uso a que fueron sometidos, contempladas sus ilustraciones una y otra vez, hasta acabar consumidos, e igual fortuna corrieron los libros de la escuela elemental medievales, producidos en pergamino, que contenían el alfabeto y las principales oraciones, que han desaparecido a pesar de haber existido por millares. Precisamente una especie del libro de texto figura entre los libros xilográficos: una gramática latina de las llamadas "donatos" (del gramático romano Aelius Donatus).

Existen algunas impresiones del siglo XV, en las cuales para imprimir se usó pasta o goma rociados con bricho (diminutos cristales de cuarzo con color) y copos (lana en polvo). Estos fueron utilizados como elementos de diseño para lograr una atrayente calidad al tacto y luminosidad en la imagen. Los primeros libros de bloque se imprimieron con un sello de mano y tinta color sepia o

gris; versiones posteriores se imprimieron en una prensa con tinta negra.

Un orfebre bohemio, de nombre Prokof Valdfoghel, empleaba en 1390 en Avignon, tipos de metal para fines que, de un modo u otro, tenían que ver con inscripciones, pero sin mencionarse la impresión de libros. De cualquier forma, Gutenberg sigue siendo considerado como el padre de la imprenta, ya que fue él quien ideó la producción de un instrumento de fundición práctico para la producción de libros, y con ello hizo posible el empleo efectivo del método.

En China se ha mantenido hasta hoy la impresión en madera, aunque en el siglo XI comenzó el uso de los tipos sueltos de barro cocido y más tarde de metal. Cada signo gráfico individual se tallaba en un tipo y las hojas del libro se componían con todos estos tipos sueltos, y cuando se hacía la impresión se podían separar los tipos y ser reunidos en otras páginas. Pero este método no tuvo amplia aplicación en China, debido al gran número de signos empleados por los chinos: se necesitan de 4 a 5000 caracteres diferentes para componer un libro corriente.



En Europa, por el contrario, donde se opera con un alfabeto compuesto por un corto número de letras, pudo el arte de imprimir con tipos sueltos, convertirse en un descubrimiento de sentido revolucionario para toda la producción bibliográfica. Con la disponibilidad del papel, la impresión de relieve de bloque de madera y la creciente demanda de libros, la mecanización de la producción de libros por medio de los tipos móviles, era buscada por los impresores en Alemania, los Países Bajos, Francia e Italia.

A medida de que Europa pasaba de época medieval al Renacimiento, la demanda de libros se había vuelto insaciable. El surgimiento de una clase media culta y de los estudiantes universitarios, arrebataron al clero el monopolio de la cultura escrita, creando un mercado nuevo y amplio para la industria editorial. El crecimiento sostenido de la demanda, había conducido a los comerciantes independientes a desarrollar una división del trabajo en la línea del montaje, con especialistas capacitados en letreros, mayúsculas decorativas, estofado de letras, colección de galeras y encuadernación. Incluso, esta explosión en la producción se libros manuscritos fue incapaz de satisfacer la demanda.

Pronto los libros impresos comenzaron a alejarse de los manuscritos y se pasó a imprimir ilustraciones en el texto, en vez de dibujarlas después de ser éste impreso. Ya era conocida la impresión de ilustraciones debido a los libros xilográficos, que aun se encontraban muy difundidos en las primeras décadas de la aparición de la imprenta, en las que las ilustraciones se grababan en la plancha, al mismo tiempo que el texto. Estas ilustraciones grabadas en madera fueron incorporadas rápidamente a los libros impresos con tipos sueltos, de modo que las planchas en las que se habían grabado las ilustraciones se incorporaban a la columna y se imprimían a la vez que la composición, o bien inmediatamente después de una nueva impresión.

Gutenberg vivió en una época de fuertes diferencias entre gremios y patricios que perturbaban la paz de la ciudad. Después de sus estudios en la ciudad de Erfut abandonó la ciudad de Maguncia, pasando algunos años en Estrasburgo, importante centro comercial de la época, lugar idóneo para desarrollar una actividad y ganar dinero. En 1448, vuelve a Maguncia, e instala un taller de composición e imprenta, que hizo funcionar

en el Getenberghof. En Maguncia, según consta, se imprimieron los primeros libros fechados. La impresión comenzó en 1452, y en octubre de 1454, Eneas Silvio Piccolomini—el posterior papa Pío II—, comunicó al cardenal español Juan de Carvajal que en la Dieta Imperial de Frankfurt se ofrecían partes de una Biblia realizada por un hombre asombroso. Seguramente, se trataba de la Biblia de Gutenberg, ya que se hablaba de 158 y 180 ejemplares, por lo cual sólo podía referirse a libros impresos. Tres años tuvieron que pasar para que esta grandiosa obra estuviese finalizada, demostrando que estaba en condiciones de configurar un libro con la misma perfección que un copista medieval. Para financiar la impresión, Gutenberg tuvo que pedir dos veces un préstamo de 800 florines al comerciante de Maguncia, Johannes Fust. Esta suma era muy elevada, y como Gutenberg no pudo devolver el dinero a tiempo, su máquina de imprimir cayó en manos del prestamista Fust, quien, junto a su yerno Peter Schöffer, un antiguo colaborador de Gutenberg, instaló una imprenta propia que siguió existiendo a través de los herederos de Schöffer, hasta bien entrado el siglo XVI. En sus últimos años, Gutenberg vió, no sin tragedia, la caída bélica de Maguncia y unida a ella, también los comienzos de la expansión del arte tipográfico por toda Europa.

A partir de 1465 recibió una renta del arzobispo Adolfo de Nassau, el vencedor, lo que equivalía a un homenaje público. Falleció el 3 de febrero de 1468, en Maguncia.

La Biblia de Gutenberg o de 42 líneas, se imprimió en Maguncia, en 1454. El tamaño es de 41.3 x 30.3 cms. Consta de dos volúmenes, de 325 hojas (650 páginas) el primero y 317 (634 páginas) el segundo. Es el primer libro impreso del mundo. La Biblia de Gutenberg debía apartarse lo menos posible de la acostumbrada imagen del códice, de tal forma que el comprador no encontrase inusitada la obra. Por ello, el texto puede inscribirse dentro de la tradición de manuscritos que fueron empleados en el área de Maguncia. Para conseguir un ajuste del texto más equilibrado posible y con alineación de márgenes, Gutenberg encargó 290 tipos para la Biblia, donde son admirables, sobre todo las complicadas uniones entre los tipos o ligaduras. Ninguna impresión posterior ha superado jamás esta calidad tipográfica. En prácticamente ninguna invención, se encuentra tan gran perfección desde el mismo inicio. Los compradores de una Biblia de Gutenberg no recibían ejemplares idénticos, pues los tomos se embellecían cada vez de diferente modo.

Expansión de la imprenta en Europa y América

Los inicios de la imprenta tipográfica en España deben situarse en el primer tercio de la década 1470-1480, y bajo la influencia de la cultura renacentista italiana, ya que con este país había existido un permanente intercambio cultural, social y comercial, que venía a modernizar una actividad tradicional de producción y difusión de libros.

Al finalizar el siglo XV, ya había en París unos sesenta talleres de tipografía. Esta evolución del arte tipográfico afectaría a todo el territorio francés, sobre todo a la ciudad de Lyon, que era ya un centro de importancia económica; todo su periodo se caracteriza por la producción de obras de alto nivel técnico y estético, además los tipógrafos franceses de finales de este siglo, sentarían las bases para el siglo de oro de la tipografía francesa: el XVI.

En Italia, después de Roma, también Venecia fue durante la segunda mitad del siglo XV, meta de los tipógrafos alemanes; en 1469, la República de Venecia les concedió el privilegio para imprimir en exclusiva a

los hermanos Von Spyr, durante cinco años en la ciudad y su distrito a finales de este siglo; entonces Venecia se convirtió en un importante centro de producción de libros.

La difusión de la imprenta hacia Oriente y Occidente, se llevó a cabo paulatinamente. Aunque no inmediatos los efectos de la invención de la imprenta de tipos móviles, no tardaron en hacerse sentir también en los países más lejanos, e incluso en los que trataban de frenar o rechazar la novedosa técnica. En Basilea, la actividad tipográfica comenzó en 1468. Para el año 1491, Johannes Froben fundó su editorial, que se convertiría en una de las competidoras de Manuzio. En Austria, el primer impresor fue Stephan Koblinger, establecido en 1482. Hacia el año 1473, la imprenta se introdujo en Polonia y Hungría, en España y Portugal. En estos dos últimos países, a principio del siglo XVI, la imprenta conoció un periodo de excepcional florecimiento debido al comercio cada vez más intenso con el Nuevo Mundo. Fue el tipógrafo italiano, Giovanni Paoli, el que invitado por el monarca español

Carlos I, fundó la primera imprenta en la ciudad de México. En 1553, se fundó la primera imprenta en Rusia. A través de la península ibérica, la imprenta se difundió también en el norte de África, en Marruecos, y a lo largo de todo el litoral mediterráneo. En 1582 se introdujo la imprenta en Japón, y en 1589 en China.

El libro impreso ganó terreno con impresionante rapidez, ya que, aunque en las bibliotecas predominan los manuscritos, había un gran número de libros impresos, por lo que la iglesia comenzó a utilizar pronto a la imprenta, y aun en muchos conventos se fueron estableciendo poco a poco imprentas en sustitución de los talleres de copistas (*scriptorum*); pero a este asombroso desarrollo de la imprenta sucede una creciente competencia, tanto mayor ya que no existía ninguna ley que protegiera los derechos de los editores; cualquier libro de éxito podía ser reimpresso por otros. Los precios bajos a que podían ser vendidos los libros impresos, de una quinta a una octava parte del precio del manuscrito, habían por otra parte ampliado considerablemente el mercado del libro.

A pesar de ello, este nuevo público no era lo bastante numeroso ni tan dispuesto a la compra, como para absorber la formidable corriente de libros producidos, los cuales tenían que vencer la notoria competencia de los xilógrafos. En Italia obtuvieron un mediano éxito, pero en los restantes países puede afirmarse que los impresos no obtuvieron grandes ganancias, por lo que tuvieron que trasladarse de un país a otro con su material (aparato de fundición de letras).

En los primeros tiempos, el impresor era por lo general su propio librero, él mismo se ocupaba de la venta de los libros que imprimía; pero pronto hicieron su aparición los vendedores ambulantes que iban de ciudad en ciudad, ofreciendo los libros comprados a los impresores, los cuales eran vendidos también en ferias, mercados y otros eventos que atrajesen al público.

Frankfurt, Colonia y Estrasburgo se convirtieron en importantes centros de comercio del libro impreso. El más importante de todos los editores de este momento fue Antón Koberger, su establecimiento en Nuremberg fue el principal de la época en Alemania. En Italia,

sobresalió Nicolás Jenson, que se estableció en Venecia. A veces la producción de una sola obra de importancia significó la asociación de un impresor, un xilógrafo y un capitalista; los primeros aportaban el trabajo y el último el dinero.

Aldo Manuzio, hacia 1490 comenzó con sus actividades como editor e impresor en Venecia, con el fin primordial de publicar ediciones críticas de los clásicos. El primer libro salido de su imprenta fue una edición de 1495, de una conocida gramática griega; Manuzio fue el principal competidor de Gutenberg en Europa, ya que Maguncia y Venecia fueron las principales ciudades y ellos también los más importantes impresores de su época.

La principal aportación de Manuzio a la impresión de tipos móviles, fue la introducción de caracteres griegos tallados, siguiendo la escritura griega común de la época, con sus numerosas abreviaturas; también rompió abruptamente con las tradiciones y se dedicó a imprimir clásicos en un formato reducido –un octavo-, que casi puede ser llamado formato de bolsillo, empleando unos caracteres nuevos que

convenían a las reducidas dimensiones de la página, este tipo copia la cursiva manuscrita humanística, que puede ser considerada como una variedad de la romana, ligeramente inclinada hacia la derecha, y se le llama cursiva, misma que actualmente se utiliza para distinguir las palabras sueltas o líneas de un texto en romana. Manuzio publicó 28 ediciones príncipes, es decir primeras ediciones impresas directamente sobre manuscritos antiguos inéditos.

La llegada de la imprenta a México sigue siendo motivo de polémicas entre bibliógrafos e historiadores. Habían algunos sabios consideran a Esteban Martín, quien se supone estaba al frente de un pequeño taller donde imprimió “Escala espiritual para llegar al cielo”, de san Juan Clímaco, traducido del latín al castellano por fray Juan de Magdalena, libro que aseguran es el primero impreso en América, pero hasta la fecha nadie lo ha visto para constatarlo; su impresión se sitúa en 1536.

Está bien definido que en septiembre u octubre de 1539, llegó a la ciudad de México el italiano Giovanni Paoli o Juan Pablos, dependiente del taller tipográfico del alemán

Juan Kromberger de Sevilla, España, quien a sugerencia del obispo fray Juan de Zumárraga y del virrey Antonio de Mendoza, mandó instalar a Juan Pablos un taller de imprenta, publicando a fines de 1539 la obra “Doctrina cristiana”, en lenguas mexicanas y castellano, que contiene las cosas más necesarias de la santa fé católica para el aprovechamiento de los indios y la salvación de sus ánimas... escrita por el propio fray Zumárraga. Este es por lo tanto, el primer impreso mexicano conocido y visto, y Juan Pablos, el primer impresor de América. La ubicación del taller fue la casa de las Campanas, en la actual esquina de las calles de Moneda y Licenciado Verdad.

En diciembre de 1540 se terminó de imprimir el “Manual de Adultos”, obra que por mucho tiempo se consideró el primer impreso de México, y que únicamente se conservan las tres últimas páginas.

La viuda de Pedro Ocharte, María de Sansoric, se decidió en 1544 a poner en pie de trabajo el taller de su marido, comenzando con el libro “Instituzione gramatica”, del jesuita Manuel Álvarez. Su hijo, Melchor Ocharte, tenía su imprenta en el Colegio de la Santa Cruz, en Tlatelolco y trabajaba con él Luis

Ocharte de Figueroa, su medio hermano. Se inició en el arte con el “Confesionario en lengua mexicana y castellana” (1599).

Toca cerrar esta pléyade de impresores, que abarcan el siglo XVI, al más conocido por sus tareas de ingeniero del desagüe del Valle de México, que como tipógrafo: el hamburgués Henrico Martínez, quien en 1599 emprendió la publicación de las excelencias de la Santa Cruzada, escritas por el carmelita fray Elías de san Juan Bautista. Imprimió opúsculos de diversos materiales y tesis universitarias. Usó un escudo distintivo en sus impresiones. Debieron imprimirse en el siglo XVI, entre 308 y 320 libros (llamados “incunables mexicanos”).

El año 1572 es un año negro en la tipografía mexicana: dos hombres relacionados con ella –Pedro Ocharte y el grabador, fundidor de caracteres e impresor Juan Ortiz-, se vieron envueltos en un proceso de la Inquisición. Ortiz había hecho un grabado en madera de la virgen del Rosario con una leyenda que no agradó a los inquisidores; fue procesado, martirizado, multado y desterrado. Pedro Ocharte no fue acusado, se le formularon otras acusaciones y fue encarcelado, por lo que no pudo dirigir su imprenta.

El privilegio que se le dio a Kromberger para ser el único impresor y abastecedor de libros de la Nueva España, retrasó el establecimiento de otros talleres tipográficos, pero cuando éste murió Juan Pablos tomó su cargo y mandó poner en cada edición que saliera de su taller: “en casa de Juan Pablos”. Usó Juan Pablos para sus impresiones tipos góticos y en menor grado, romanas.

Antonio Espinoza, abrió al público su taller en 1559. Llegaba de España con prensas, caracteres y demás implementos tipográficos. Tenía su establecimiento en el número 2 de san Agustín, en la actual calle de República de Uruguay. Fue el único impresor que usó escudo especial para sus ediciones. Usó una gran variedad de tipos góticos y también romanos que él mismo cortó y fundió. Famosa es “Missale romanum ordinarium”, obra tipográfica monumental, enriquecida con preciosos grabados y elegantes orlas, e impresa a dos tintas, negra y roja, con notas de música, composición nítida y clara dentro de un registro perfecto.

En 1563, imprimía en México el francés Pierre d'Ochart o Pedro Ocharte, ya castellanizado su nombre, en la primitiva imprenta de Juan

Pablos, por haberse casado con la hija de éste. Su primer libro fue “Provisiones cédulas instrucciones de Su Majestad”, más conocido como “Cedulario de Puga”, pero sus ediciones más notables son: “Psalterium antiphonarium” y otros antiphonarium en caracteres góticos, en rojo y negro, con multitud de grabados en madera y grandes letras iniciales, algunas en dos colores.

En 1601 debutó como impresor Diego López Dávalos, célebre segundo tipógrafo, que poseía la imprenta de su padre. Su obra mejor lograda es el “Liberin quo quatour Pasiones Christi Domini”, del que dijo el bibliógrafo José Toribio Medina: “este libro es realmente una obra maestra tipográfica por el papel empleado en ella, música notada y sus páginas a dos tintas”, siendo también la última mexicana y la única del siglo XVII en que se emplearon los caracteres góticos.

En el México independiente, la producción tipográfica fue abundante. Sobresale la producción religiosa, certámenes literarios, honras fúnebres, libros docentes de teología, derecho, medicina y oratoria, especialmente ésta, válvula de escape del deseo de opinar, decir y juzgar.

La tipografía en el siglo XX y la Escuela de la Bauhaus

John Ruskin (1819-1900), mencionaba que para crear arte era necesario producir de manera espontánea, por lo cual postulaba la supresión del alienante trabajo con la máquina y la vuelta a la artesanía de la Edad Media.

William Morris (1834-1896), que en su forma de pensar estaba fuertemente influenciado por Ruskin, merece una especial atención por ser el mayor renovador del arte industrial en el siglo XIX y uno de los antepasados espirituales de la Bauhaus. Morris veía en la construcción de una empresa artesana una posibilidad de acercarse un poco a su utopía retrógrada orientada a la Edad Media.

Charles Robert Ashbee (1863-1942), en 1888 fundó la Guild and School of Handcraft, en la cual la enseñanza no se efectuaba en estudios, sino en talleres de aprendizaje, innovación ésta de suma importancia para la reforma de las escuelas de arte en el siglo XX.

Henry van de Velde (1863-1957), es una de las figuras destacadas del modernismo y el Art nouveau. Él, a diferencia de Ruskin y Morris tiene un distanciamiento con las ideas medievales de éstos, pero no por ello renuncia en modo alguno a la idea de la solidez artesanal; él también aspira a renovar al arte a partir de la artesanía.

Colonia de artistas de Darmstadt: se formó de 1898 a 1899 por iniciativa del duque Ernesto Luis de Essen, que manda traer a siete de los mejores artistas con el propósito de estimular la artesanía de Hessen.

Hermann Muthesius (1861-1927), fue uno de los primeros en reconocer con toda claridad la futura tarea de una nueva creación en el seno de las tensiones entre arte e industria.

Debido a la presión de los acontecimientos políticos, especialmente el acoso a que estaba expuesto por ser extranjero, Henry van de Velde abandonó Weimar, su lugar de trabajo durante varios años, en 1917. En

1901 había sido llamado a esa ciudad por el Gran Duque sajón como asesor artístico y allí había fundado en 1906 la Escuela Granducal Sajona de Artes y Oficios. Van de Velde propuso en 1915 como sucesor suyo, junto con Herman Obrist y August Endell, a Walter Gropius. Finalizada la Primera Guerra Mundial, se decidió a favor de Gropius que funda en 1919, siguiendo la idea de una academia unitaria de arte libre y aplicado, la Bauhaus de Weimar.

Gropius expone el reto de que la base indispensable para todo logro artístico es la formación artesanal básica de los estudiantes en estudios y talleres, y que todo estudiante debe aprender un oficio.

Hay que señalar que en sus inicios la Bauhaus, no sólo se nutre de nostalgia medieval, sino que está fuertemente marcada por las ideas del Consejo de Trabajadores para el Arte que se había formado en Berlín en 1918, como un grupo social-revolucionario de artistas intelectuales en activo. Gropius con su idea de que el arte no debe ser nunca más deleite de unos pocos, sino felicidad y vida de la masa, pone a funcionar las actividades docentes de la Bauhaus.

Dentro de la exposición del desarrollo histórico de la Bauhaus existen varias posibilidades, a la hora de dividir en fases el periodo de tiempo que media entre 1919-1933. Una de ellas consiste en la división por la etapa de sus directores, pudiéndose hablar de la era Gropius (1919-1928), una era Hans Mayer (1928-1930) y una era de Mies van der Rohe (1930-1933). Otro modo de dividir sería en la ubicación de los tres lugares que ocupó la Bauhaus: Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932), Berlín (1932-1933). Pero puede también estudiarse por medio de los aspectos estilísticos:

· Fase expresionista, individual y tendiente a la artesanía, 1919-1921

· Fase formal, que subraya las formas básicas y los colores fundamentales, 1922-1924

· Fase funcional, la primera en la que se colabora con la industria, 1924-1928

· Fase analítica-marxista, 1928-1930

· Fase de conocimiento del material, estética, 1930-1933

Sin embargo, abordaré solamente tres etapas desde el punto de vista de los aspectos ideológicos y sociales.

1. Fase de creación. En 1919, Gropius llamó a la Bauhaus a los pintores Lyonel Feininger y Johannes Itten, así como al escultor Gerhard Marcks. Hasta el año 1922 les siguieron Georg Muche, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Lothar Schreyer, Wassily Kandinsky. En 1923, Itten se separó de la Bauhaus. Con ello están trazados los perfiles exteriores de los primeros años de la Bauhaus. La gran característica de esta escuela en estos cuatro años, es su inestabilidad estructural, que se debe a muy diversos motivos. Uno de ellos, que el profesorado era muy heterogéneo, la discriminación de los artesanos por parte de los artistas y la pelea entre Gropius e Itten que terminó hasta que el último abandona la Bauhaus.

2. Fase de consolidación (1923-1928). En esta etapa se incorporaron Kandinsky y MoholyNagy, junto con jóvenes estudiantes que se convirtieron en maestros, esto dio paso a una estabilidad interna, sin embargo en esta etapa surgió un problema: la combinación de enseñanza artística y trabajo

de taller; salta a la vista que a partir de 1923 la Bauhaus se convirtió de hecho, cada vez más, en un centro docente y sobre todo, en un centro de producción cuyo punto fuerte era el proyecto y diseño de prototipos para la industria. Con la progresiva eliminación del afectado misticismo artesanal medieval y del culto a la unidad expresionista, se fue formando un funcionalismo riguroso y sombrío que ya se pudo apreciar en 1923, en la famosa Exposición de la Bauhaus, la primera gran exposición pública de la Bauhaus. El fin de la Bauhaus de Weimar llegó con las elecciones al Parlamento regional en febrero de 1924, que ganó el Partido de derecha. Los medios de la Bauhaus fueron recortados tan drásticamente que el 31 de marzo de 1925, los maestros declararon la disolución de la escuela. El alcalde de Dessau, Fritz Hesse, les da la oportunidad de instalarse en un nuevo lugar en esta floreciente ciudad industrial, esta situación en vez de significar un problema fue al contrario y trajo consigo una consolidación más firme. Además apareció la revista de la Bauhaus (1926-1931) y la edición de 14 libros (1925-1931). En esta etapa se consuma de hecho, la orientación de la Bauhaus hacia la intervención en tareas privativas de la industria, requerida por encargos de la misma.

Esta fase concluye cuando Gropius abandona la Bauhaus para dedicarse a la arquitectura en Berlín, de manera privada.

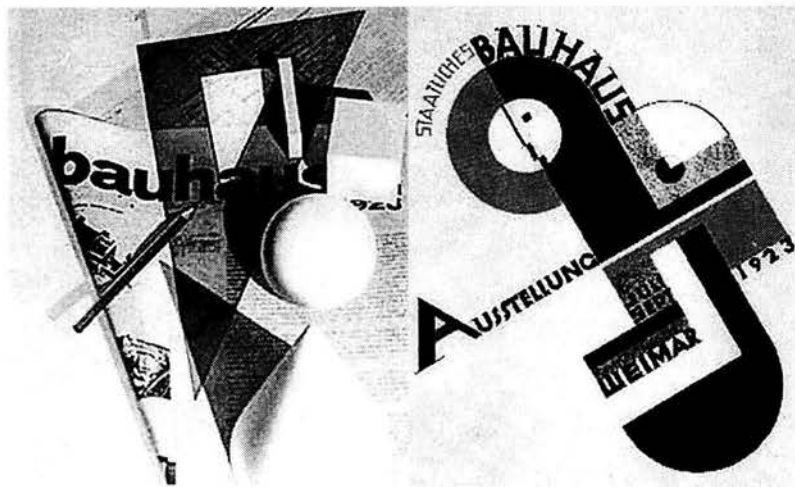
3. Fase de desintegración (1928-1933). En esta etapa, Meyer como sucesor de Gropius, hace a un lado la idea de escuela de arte y la orientación de ciertos talleres para la satisfacción de demandas sociales. Durante estos últimos años, la Bauhaus trabajó con eficiencia en los campos de la producción y la economía. Pero por motivos políticos, la gran labor de Meyer fue derrumbado al ser sustituido por Van der Rohe. Dentro de la Bauhaus, Mies van der Rohe limitó la pretensión de Meyer de eficacia social a través de la incondicionalidad de su concepto de calidad. No obstante, Mies van der Rohe permaneció fiel a la orientación de Meyer en tanto que, también bajo su dirección continuó su trayectoria hacia una escuela de arquitectura que impartía unas cuantas clases de diseño. Van der Rohe redujo de forma decisiva el trabajo productivo en beneficio del programa de enseñanza. Como consecuencia de la derrota de los socialdemócratas de Dessau, en las elecciones municipales de 1932, la Bauhaus tuvo que buscar por segunda vez una nueva sede. La encontró en Berlín-Steglitz, donde

como instituto privado, el trabajo se desarrolló bajo condiciones muy difíciles en los locales de una vieja fábrica. Pero en el año siguiente, los nacionalsocialistas pusieron definitivamente fin a la Bauhaus, difamada como cultura bolchevique y comunista: bajo la represión de la policía, la SS y la GESTAPO, el 20 de julio de 1933 se produjo su auto disolución.

En la Bauhaus no estaban previstas secciones de tipografía y gráfica publicitaria, para las cuales la imprenta no poseía las instalaciones técnicas necesarias. Con todo, en estos sectores se llegó a experimentar en abundancia, por iniciativas particulares, alcanzándose resultados muy notables. Los materiales impresos publicados por la Bauhaus durante sus primeros años, desde un punto de vista tipográfico, se diferencian muy poco de los demás de su época. En efecto, tuvieron que encargarse a imprentas de fuera y se imprimieron con los caracteres de que se disponían. Deben aceptarse aquellas publicaciones para las cuales se realizaron clichés ex profeso. En algunos casos se impuso la caligrafía de Itten, que se consideraba como extremadamente sugestiva. El desarrollo hacia una tipografía típica, específica de la Bauhaus, se inició en 1923; en este campo fueron

elaborados de nuevo, sobre todo por Moholy-Nagy y al menos en parte bajo su influencia, por estudiantes como Bayer, Arndt y Joost Schmidt.

Desde sus orígenes, la especie humana ha tenido siempre la necesidad de comunicarse, la comunicación verbal por medio de sonidos articulados tiene un lugar importante debido a su carácter de inmediatez y cotidianeidad. Este sistema de comunicación es reforzado con gestos y mímica; este proceso se percibe a través de la vista y del oído, y por tanto tiene un carácter efímero; es por este aspecto aunado al hecho de que este tipo de comunicación es cuantitativamente limitado, que se hizo necesaria la creación de sistemas completos de signos que permitieron una comunicación perdurable y masiva.



La importancia de la tipografía en la comunicación visual

Desde la antigüedad y coincidiendo con el establecimiento de asentamientos humanos en comunidades, y con este fenómeno el desarrollo de la agricultura, la ganadería y el comercio, aparece la necesidad de el uso de sistemas de comunicación por medio de signos, con los que fue posible -entre otras cosas- nombrar, organizar y clasificar objetos y pertenencias.

Muchos siglos mas tarde, con la aparición de la imprenta de tipo movible, la difusión del conocimiento y la cultura se hizo posible de forma dramática, principiando una gran revolución en el área de la comunicación escrita y visual en todos los sentidos. Con este mismo suceso comienza una era de grandes genios tipográficos, personajes como Aldo Manuzio, Caslon, Garamond, Baskerville, Bodoni etc., elevan al máximo la valoración del signo tipográfico en su dimensión visual y expresiva. Son incontables los ejemplos de creaciones en el área de la tipografía y sus aplicaciones a lo largo de la historia, pero es hasta el siglo XX, con la creación de la Bauhaus, considerada la primera escuela de diseño, que surgen tratados y

estudios formales acerca de este tema y su importancia en la comunicación visual. Jan Tschichold con su “La nueva tipografía” es un buen ejemplo de la preocupación de los especialistas en este tema. Cuestiones como la legibilidad y el ritmo de lectura se vuelven una preocupación para los diseñadores tipógrafos y editoriales.

Actualmente, no podemos pensar en comunicación visual y diseño sin pensar de forma simultánea en la tipografía que forma parte del soporte gráfico que visualicemos. El elemento tipográfico prácticamente es ineludible en la configuración de mensajes gráficos para la comunicación.

Ejemplos de ello son los logotipos (logotipo: se deriva de las raíces griegas Logos-palabra y Tipos-imagen, es decir imagen de la palabra.)

El concepto logotipo se entiende cómo el diseño del arreglo tipográfico específicamente para una razón social, con originalidad y legibilidad. El logotipo no siempre ha de ir acompañado de un símbolo, incluso en ocasiones carece de él. Los logotipos pueden estar destinados a funcionar como marcas cuando tienen un sentido comercial, es decir, tienen como destino ser la representación de un producto o servicio ante un mercado.

Otro ejemplo son las identidades institucionales, las imágenes corporativas, las aplicaciones en señalética etc.

Aplicación de la tipografía en logotipos institucionales y marcas comerciales.



En el área de los soportes tridimensionales podemos mencionar la importancia del uso de la tipografía en etiquetas, carteles, anuncios espectaculares, envase y embalaje, display, punto de venta, museografía etc.

La rama del diseño en donde más evidente es la importancia de las consideraciones acerca del uso de la tipografía es el diseño editorial, en donde se conjugan muchos de los conocimientos que debiese tener un diseñador para el manejo de los elementos que formaran el contenido visual de su mensaje gráfico.

Aspectos como la dimensión expresiva del signo tipográfico estarán presentes tanto en el diseño de los títulos y encabezados, como en la planeación de las texturas y grises producidos por los bloques de texto. Las consideraciones relacionadas a los caracteres en su dimensión de signo lingüístico se harán presentes en el diseño tanto de los textos, como en la planeación de las estructuras de soporte de ese diseño, es decir la retícula o diagramación.

Actualmente la enseñanza de la tipografía atraviesa por un momento difícil dentro de las instituciones que imparten licenciaturas u otros

estudios relacionados con la comunicación visual, se ha convertido en un tema complementario muchas veces poco valorado, sobre todo respecto a áreas de conocimiento de vanguardia como todas las que se relacionan con la tecnología digital.

En algunas Universidades se imparten asignaturas como “tipografía digital”, sin embargo, la tipografía es el tema de conocimiento, lo digital es el sistema y la computadora la herramienta únicamente.

La solución de soportes gráficos actuales y muy de moda como las páginas y sitios Web, la solución de interactivos, la multimedia etc., requieren de cualquier forma de un adecuado conocimiento y manejo de la tipografía como elemento primordial en el diseño y el mensaje.

Es de vital importancia para la profesión del diseño y la comunicación visual, la revalorización de la tipografía como elemento gráfico esencial en la solución de mensajes visuales para la comunicación, y es a través de su estudio, del conocimiento y análisis de su historia, de ejercicios de sensibilización, que el docente inculcará en su educando un sentimiento de respeto y amor hacia la letra.



Aplicación de la tipografía en tridimensionales.

C

Capítulo

capítulo

2

La fuente tipográfica

Ubicación y estructura

Esquema lineal primitivo y esquema lineal moderno

En la antigüedad, los griegos retomaron las aportaciones de los fenicios al alfabeto, lo cual fue un gran paso en la evolución del mismo. Por medio de conquistas militares los romanos retomaron a su vez esta información ya perfeccionada por los griegos e hicieron sus propias aportaciones hasta llegar a la creación de lo que conocemos como alfabeto latino.

Los diseñadores de letras romanos crearon y utilizaron tres tipos de letra para diferentes usos: la rústica, la quadrata, y la más bella de todas capitalis monumentales o capitales monumentales, que se usaba para hacer inscripciones conmemorativas de sucesos importantes. El ejemplo más característico de este estilo son las inscripciones cinceladas en la columna de Trajano en Roma (100 ac). Las capitales monumentales carecían de minúsculas o letras de caja baja.

Para alinear las inscripciones, los dibujantes de los tipos y encargados de cincelarlos se guiaban ubicando los caracteres

entre dos líneas guía que constituyen el llamado esquema lineal antiguo.

Las minúsculas se desarrollaron a partir de las mayúsculas, incluyendo en el proceso alfabetos como las unciales y las demiunciales.

En el siglo VIII dc., a instancias del emperador Carlomagno, el monje Alcuino de York diseñó las minúsculas carolingias, con el fin de convertirlas en la escritura oficial del imperio. Para la solución de este diseño se requirió una estructura lineal compuesta de tres barras, y con esta se derivaron, por ejemplo, cuatro caracteres con un ojo redondo y astas ascendentes y descendentes: p, q, d, y b.

Desde entonces las letras que componen un alfabeto que posea caracteres de caja alta y caja baja, están posicionadas en tres zonas básicas definidas por cuatro pautas básicas: la línea de base o línea estándar “cuya posición se convirtió en norma a partir de 1905, cuando una conferencia de patronos

fundidores e impresores decidió unificar la medida de los tipos y establecer una línea de base igual para todos, llamada *línea normal* o *línea estándar*, que permite componer con letras de distinta familia, cuerpo, ojo, etc. Sin que deje de respetarse esa línea común que las iguala por el pié”.¹

Esta normalización ha permitido a los impresores del siglo XX mezclar letras o signos de diferentes alfabetos y puntajes sin perder la alineación.

Sobre esta línea se asientan los caracteres y es el punto de partida para definir las líneas superiores que corresponden a la altura x, y que se refiere, precisamente a la altura de la letra x minúscula de un alfabeto ya que es la única que no sobresale de la barra central.

La siguiente línea superior define la altura de la caja alta o mayúsculas y le sigue la línea denominada de los ascendentes. En algunos alfabetos, las últimas dos alturas coinciden. Finalmente debajo de la línea base se encuentra la línea que define los caracteres descendentes.

Todas las barras que componen el esquema lineal definen el cuerpo total de la letra y constituyen el llamado esquema lineal moderno.

Todos estos aspectos son importantes para el estudio de las proporciones de las letras, por ejemplo, la relación de las proporciones entre las barras del esquema lineal de un alfabeto tiene repercusiones muy importantes a la hora de su aplicación en cierto diseño.

La disparidad entre los tamaños de las equis hace que ciertos caracteres parezcan mas grandes o mas pequeños.

El llamado ojo o altura de la x, cuando se componen bloques de texto, parece ser mas importante que el cuerpo. Cuando un diseño de alfabeto posee una altura x reducida, la interlínea o separación entre renglones parece más grande dejando más blancos en la composición total. Alfabetos muy comunes en su uso en el diseño gráfico y específicamente editorial, como Times New Roman y Palatino, son un buen ejemplo de este fenómeno, en la Times, los ascendentes son mas largos que los descendentes en un 4,78 %, al contrario de Palatino, cuyos descendentes son ligeramente mas largos que los ascendentes.

¹ José Martínez de Sousa, *Manual de edición y autoedición*, p 146.

H K P X

H k p x

Ejercicios prácticos para ejemplificar el tema.

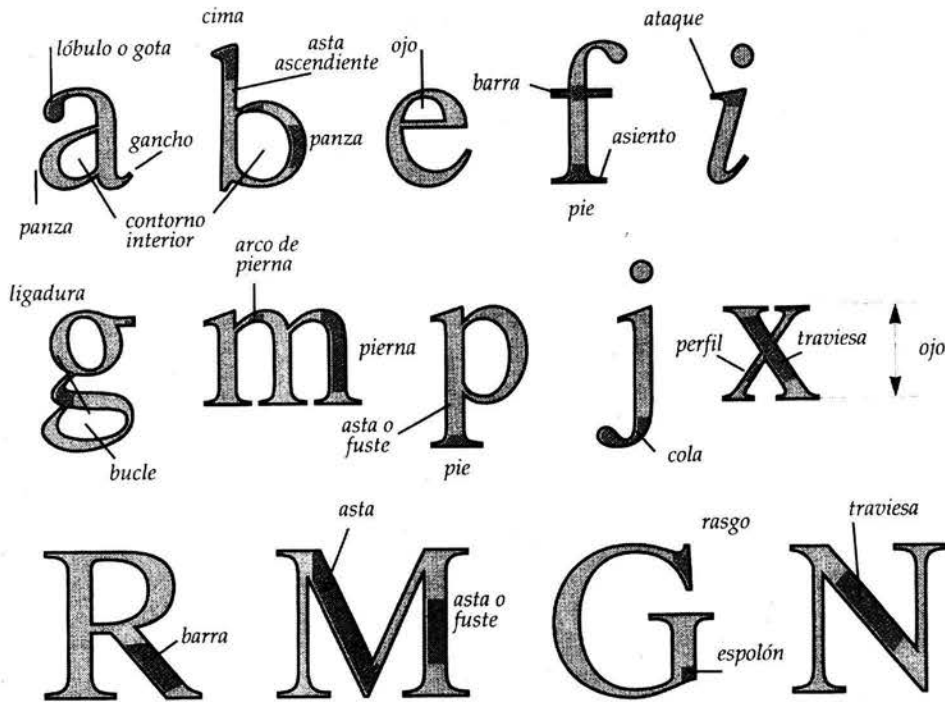
Objetivos:

1 El alumno comprenderá la importancia del trazo del esquema lineal para el desarrollo del diseño de un alfabeto.

2 Analizará los aplicaciones prácticas del conocimiento de las diferentes proporciones de los rasgos de los alfabetos mas usuales.

e¹ Los alumnos elaborarán el trazo de tres esquemas lineales de diferentes alfabetos con diferentes proporciones

e² Solucionarán el trazo, por medio de calca, de todos los caracteres de dichos alfabetos sobre los esquemas lineales correspondientes, posicionando cada uno de ellos en su correcta ubicación.



Las partes que conforman los caracteres

Todos los aspectos y temas relacionados con la tipografía tienen una nomenclatura única y especial, debido a que es una de las áreas del diseño más antiguas y de mayor tradición. Mucha de la terminología es analógica (como el término *rizo* o *lágrima*), y en algunas ocasiones, según la bibliografía consultada se hace uso de arcaísmos o términos correspondientes a la composición en caliente, a la imprenta de tipo movable o a los orígenes de la técnica. En algunas ocasiones, estos nombres tienen una relación ineludible con las artes gráficas y los sistemas de reproducción.

Aunado a todo esto, actualmente, con la profusión en el uso de los sistemas digitales para la solución de los proyectos gráficos, hay que sumar la terminología técnica específica de estos sistemas.

A pesar de esta gran variedad en la terminología para denominar las partes que conforman los caracteres, mencionaré y ejemplificaré los nombres más comunes.

Astas:

Se llama *asta* al trazo que da forma a cada letra. Las hay curvas, rectas, o mixtas clasificadas por su forma; ascendentes, medias y descendentes clasificadas por su extensión.

Fustes:

Un *fuste* es cada línea vertical gruesa de una letra, puede formar un ángulo recto con la línea de base o estar inclinado como en la versión itálica de un alfabeto.

El término ascendente y descendente corresponde a la manera en que los calígrafos y tipógrafos dibujan la letra, hacia arriba o hacia abajo.

Barras:

Se llama barras a las líneas horizontales que posea una letra. En el caso de algunas letras como la *T*, la *E*, y la *F* a estas barras se les denomina *brazos*.

Traviesas o transversales:

Se denomina de esta forma a los trazos rectos con mayor inclinación que los fustes, como es el caso de la *N*.

Trazos curvos:

Las astas, es decir el trazo con el que se construye la letra, pueden ser curvas: cerradas (circulares), semicirculares (abiertas) o combinadas, cuando este trazo curvo se une a una recta, como ya había mencionado en algunas ocasiones se utilizan términos analógicos para denominar estos rasgos, como *rizo, bucle, vientre o panza, cuello etc.*

Este tema en especial la información es muy nutrida debido a la diversidad en los términos para denominar a todos y cada uno de los trazos de un carácter tipográfico, además de variar, por supuesto según el estilo de cada alfabeto. La especificidad en esta materia es grande, y por ello es mejor recurrir a una imagen ilustrativa para su análisis.

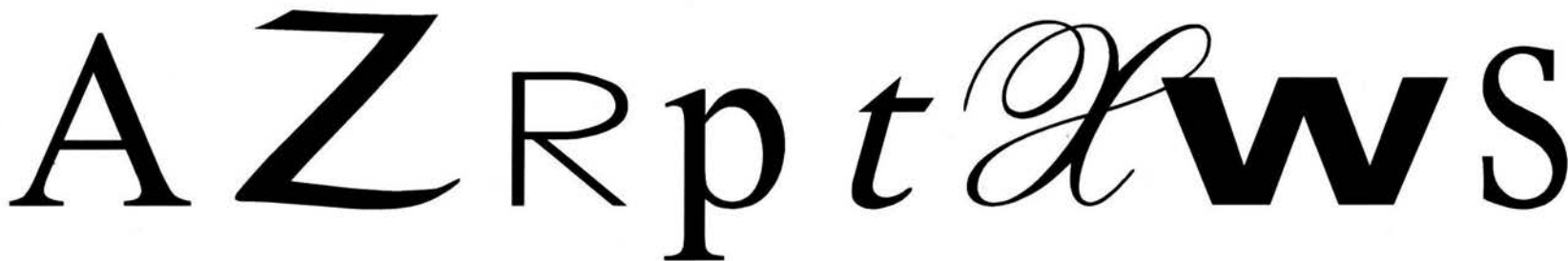
Ejercicios prácticos para ejemplificar el tema.

Objetivos:

1 El alumno, analizará y aprenderá, de una forma lúdica, la estructura interna de los caracteres tipográficos.

2 Comprenderá por medio de este análisis las diferencias principales - en cuanto a forma- entre un diseño de alfabeto y otro.

e¹ Dinámica grupal de análisis de esquematizaciones de dos alfabetos de diferentes características con la terminología para denominar las partes que conforman sus caracteres.



La fuente tipográfica

El término *fente tipográfica* se refiere a la reunión de la caja alta (mayúsculas), la caja baja (minúsculas), los caracteres numéricos, ligaduras, signos ortográficos y adicionales de un mismo diseño correspondientes a un mismo alfabeto.

En tipografía digital, la misma fuente provee al usuario de los diferentes puntajes que permita el programa.

El término *fente* se ha popularizado con la difusión de los sistemas digitales para el diseño. Dentro de la tecnología digital las fuentes se clasifican como postscript y truetype. Casi todos los programas para computadora creados para la solución de trabajos del área editorial, como Page Maker, Quark Xpress, etc. Tienen la posibilidad de emplear lenguaje postscript para enviar la información a las impresoras.

La serie tipográfica

Variantes de los alfabetos:
por peso, eje, tratamiento, y proporción

Al conjunto de variantes de un mismo alfabeto se le denomina *serie*.

El que un alfabeto posea variantes sobre su mismo diseño, provee al diseñador de vastos elementos para la configuración de sus diseños, sin el excesivo riesgo de caer en la tentación de hacer combinaciones eclécticas que pudiesen resultar ilegibles y poco agradables en su aspecto visual.

El primer indicio de la creación y uso de variantes de un alfabeto se remonta a los talleres de la imprenta de Aldo Manuzio, el famoso impresor veneciano. A principios del siglo XVI, comenzó a imprimir ediciones más prácticas, compactas.

a a a a a a a a a a

* En las series muy amplias se utiliza a veces el término médium para designar un peso intermedio entre book y bold.

Por este motivo *Griffo*, uno de sus grabadores de tipos, creó un tipo de minúsculas denominado *Cancelleresca Cursiva*. Este estilo fue dado a conocer en el año de 1501 y se difundió por todo Europa, popularizándose su uso. Se les conocía ampliamente con el nombre de *cursivas, grifas, aldinas e itálicas*.

En el siglo XX, principalmente a partir de principios de los años 50's, con la creación de la famosa y extensa serie Univers del genio tipográfico Adrián Frutiger, muchos alfabetos se diseñan con una gran paleta de variantes, que pueden alcanzar más de veinte versiones.

Digamos que un diseñador tipógrafo tiene una triada básica: un alfabeto redondo o normal (también denominado book), una versión itálica (también denominada cursiva) y una versión denominada bold o negritas, como se les conoce comúnmente.

Para su mejor comprensión, analizaremos todas las posibles variantes de un alfabeto, clasificándolas en grupos.

a) Variantes de peso:

Ultra light
Light
Semi light
Médium *
Book
Semi o demi bold
Bold extra o ultra bold
Heavy *¹

b) Variantes de eje:

Redondas (normales)
Itálicas o cursivas.

Con la aparición y profusión en el uso de las computadoras personales, se ha vuelto común, sobre todo en manos inexpertas o poco responsables la práctica inadecuada de *italizar* la fuente ante la falta de una versión itálica de dicho alfabeto, sin embargo ésta es una práctica errónea. Los caracteres itálicos no son el alfabeto deformado, han sido específicamente diseñadas con una inclinación aproximadamente de 12°, y tiene un aspecto parecido al de la escritura manual.

Heavy

Ultra light

*¹ Esta variante altera no solo el peso, sino también la proporción de los caracteres.

c) Variantes de proporción:

Ultra condensada
Condensada
Semi condensada
Normal
Extendida ultra extendida

d) Variantes de tratamiento:

El tratamiento en el diseño de una letra se refiere básicamente a las características de su perfil y su interior o relleno, cuando hay variantes en alguno o ambos aspectos, muy probablemente el uso de este alfabeto sea de ornamento o display.

En este rubro podemos tener tipografía: perfilada u outline, texturizada (el interior y/o el perfil), sombreada o shadow, reversed (esta variante bien podría encontrarse en el rubro de variantes de eje, pero por su uso display la ubicaremos aquí). etc.

A este cúmulo de posibles variantes hay que agregarle las versalitas, que son letras con el diseño de la caja alta o mayúsculas, pero tienen el tamaño de la caja baja o

minúsculas. Las versalitas siguen a las itálicas en su frecuencia de uso; se emplean de manera frecuente en las primeras palabras de cada capítulo, para resaltar más la importancia del primer párrafo.

Al igual que en el caso de las itálicas e italizadas, es importante distinguir entre las versalitas y las versales reducidas, ésta también es una práctica frecuente, así como incorrecta, ya que el diseño de una versalita es ligeramente distinto al de su mayúscula.

Algunas de las variantes tienen funciones específicas, sobre todo en su uso en la solución de bloques de texto. Las negritas se utilizan para **resaltar** alguna información, las itálicas se usan para *distinguir*.

Este tema en especial, es muy importante dentro del curso, ya que uno de los errores más frecuentes en el uso de la tipografía, en los ejercicios escolares de los alumnos, es la utilización de una indiscriminada cantidad de fuentes en el mismo diseño, incluso varios tipos de alfabetos ornamentales, o más de tres tipos de alfabetos parecidos de la misma familia.

Negritas

Itálicas

Book

Ejercicios prácticos para ejemplificar el tema.

Objetivos:

- 1** El alumno analizará todas las posibles variantes de un alfabeto.
 - 2** Valorará las posibilidades visuales y comunicativas en el uso de las mismas para la composición y el diseño tipográfico.
 - 3** Experimentará con las posibilidades de la serie tipográfica por medio de ejercicios en donde las aplique en todas sus variantes.
- e¹** Observación y análisis de alfabetos con variantes, del catálogo de tipos.
- e²** Análisis de variantes aplicadas en trabajos de diseño impresos (revistas, periódicos etc.)
- e³** Elaboración de bocetos representando conceptos por medio del uso de variantes de la serie.
- e⁴** Realización de un diseño para representar volumen, textura, profundidad, utilizando solo caracteres tipográficos y sus variantes.

Compensaciones Visuales *Separación entre letras, palabras y líneas*

Componer con tipografía no es un asunto sencillo, ni que se deba de llevar a cabo de forma puramente intuitiva, sobre todo cuando estas composiciones tienen como fin básico aspectos como la legibilidad. Uno de los primeros aspectos a estudiar es la relación de espacios, que deben estar equilibrados para crear una atmósfera final armónica: los espacios entre letras, entre palabras y entre líneas, sin los cuales la composición podría parecer un bloque amorfo. “Al elegir un tipo de letra se debe de considerar el equilibrio entre el espacio interior de algunas letras y el que hay entre ellas, cuyo contraste o semejanza a constituir la estructura física del texto. Los espacios entre palabras son los que las identifican y las hacen legibles, produciendo las pequeñas pausas necesarias para la lectura.”²

El espacio entre líneas o interlineado es otro de los aspectos importantes de estudiar

en la composición tipográfica, esta era originada por una regleta de plomo que se utilizaba para separar una línea de texto de otra en la composición de tipos móviles.

Recordemos que mucha de la terminología, así como de los procesos de composición con tipografía, tienen su origen en las etapas iniciales de estos sistemas de impresión. Para medir el tamaño de una fuente determinada debe considerarse el hecho de que cuando las letras se imprimían con tipos de metal, la forma de la letra quedaba dibujada dentro de un rectángulo o cuadrado llamado caja de tipo que se colocaba junto a otra, y otra, hasta formar toda la palabra. La altura de esta caja de tipo equivale al tamaño de la letra y esto hacía difícil medir el tamaño exacto porque no se podía conocer el ancho del margen que rodea la letra. Esto produce el efecto de que las letras del mismo puntaje o tamaño, pero diferente familia o alfabeto parezcan tener un tamaño diferente (un texto compuesto en Times ocupará menos espacio que en Helvética.)

²Joseph Müller-Brockmann, *Sistemas de retículas*, México, Gustavo Gili, 1992

Algo que se puede medir con cierta facilidad es la interlínea, que es el espacio entre dos líneas de texto. Basta con medir la distancia entre el borde inferior de dos líneas consecutivas, es decir la distancia de línea base a línea base, sin tomar en cuenta los trazos ascendentes y descendentes, es decir, sin considerar letras como : q, t, p, f, j; sino tan solo letras como a, s, x, z, c, n, m). El interlineado es un aspecto de suma importancia, según Joseph Müller Brockmann "...un interlineado demasiado grande o demasiado pequeño afectará negativamente la imagen óptica de la tipografía, disminuirá el interés por la lectura y provocará consciente o inconscientemente la aparición de barreras psicológicas"12. En el primero de los casos, las líneas demasiado separadas podrían tener un efecto agradable por la cantidad de aire en la atmósfera total del texto, pero al ojo le costará trabajo adicional encontrar la relación de una línea con otra; así mismo el espectador hará un esfuerzo extra en los movimientos oculares. En el caso contrario, un interlineado escaso o nulo el texto da una sensación general muy oscura, restando claridad y reposo; el nivel de exigencia al ojo es excesivo ya que se le fuerza a tratar de percibir cada línea de

forma individual, sin confundirse con la de arriba y la de abajo. Estos factores favorecen el cansancio.

En tipografía, el tamaño de la interlínea se expresa con un quebrado, por ejemplo 10/12, que se lee 10 sobre 12 puntos, donde el primer número se refiere al tamaño de la fuente o letra, y el segundo es la longitud de la interlínea en puntos.

Como regla general, para calcular el tamaño ideal de interlínea, podemos seguir un procedimiento convencional, que consiste en multiplicar el tamaño en puntos de la fuente por 1.2, así, la interlínea para un texto de 12 puntos sería: $12 \times 1.2 = 14.4$, que redondeado nos daría una interlínea resultante de 14 puntos.

En un programa para computadora, es el cálculo que hace el programa con la opción de interlínea automática.

Esta fórmula es bastante exacta para tipos hasta de 18 puntos, pero en tamaños mayores hay que disminuir el puntaje de la interlínea para conservar una proporción armoniosa de espacios.

Los títulos suelen verse bien con una interlínea del mismo tamaño que el texto, por ejemplo 24/24.

Cuando las líneas de texto son muy largas es conveniente planear una interlínea mayor, para evitar que la vista se confunda al recorrer renglones largos y muy juntos.

Cuando Gutenberg desarrollo la imprenta de tipos movibles, el problema mas difícil de resolver fue como acomodar las letras sobre una página de tal forma que resultaran lo mas fáciles de leer posible.

El espacio entre letras se llama íter letrado y es muy diferente según el par de letras del que se hable (no es lo mismo el espacio entre la pareja wa, que entre li), por lo general el diseñador del alfabeto elige los espacios óptimos entre pares de letras y esta información está incluida en las fuentes para computadora; en algunos casos los programas se permite modificar el espacio entre pares de letras individuales, pero es una acción arriesgada si no es acompaña de un amplio conocimiento y experiencia en el diseño del alfabeto en cuestión.

A esta opción se le denomina, en los programas para computadora, *kerning*; este es un término en inglés, pero es difícil encontrar una traducción fiel para el término.

La palabra *kern* estaba originalmente relacionada con los tipos de metal y se utilizaba para designar a la parte del ojo de la letra que sobresaliendo del bloque de metal, se superponía en otro.

El término *kerning* significa “acercar o alejar dos letras que por sus forma parecen excesivamente distantes o cercanas”.

José Martínez de Sousa da como traducción del término *kerning* los conceptos de acoplamiento y compensación.

Otro aspecto importante además de la interlínea y el interletrado, es el aire general de la composición, que es la medida de cuan juntas o separadas están las letras y palabras de una línea de texto. Se dice que la separación ideal entre palabras corresponde al ancho de la letra “a” minúscula en la misma fuente que el resto del texto.

Muchos de los problemas graves de presentación en el diseño de un bloque de texto provienen del aire excesivo o muy escaso que inserta el programa en ciertas líneas.

En los programas para los sistemas electrónicos actuales a este fenómeno se le denomina *tracking*. Para ajustar el aire existen varias posibilidades: si el bloque de texto es *justificado*, es decir alineada en los márgenes tanto izquierdo como derecho, puede usarse el corte silábico al final del renglón para acomodar la longitud de la línea(en algunos programas esto se hace por medio de un diccionario que contiene la información sobre cuáles son los sitios donde se puede insertar un corte, en otro los guiones se insertan con un algoritmo que cuenta el número ideal de letras que deben quedar antes y después del corte silábico; curiosamente el método de algoritmo es más preciso que el de diccionario debido al número limitado de palabras que éste puede contener.

Si el programa se equivoca al insertar el guión puede corregirse manualmente escribiendo un guión corto en el sitio correcto, el problema

es que los guiones que se insertan a mano no se borran si el texto se recorre después. Si el corte en sílabas no corrige el problema, puede ajustarse el aire con un porcentaje que indica, si es positivo cuánto se abre el espacio, y si es negativo cuánto se cierra; lo ideal es nunca ajustar el aire más de un 3% (3 o -3) para evitar deformar los tipos.

Aunque entre palabras debe dejarse el espacio más corto posible, es importante que los vocablos se distingan como piezas individuales.

El problema de ajustar las líneas con espacios de diferentes dimensiones, comenzó a hacerse menor con los sistemas de impresión en caliente y se superó definitivamente con las técnicas fotográficas.

La medida llamada cuadratín, que se refiere al cuadrado que circunda como envolvente principal a la letra *M* alta o mayúscula de un alfabeto, ha servido como medida de base para definir la separación entre palabras.

Con los nuevos sistemas de composición, este cuadratín se pudo dividir en fracciones

cada vez más finas: dieciochoavos (M/18), treintaseisavos (M/36), cincuentaicuatroavos (M/54) etc.

La tecnología Truetype, común a muchos sistemas de computación, cuenta con una matriz variable, pero recomienda que las fracciones se fijen en M/2048.

Todos estos parámetros para la composición tienen que aplicarse con el debido conocimiento y criterio del diseñador, que toma las decisiones siempre a favor de la legibilidad y el carácter estético de su composición.

Por ejemplo: cuando los renglones son suficientemente largos y contienen una cantidad apropiada de palabras en cada línea, los parámetros de espaciado pueden establecerse de manera muy ortodoxa, en un caso como este es conveniente componer con mínimos de hasta un octavo de cuadratín (M/8).

Existen tablas que definen los mínimos y máximos recomendados para varios casos, aunque estos datos suelen variar dependiendo de los diferentes autores.

La información sobre este tema es profusa y pudiera resultar demasiado técnica hasta para los alumnos de la licenciatura en diseño, sin embargo, es indispensable el análisis de todos estos aspectos como parte del conocimiento del tipo, ya que en el ejercicio profesional el uso de la tipografía requiere conciencia y habilidad en este aspecto.

Voy a mencionar -de forma muy general- otros factores que se deben observar con respecto a las compensaciones visuales en el diseño de los alfabetos.

Los diseños de letra tuvieron en algún punto de la historia del tipo casi una absoluta perfección geométrica, un excelente ejemplo de ello es la *Futura*, de Paul Renner, creada entre 1924 y 1926. A simple vista pareciera que el diseño perfecto de dicho alfabeto no posee ningún tipo de compensación visual en su trazo, es decir sin ajustes ópticos. Existe en este alfabeto una serie de variantes indispensables entre trazos gruesos y delgados, que compensan las limitaciones en la percepción del ojo humano, y que consisten en ilusiones ópticas.

Por ejemplo: el problema de que un círculo parezca menor que un cuadrado, aunque las dos figuras tengan la misma altura, se soluciona haciendo que los trazos curvos rebasen ligeramente los lindes de la altura x del esquema lineal del alfabeto.

Tanto el círculo como el cuadrado parecen mas anchos que altos, por tanto en el diseño de un alfabeto este efecto se compensa logrando que las letras con envolventes de estas figuras se dibujen un poco mas estrechas.

Otro ejemplo es que, dados dos rectángulos de la misma anchura, el mas alto parece más delgado; la corrección de este efecto se logra ensanchando ligeramente los fustes mas altos.

Los artificios para lograr armonía y equilibrio visual en el diseño de las fuentes son diversos, pero lo importante es el hecho de que el efecto visual final sea el esperado.

Ejercicios prácticos para ejemplificar el tema.

Objetivos:

1 El alumno comprenderá la importancia de los espacios y blancos en la composición tipográfica como parte de la misma letra.

2 Analizará y valorará la importancia de todos los factores relacionados a la tipografía, en su proceso de valoración hacia el signo tipográfico como signo lingüístico y gráfico.

3 Comprenderá los fundamentos teóricos y prácticos de todos estos fenómenos con los que ha convivido desde su posición de usuario de mensajes gráficos.

e¹ Lecturas y análisis grupal de diferentes textos relacionados al tema

e² Búsqueda de ejemplos relacionados y análisis grupal

e³ Elaboración de un ejercicio de composición tipográfica con la respectiva planeación de espacios y posibles variantes.



C

capítulo

3

Teoría tipográfica

Los estilos tipográficos

Los tres estilos básicos: romano, egipcio, sans serif.

Los estilos tipográficos ha ido variando desde su aparición hasta nuestros días, estos cambios principalmente en cuanto a sus rasgos y diseño han obedecido a muchos factores, especialmente a cambios culturales, en los estilos artísticos y a cuestiones prácticas relacionadas con los avances tecnología, las técnicas y sistemas de producción y reproducción.

A lo largo de la historia podemos observar la aparición de innumerables diseños de alfabetos, desde los textos clásicos romanos, posteriormente los alfabetos correspondientes al periodo medieval como la unciales y semiunciales antecedentes del primer diseño de con caja baja etc.

Pero con la aparición de la imprenta de tipo movible de Gutemberg nace una era de grandes creaciones en el área de la tipografía.

Todos estos históricos diseños deben en sus inicios y durante varios siglos a las

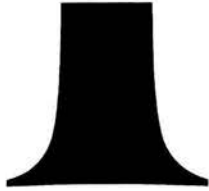
aportaciones romanas como fuente principal de inspiración.

Por supuesto, a lo largo de todo este tiempo, los cambios y/o avances en este tema fueron significativos, a pesar de estar fundamentados sobre las mismas bases, estas diferencias pueden ser importantes y evidentes.

Pero lo mas importante que hay que resaltar con respecto a este tema es el hecho de que muchos siglos después, estos alfabetos canónicos son los mismos que usamos - con algunas adaptaciones en su diseño- de forma certera en el diseño y la comunicación visual.

Para su mejor estudio, los estilos tipográficos han sido clasificados en grupos de acuerdo básicamente a los rasgos de su diseño y en algún caso de su uso práctico.

Han sido muchos los expertos en el tema que han propuesto sistemas para la clasificación los estilos tipográficos: Francis



terminación
Romana

Thibaudeau, Maximilien Vox, Aldo Novarese, Hermann Zapf, etc. A las propuestas de estos autores agregaremos las propuestas de DIN y ATYPI (Asociación Tipográfica Internacional).

Uno de los sistemas mas usados, sin duda, es el propuesto por Thibaudeau en 1921. Esta clasificación se fundamenta básicamente en el contraste de las astas y la forma de los terminales. La clasificación es la siguiente:

- 1.-Góticas
- 2.-Romanas
- 3.-Cursivas o de escritura
- 4.-De fantasía

Entre las romanas especifica cuatro subdivisiones:

- 1.-Antiguas
- 2.-Egipcias
- 3.-Elzeverianas
- 4.-De Didot

Bajo la misma información en 1967, Javet Matthey publica la siguiente lista, que a mi parecer es la mas específica y completa:

- 1.-Romanas antiguas
- 2.-Romanas de transición
- 3.-Romanas modernas
- 4.-Antiguas o grotescas o de palo seco
- 5.-Egipcias
- 6.-De escritura
- 7.-Adornadas o de fantasía

Daré ahora una leve descripción de los principales grupos:

Romanas:

De forma muy general, en esta familia se encuentran todos aquellos alfabetos, que inspirados en los diseños romanos, específicamente *capitalis monumentalis*, poseen como rasgos característicos, la modulación de las astas que conforman el carácter y los remates en las terminales denominados patines, o serifs, o empastamientos, que son finos en relación al trazo total de la letra.

Romanas antiguas: de remates gruesos y cortos. El contraste de las astas es ligero. Los vientres de las letras con rasgos circulares son oblicuos. Las mayúsculas tienen la misma altura que las astas ascendentes.



terminación
Egipcia



terminación
Sans serif

Romanas de transición: este estilo de letra, se aleja aún más de la caligrafía. Tienen mas contraste entre gruesos y delgados. Los remates tienen forma triangular y cóncava como las garaldas (de la contracción de los nombres *Garamond* y *Aldo*).

Romanas modernas: también llamadas Didonas, por la contracción de los nombres Didot y Bodoni.

Este estilo tiene un contraste exagerado entre astas gruesas y delgadas y no posee muchas de las curvaturas de las anteriores. Tienen remates filiformes, en algunas ocasiones con un ligero apófige, con el objeto de restar fragilidad a los tipos.

Estos bellos diseños entraron en desuso en los sistemas de impresión de tipo movable, debido a la fragilidad de los empastamientos, básicamente.

Egipcias:

Con la Revolución Industrial, el mundo comenzó a tener una visión mecanicista, de cuya influencia la tipografía no escapó. Los alfabetos de este grupo se desligan

totalmente de la influencia de la caligrafía y poseen un aspecto muy enérgico.

Algunos de los diseños tienen remates triangulares mientras que otros tienen empastamientos rectangulares. El contraste de las astas es muy variado, pero se nota una gran tendencia a su eliminación.

Sans Serif o de palo seco:

Los primeros diseños de este tipo aparecen a principios del siglo XIX, sin embargo adquieren una fuerza inaudita en el siglo XX, sobre todo en Suiza y Alemania, debido a la creación de la escuela de la Bauhaus.

Este estilo de letra se distingue, principalmente, por la ausencia de remates o serifs, de ahí su nombre. El diseño de los alfabetos de este estilo ha cambiado mucho a lo largo de su historia, a pesar de que en la época que adquirió mayor fuerza se diseñaban con los mínimos elementos, y el contraste casi desaparece del todo, existen versiones en las cuales se recurre al recurso de la modulación y el ensanchamiento de las partes finales de las astas, con el fin de suavizarlas y darles un toque mas humanista, así como hacerlas mas agradables a la vista.

**Centaur
Schneidler**

Romanas antiguas

**Garamond
Caslon**

Romanas de transición

**Baskerville
Bodoni**

Romanas modernas

**Rockwell
Clarendon**

Egipcias

**Helvética
Optima**

Sans serif

Choc
Coronet
English
Alison

Caligráficas

Cooper
PEIGOT
Broadway

fantasía o display

Los estilos secundarios, caligráfico y display

Caligráficas:

Este tipo de letra imita la escritura caligráfica y manual. No se utiliza normalmente para la composición de textos, su uso es común en aplicaciones display.

De fantasía o display:

Son peculiares y llamativos; sería difícil tratar de describirlos en cuanto a características de forma por la variedad existente en este rubro. El aspecto que las une, está mas en su uso, que es muy difundido en la composición ornamental, básicamente en textos cortos y puntajes altos.

Ejercicios prácticos para ejemplificar el tema.

Objetivos:

- 1 El alumno analizará por medio del conocimiento y análisis de la historia la importancia de la tipografía en la comunicación visual.
- 2 Por medio de la sensibilización hacia el signo tipográfico, reconocerá las diferencias básicas entre las familias tipográficas.
- 3 Visualizará las posibilidades expresivas, así como las connotaciones de la forma de cada familia tipográfica.
- 4 Aplicara estos conocimientos en el análisis de diferentes soportes gráficos.
- 5 Aplicará de manera práctica los conocimientos adquiridos en este rubro, en ejercicios de diseño con tipografía.

e¹ Análisis de alfabetos en el catálogo de tipos de manera grupal.

e² Análisis de ejemplos de soportes gráficos reales, para detectar aplicaciones de cada una de las familias.

e³ Trazo de tres alfabetos, dos romanos y un sans serif, con lápiz plano y posteriormente con instrumentos de precisión, como método de análisis de la forma.

e⁴ Elaboración de un boceto terminado utilizando como único elemento caracteres tipográficos, enfatizando la connotación del estilo y reforzando el mensaje con la elección de formato, uso del color, y aplicación de categorías formales y técnicas visuales.

e⁵ Representación de conceptos por medio de alfabetos display y caligráficos a nivel de bocetaje.



Alfabetos y creadores más importantes (Siglos XVI a XX)

Sería interminable tratar de enlistar y dar reconocimiento a cada uno de los genios y creadores tipográficos a lo largo de la historia, por lo cual enlistaré solo algunos de relevante importancia para la evolución de la tipografía y por su difundido uso en el área del diseño.

Nombre	Fecha	Creador
<i>Fraktur</i>	siglo XVI	Vincenz Rockner
<i>Garamond</i>	1531	Claude Garamond
<i>Caslon</i>	1725	William Caslon
<i>Baskerville</i>	siglo XVIII	John Baskerville
<i>Fournier</i>	mediados del S. XVIII	Pierre S. Fournier
<i>Didot</i>	mediados del s. XVIII	Francoise A. Didot
<i>Bodoni</i>	1788	Giambattista Bodoni
<i>Grotesco</i>	1800	William Caslon
<i>Antigua</i>	1815	Vincent Figgins
<i>Clarendon</i>	1844	Rober Besley & Company de Londres
<i>Akzidenzgrotesk</i>	1898	de la firma Berthold de Alemania
<i>Century</i>	1894	Lino Boyd Benton Theodore de Vinne
<i>Cheltenham</i>	1896	Bertram Goodhue
<i>Le Grasset</i>	1898	Eugene Grasset
<i>Goudy old style</i>	1915	Rudolf Kock
<i>Gill Sans</i>	1927	Eric Gill
<i>Futura</i>	1927	Paul Renner
<i>Bembo</i>	1929	Fundidora Bodoni
<i>Perpetua</i>	1925	Stanley Morison
<i>Times New Roman</i>	1931	Stanley Morison
<i>Palatino</i>	1949-1950	Hermann Zapf
<i>Melior</i>	1952	Hermann Zapf
<i>Optima</i>	1958	Hermann Zapf
<i>Univers</i>	1957	Adrián Frutiger
<i>Helvética</i>	1958	Edouard Hofmann
<i>Frutiger</i>	1970	Adrián Frutiger
<i>Antique Olive</i>	1962-1966	Roger Excoffon
<i>Tiffany</i>	1974	De Benguiat
<i>Serif Gothic</i>	1972-1974	Herb Lubalin/Tony
<i>Avant Garde</i>	1973	Herb Lubalin

Ejercicios prácticos para ejemplificar el tema.

Objetivos:

1 El alumno valorará las aportaciones de creadores de tipos mas célebres e identificará sus respectivos alfabetos.

e¹ Ejercicio 1.-Investigación bibliográfica sobre los alfabetos mas importantes.

e² Ejercicio 2.-exposición grupal, y análisis gráfico de alfabetos.

Tipometría básica

El punto tipográfico como medida de un sistema internacional

En América, la unidad de medida tipográfica es el punto, cuyo múltiplo es la pica.

Esta contiene 12 puntos, aproximadamente 4,21 mm. (9 y media picas equivalen exactamente a 4 cm.). El punto tipográfico, y por consiguiente la pica, está basado en la pulgada inglesa; es fracción de ella.

Una pulgada tiene 72 puntos, o sea, 6 picas.

En México es usual referirse a la pica como cuadratín, haciéndolos sinónimos.

El cuadratín es el tamaño que tiene el cuadrado exterior de una letra *M* mayúscula. Por lo tanto, este tamaño cambia según el cuerpo o tamaño de la letra.

Así, una fuente de 10 puntos tendrá un cuadratín de 10 puntos; una de 14, 14. El cuadratín se emplea usualmente para determinar el espacio que se dejará de

sangría en los párrafos de la composición (sangría de un cuadratín, cuadratín y medio, y dos cuadratines).

Pica y cuadratín comparten el mismo símbolo:

En España se utiliza el cícero como unidad tipográfica. En el resto de Europa, salvo en Inglaterra, el punto Didot.

La línea ágata casi está restringida al uso comercial. Con ella se mide la altura de las gacetillas e inserciones publicitarias en periódicos y algunas revistas (20 líneas ágata equivalen a 8 y media picas, aprox. 3.6 cm.).

La historia del establecimiento de la pica como sistema de medida para las cuestiones relacionadas con la tipografía, tiene una larga serie de antecedentes históricos. Tuvieron que pasar siglos desde la aparición de imprenta, para que se viera nacer los primeros esfuerzos de normalización.

Uno de los personajes que tuvieron gran influencia en el proceso es sin duda, Pedro Simón Fournier el joven, un célebre grabador francés.

Fournier eligió como medida de base una pulgada prácticamente desconocida, un *pouce* local, para asentar en ella su sistema. Dividió esta unidad en seis partes y subdividió cada una de las fracciones en 12 puntos; fijó la altura de los tipos en 63 puntos.

El tamaño de las letras se designaba con nomenclatura tradicional, como compárela, gallarda, romanita, cícero, canon etc.

Tomando como base las propuestas de Fournier, Francisco Ambrosio Didot creó, a fines del siglo XVIII, un sistema de medidas que fue muy popular en occidente.

La unidad de base del sistema Didot, es el cícero, que divide en 12 puntos.

En 1987, el empresario alemán Hermann Berthold logró que la comisión de pesas y medidas de Berlín diera el consentimiento a su propuesta de punto de 0,376 mm., este paso constituyó un paso importante

en la adaptación del punto didot al sistema métrico decimal.

Posteriormente y a instancias de varias compañías fundidoras de tipos, el sistema *pica*, o *British American Point*, se comenzó a difundir por todo Estados Unidos. Entre 1898 y 1905, los ingleses adoptaron el sistema junto con sus colonias. Su uso es práctico sobre todo en lugares donde se usa el sistema inglés. La pica tiene una medida muy cercana a un sexto de pulgada.

En 1984 los ingenieros de Adobe, la firma creadora del lenguaje postscript, simplificaron la pica Chicago, aritméticamente, para lograr una equivalencia a $1/72''$. Para el efecto de medir tanto caracteres tipográficos como espacios relacionados a la composición tipográfica se utiliza una regleta especial llamada tipómetro, que contiene picas, puntos, líneas ágata, y en algunos casos pulgadas.

Es de suma importancia que el diseñador conozca los orígenes y razones de la información que aplica de manera común en su actividad profesional; en el caso de las unidades de medida tipográfica, los sistemas

actuales para la solución de proyectos gráficos, han hecho sus propias interpretaciones de ellas para traducirlas a un lenguaje que haga posible su aplicación en procesos digitales.

Cuando se diseñan bloques de texto, los programas que se utilizan comúnmente para la elaboración de proyectos relacionados con la composición tipográfica; como Page Maker ó Quark x press, tienen opciones en sus respectivos menús, que solucionan aspectos como el íter letrado, espaciamiento entre palabras ó el aire general de la composición, como *kerning* y *tracking*. El tracking, no sería comprensible , sin analizar primero qué es un cuadratín, y por qué es importante en el conocimiento de tal o cual alfabeto. El tracking se especifica en M's, o sea cuadratines.

Las nuevas tecnologías en este rubro permitieron información cada vez mas exacta en estos aspectos. Con las técnicas fotográficas, la medida cuadratín para especificar separaciones, se dividió en fracciones cada vez mas finas: dieciochoavos (M'18), triíta seisavos (M'36), cincuentaicuatroavos 8M'54), etc.

La tecnología Truetype, permite el uso de una matriz variable, pero recomienda que las fracciones se fijen en M/2048.

Ejercicios prácticos para ejemplificar el tema.

Objetivos:

- 1** El alumno comprenderá la importancia y los usos de las medidas tipográficas en el diseño y las artes gráficas.
- 2** Aplicará los conocimientos adquiridos por medio de la práctica.
- e¹** Análisis grupal de la información teórica, y tipómetro.
- e²** Análisis de las medidas de páginas de revista y periódico. Identificación de tamaños de letra, por medio de las medidas referenciales contenidas en el tipómetro.
- e³** Solución de una diagramación maestra tomando un tipómetro como referencia para la especificación de sus medidas en picas.

La pica:

la interlínea y la justificación

Como mencioné anteriormente, la interlínea es un elemento de la composición tipográfica de la mayor importancia; no podemos plantear ni analizar ninguno de los elementos de dicha composición sin tomar en cuenta su relación con otra de ellas, sin embargo trataremos de analizarlas por separado para su mejor comprensión. Recordemos que la interlínea es la separación entre dos líneas de texto y que su medida se especifica en puntos por medio de un quebrado, ej. : 10/12. La planeación de la interlínea está ligada de manera directa con otros aspectos de la composición, como son: la justificación y las características de diseño de la fuente; específicamente la relación de la altura x con ascendentes y descendentes. Este aspecto influye de manera muy importante en la apariencia del

bloque de texto, por ejemplo: en los diseños solucionados con estilos de letra romana antigua como Baskerville ó Garamond, una interlínea normal de dos puntos da un buen resultado, pero en el caso de un alfabeto como Bodoni, el contraste dramático de sus astas da por resultado un mancha oscura, teniendo que compensar este efecto con blancos resultantes de factores como la interlínea. En tamaños de letra mas comunes para texto corrido, digamos de 8 a 14, resulta una regla cómoda usar el tamaño del tipo con el que se esté formando el bloque de texto mas dos puntos, pero ésta no regla fija. El diseñador puede aplicar diversos criterios a la hora de crear esta composición.

Aspectos como la separación entre letras están estrechamente ligados a la interlínea. Por regla general, si se aumenta la separación entre letras, de forma proporcional aumentará la interlínea. No olvidemos que en diseño, los procesos y recursos pueden no ser tan importantes en relación al resultado gráfico del trabajo. La separación entre las palabras planeada en relación a la interlínea y viceversa pueden evitar la aparición de errores frecuentes en la composición, como calles, corrales etc., que tocaremos mas profundamente en un inciso posterior.

La interlínea en relación con la justificación, es decir longitud y forma de las líneas del bloque de manera horizontal, es otro aspecto que de ninguna forma podemos dejar de soslayo, mientras mas ancha sea la columna, mayor debe ser el interlineado, aspecto que evitará que el ojo se pierda momentáneamente al buscar el principio del siguiente renglón.

La fuerza de cuerpo y la justificación

Se denomina fuerza de cuerpo al tamaño de la letra o tipo. Este factor es determinante tanto en relación al espacio circundante, como en relación a los demás elementos de la composición.

Cuando el uso del signo tipográfico tiene características de ornamento, hay que tener especial cuidado en la relación de espacios y la jerarquización de la información.

Cuando la composición tiene que ver con bloques de texto cuyo objetivo principal es comunicar información por medio de la lectura, el problema de la legibilidad es el punto mas importante a resolver por parte del diseñador.

La longitud de los renglones es el primer aspecto a considerar en la decisión del tamaño de letra. Son diversos los criterios para establecer las medidas ideales, mínimas y máximas en la extensión de los renglones.

Joseph Müller Brockmann dice “una regla establece que se ha logrado una anchura de columna favorable para la lectura cuando se

colocan, por término medio, diez palabras por línea. Esta es una norma válida en textos largos.”³

Emil Ruder menciona “una línea de 50 a 60 caracteres es fácil de leer”⁴

Para Robert Bringhurst un renglón ideal contiene 66 caracteres, en composiciones de una sola columna, con un mínimo de 45 y un máximo de 75.

“En las composiciones de varias columnas, el número de caracteres debe reducirse hasta quedar en un intervalo de 45 a 60. Admite Bringhurst, sin embargo, líneas largas de 85 a 90 caracteres si el texto está muy bien compuesto, con amplias interlíneas; o cuando se trata de información auxiliar, como notas de pié de página.”⁵

Es muy vasta la información al respecto, pero excede los alcances de esta tesis; sin embargo, proporcionar a los alumnos conocimientos básicos sobre este tema les dará idea de la importancia de este tema en el acervo de un diseñador a la hora de componer con tipografía.

Cuando en el trabajo de diseño la solución de los textos se resolvía por medio de empresas que se dedicaban a formar los mismos en galeras, para su posterior aplicación en el armado de originales mecánicos; estas empresas disponían de extensos catálogos donde mostraban todas las fuentes tipográficas de que disponían.

TEXTO

texto texto texto texto texto texto texto

texto texto texto texto texto texto texto texto
texto texto texto texto texto texto texto texto
texto texto texto texto texto texto texto texto
texto texto texto texto texto texto texto texto
texto texto texto texto texto texto texto texto
texto texto texto texto texto texto texto texto
texto texto texto texto texto texto texto texto
texto texto texto texto texto texto texto texto
texto texto texto texto texto texto texto texto
texto texto texto texto texto texto texto texto
texto texto texto texto

³ Joseph Müller Brockmann, Sistemas de retículas, p 31

⁴ Emil Ruder, Manual de diseño tipográfico, Barcelona, Gustavo Gilli, 1983, p 40

⁵ de Buen Unna, Jorge, Manual de diseño editorial, México, Santillana, 2000, p 155

Así mismo incluían una tabla de “factores tipográficos”, estas cifras se obtenían calculando en número de caracteres de cada tipo que cabían en cierta unidad de medida, en el caso de México, en picas; este factor, multiplicado por el largo de una línea, nos aproxima a la cantidad de caracteres que caben en ella incluyendo los espacios.

Este factor tipográfico, llamado “promedio de caracteres por pica” cambia de fuente a fuente, dependiendo de diversos factores.

Toda esta información, cuando se soluciona un prospecto de diseño, puede significar grandes diferencias en cuestiones relacionadas, tanto como el aspecto gráfico, como en la economía.

Dependiendo de las peculiaridades de un diseño, como número de columnas de texto, la medida de las mismas, extensión del trabajo, y sobre todo características del usuario, es que se toman las decisiones de estilo de letra que se utilizará para configurar el mismo.

Por ejemplo: cuando el usuario a quien está destinada dicha información no está especialmente entrenado en el hábito de la lectura, a los cuales se les denomina *bajos lectores*, no es recomendable usar tipos de letra de bajo puntaje. En el caso de alfabetos como Baskerville, cuya altura x es pequeña en relación a sus otros rasgos, no es conveniente usar tamaños pequeños. Una composición de dos columnas de 17 picas con un cuerpo de 11 es aceptable.

Arreglos tipográficos: errores frecuentes en la formación de bloques de texto.

Se entiende cómo arreglo tipográfico, a todas las características que definen la forma de un bloque de texto.

Existen diversas formas de clasificación para cada uno de estos diferentes diseños.

Son comunes, de manera genérica los siguientes:

Justificación cerrada ó texto justificado: es aquella en la cual la forma y longitud de las líneas de texto que conformen el bloque, es la misma; es decir comienzan y terminan en el mismo lugar y por tanto su medida en picas es la misma.

El efecto de este tipo de párrafo puede resultar muy formal, con apariencia austera.

Justificación abierta o en bandera: en este estilo de arreglo, las líneas que conforman el bloque no tienen la misma longitud, es decir no miden lo mismo. En el primer caso tenemos al texto abierto alineado a la derecha, en donde las líneas comienzan en el mismo lugar en esta

posición, pero terminan de forma irregular. En el segundo caso las líneas coinciden del lado izquierdo, pero son irregulares en el derecho.

Este tipo de justificación, puede resultar conveniente si el diseñador no es muy experto, por dar menos problemas con los cortes silábicos, aminorar las dificultades con el espaciado. También es conveniente su uso en columnas cortas. Evidentemente el resultado visual de estos diseños connota más jovialidad y dinamismo que su antecesora. El uso de este estilo ha sido muy popular desde el siglo XX, en parte por la sensación de familiaridad con la escritura manual. Se recomiendan aspectos en su aplicación como:

- Cuidar que no haya líneas finales demasiado cortas.

- La coincidencia de dos o más renglones de la misma magnitud.

- Que se repitan palabras, sílabas o signos, en los extremos de líneas consecutivas.

Texto centrado o en piña: este diseño es característico por estar las líneas que conforman el bloque, dispuestas a partir de un eje de simetría axial.

No se recomienda para textos prolongado.

En algunas bibliografías se habla de otros estilos de párrafo con diferentes denominaciones cada uno de ellos; algunas de estas denominaciones se refieren a la aplicación de recursos como la sangría. El término sangría se refiere a un espacio que se deja al comienzo de cada párrafo, y como ya habíamos mencionado se especifica técnicamente en la medida denominada cuadratines.

La práctica de sangrar los párrafos es muy antigua. Desde la Edad Media, se dejaba un espacio en blanco antes de la primera palabra y dependiendo de los requerimientos del cliente, éstos se podían llenar con dibujos de ornamentos que partían de las iniciales de capítulo.

Algunos de estos tipos de párrafo son:

Párrafo ordinario, párrafo moderno, párrafo francés, párrafo epigráfico, párrafo base de lámpara, párrafo triángulo español, etc.

Cuando se hace diseño con tipografía, específicamente en la formación de bloques de texto aspectos relacionados con los

Justificación completa

Justificación completa Justificación completa
Justificación completa Justificación completa
Justificación completa Justificación completa
Justificación completa Justificación completa
Justificación completa Justificación completa
Justificación completa Justificación completa
Justificación completa Justificación completa
Justificación completa Justificación completa
Justificación completa Justificación completa
Justificación completa Justificación completa
Justificación completa Justificación completa
Justificación completa Justificación completa
Justificación completa Justificación completa
Justificación completa Justificación completa
Justificación completa Justificación completa
Justificación completa Justificación completa
Justificación completa Justificación completa

Justificación en bandera a la derecha

Justificación en bandera a la derecha Justificación en bandera a la derecha
Justificación en bandera a la derecha Justificación en bandera a la derecha
Justificación en bandera a la derecha Justificación en bandera a la derecha
Justificación en bandera a la derecha Justificación en bandera a la derecha
Justificación en bandera a la derecha Justificación en bandera a la derecha
Justificación en bandera a la derecha Justificación en bandera a la derecha
Justificación en bandera a la derecha Justificación en bandera a la derecha
Justificación en bandera a la derecha Justificación en bandera a la derecha
Justificación en bandera a la derecha Justificación en bandera a la derecha
Justificación en bandera a la derecha Justificación en bandera a la derecha
Justificación en bandera a la derecha Justificación en bandera a la derecha
Justificación en bandera a la derecha Justificación en bandera a la derecha
Justificación en bandera a la derecha Justificación en bandera a la derecha
Justificación en bandera a la derecha Justificación en bandera a la derecha

espaciamientos son el principal dolor de cabeza; el diseñador o formador requiere de toda su atención y experiencia para dar soluciones técnicamente posibles y gráficamente agradables.

Estos errores de los que hablamos suelen tener nombres analógicos para designarlos técnicamente.

Términos como *viuda*, *huérfano*, *corral*, *calles*, *escaleras*, *rosario*, etc.

Estos errores se refieren a la aparición de coincidencias en una serie de blancos que descienden encadenados formando una

figura. En algunas ocasiones, sobre todo tratándose de párrafos cortos pueden llegar a fraccionarlo en partes.

Estos efectos se corrigen modulando los espaciamientos entre los elementos de las líneas de texto y de los renglones. Por ejemplo: Aumentando las separaciones entre líneas del texto se puede matizar un efecto de *calles*.

Las viudas y los huérfanos son efectos tan comunes, que los programas de autoedición cuentan con opciones en sus menús para controlarlos. Los términos *viuda* y *huérfano* se refieren a líneas no llenas que quedan aisladas en la página.

Justificación en bandera a la izquierda

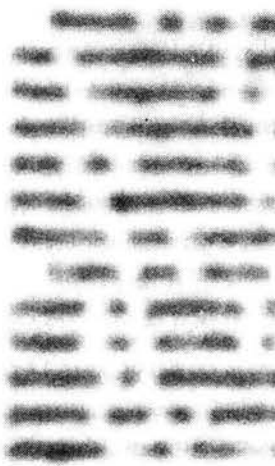
Justificación en bandera a la izquierda
Justificación en bandera a la izquierda
Justificación en bandera a la izquierda
Justificación en bandera a la izquierda
Justificación en bandera a la izquierda
Justificación en bandera a la izquierda
Justificación en bandera a la izquierda
Justificación en bandera a la izquierda
Justificación en bandera a la izquierda
Justificación en bandera a la izquierda

Justificación centrada o en piña

Justificación centrada o en piña
Justificación centrada o en piña
Justificación centrada o en piña
Justificación centrada o en piña
Justificación centrada o en piña
Justificación centrada o en piña
Justificación centrada o en piña
Justificación centrada o en piña
Justificación centrada o en piña
Justificación centrada o en piña

Dotado de un alma ardiente, tenía Ju-
rias asombrosas que, por lo general, va-
Para conquistar el afecto del cura Ché-
mente comprendía que podía depender :
dido de memoria todo el Nuevo Testa-
latina; igualmente era capaz de recitar e-
Maistre, aun cuando creía tan poco en t-

Como por tácito acuerdo, tanto Sore-
cruzar la palabra durante aquel día. Al
tomar su lección de teología a casa d-
sensato el abstenerse de hacer alusión :
puesta que su padre acababa de hacerle
añagaza —se dijo—; será preferible sim-



Línea viuda se refiere a un renglón corto al principio de una columna.

Huérfano es la denominación que se da a la primera línea de un párrafo que queda al final de la columna de texto.

En la solución que dan los programas de autoedición al problema de la estructuración de los bloques de texto, en ocasiones el espaciado se ve alterado, quedando efectos desagradables en las separaciones de las palabras, los *corrales* hacen ver letras de enlace como “y” separadas de forma exagerada a los lados. El efecto *ríos*, hacen aparecer blancos enlazados de manera irregular que “caen” hacia abajo del bloque, seccionándolo.

Identificación de los tamaños mas comunes tipos de lectura.

El hablar de puntajes de letra conveniente para la formación de bloques de texto, cuyo fin sea la lectura, es abordar un tema lleno de peculiaridades y especificidades. La decisión del tamaño de letra para un diseño en específico depende de muchos factores que van desde la cantidad de información que contendrá este diseño, hasta las características del mismo.

Recordemos que el tamaño total de una fuente o alfabeto es el resultado de la suma de todas las barras de su esquema lineal, y que la proporción entre las mismas dará por resultado la apariencia general de la misma.

A pesar de la importancia que tiene la separación entre letras y palabras, los factores que modifican principalmente el tono gris del cuerpo de texto son el interlineado y las características del alfabeto o fuente utilizada.

Los tamaños de la letra es un asunto que es muy flexible, pues una tipografía en una publicación, por ejemplo, de caja chica o

compuesto de una columna muy estrecha, puede leerse a partir de seis puntos, sobre todo si está formado con una fuente de alta legibilidad y de ojo grande, es decir con una *altura x* amplia, además de una interlínea adecuada.

Esta cuestión está relacionada de manera directa con el llamado *promedio de caracteres por pica*, mencionado en otro de los temas.

Cuando la fuente utilizada tiene una altura *x* reducida, los espacios entre los renglones parecen mas amplios de lo normal, y el efecto final del bloque parece mas blanco.

Tomando en cuenta la información anterior, podemos decir que de manera muy general, para la formación de bloques de texto se utilizan puntajes comunes que van desde los seis puntos hasta los catorce.

Los cabezales y los textos display de la composición, por supuesto no restringen su solución bajo estos parámetros, ya que su función es mucho más gráfica.

Ejercicios prácticos para ejemplificar el tema.

Objetivos:

- 1** El alumno comprenderá la importancia de todos los aspectos teóricos revisados, en relación a la formación de diseños que requieran el uso de tipografía en sus diversas dimensiones.
 - 2** Aplicará de forma práctica y crítica los conocimientos adquiridos, en diversos ejercicios
 - 3** Ejecutará, como proceso de solución a un problema específico de diseño, todos los pasos metodológicos explicados en los temas del programa.
 - 4** 4.- Visualizará la utilidad de la aplicación de los conocimientos adquiridos en el año escolar, en el ejercicio de la profesión.
- e¹** Análisis de publicaciones para detectar ejemplos de todos los temas revisados en clase.
- e²** Elaboración de una serie de diseños de soportes gráficos que requieran la aplicación de la tipografía en su dimensión visual y como texto.
- e³** Revisión de pruebas de los ejercicios y aplicación de soluciones prácticas a las peculiaridades de cada uno de ellos.

Q R S T U V W X Y Z

C

4

capítulo

Práctica tipográfica

El formato

El rectángulo áureo:

el cuadrado y los rectángulos que se desprenden del mismo.

El tema del formato en el diseño de cualquier soporte gráfico define de inicio la base de la configuración.

Entendemos como formato el tamaño, la forma, y la posición del soporte físico del trabajo, es decir el material. Este puede ser papel, o la imagen que muestra pantalla de una computadora.

El formato puede variar de acuerdo a las características y necesidades de cada diseño, pero analizaremos de manera especial *el rectángulo*, por ser el mas común en su uso.

Sabemos que se denominan planos básicos a las figuras geométricas fundamentales, y que estos son: círculo, triángulo y cuadrado. El rectángulo se deriva del cuadrado, digamos que es un cuadrado alargado. Existen muchos rectángulos que se derivan de el, pero para su uso práctico hablaremos y analizaremos tres de ellos.

Rectángulo de hipotenusa: rectángulo dinámico cuya relación de medidas es de 5:7, para construirlo se parte de un cuadrado desde cuya diagonal se traza un arco BC con centro en A.

Rectángulo regular: rectángulo de proporciones estáticas, que se traza a partir de un cuadrado del cual se toma la mitad de uno de sus lados como medida para trazar un arco BC con centro en A.

Rectángulo áureo o de oro: rectángulo dinámico y armónico, que se construye con la mitad del lado de un cuadrado trazando un arco BC con centro en A. Este rectángulo posee medidas cercanas al tamaño conocido como oficio.

La sección áurea es un sistema de proporciones al que se han atribuido cualidades mágicas .

La progresión numérica que da lugar a ella aparece de manera constante en objetos de la naturaleza, como caracoles, nervaduras de hojas etc.

Por ello ha sido utilizada en la arquitectura y las artes en muchas culturas importantes como los griegos.

El llamado número de oro, es 1.618 03.

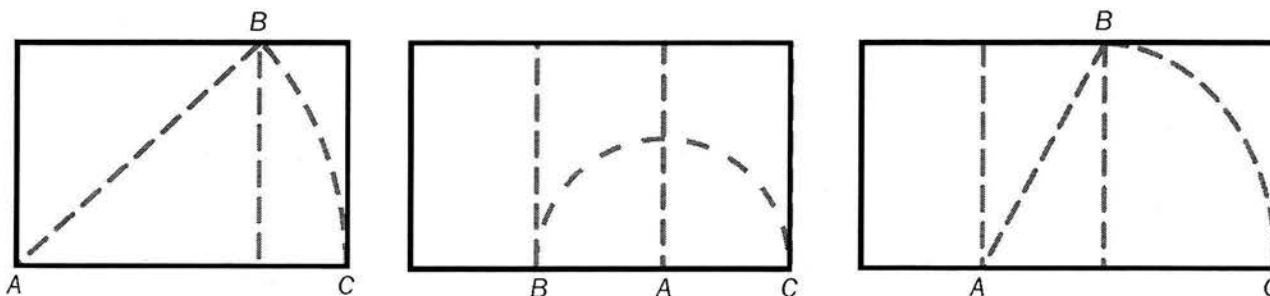
La proporción se consigue mediante la llamada serie Fibonacci, que el italiano Leonardo Fibonacci explicó con una seriación de números consistente en que una cifra es el resultado de las dos anteriores. Si se dividen dos cifras consecutivas, la mayor

entre la menor, el resultado se aproxima gradualmente al número de oro.

Para su aplicación en prospectos de una sola cara, los rectángulos de proporciones mayores pueden resultar demasiado alargados, y esto provocar desperdicio de papel, sobre todo cuando el destino del diseño es ser reproducido en serie. También influir en la apariencia estética del diseño.

En los prospectos de varias caras, los rectángulos mas alargados pueden resultar útiles porque tienen dobles, como los dípticos, trípticos y toda clase de despleables.

Rectángulos de hipotenusa, regular y áureo



El tamaño del soporte en relación al tamaño del pliego de papel

Cuando un diseño va a ser reproducido en serie, la toma de decisiones en cuanto a formato tiene que ver básicamente con dos aspectos : la apariencia estética del mismo y el tamaño del material donde se va a reproducir.

Los papeles se fabrican en diversas medidas, dependiendo del lugar y de las costumbres de estos.

En Estados Unidos, los pliegos de los papeles comunes usados en los impresos, se fabrican en 34" x 22" y se cortan en octavos de 11" x 8,5", sin desperdicio, a este tamaño se le denomina letter.

El otro tamaño usual mide 37" x 28" y se cortan en octavos de 14" x 8,5"; a estos últimos se les denomina legal.

En México, los dos tamaños comunes son el llamado carta57 , que mide 87 x cm.

Planear los trabajos de diseño acorde a la normatividad o usos y costumbres del

lugar donde se reproducirá y usará, puede ahorrarnos muchos problemas, sobre todo de índole práctica.

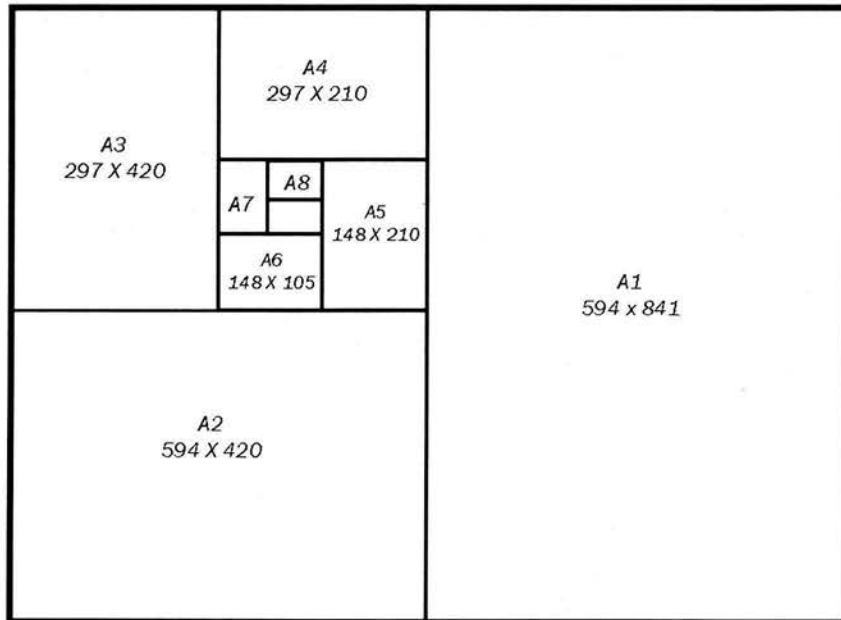
En la fabricación de cartulinas y otro tipo de materiales, por ejemplo para la encuadernación la anarquía en cuanto a normatividad es mas evidente, aunque existen algunos sistemas como la serie Iso 216.

Este sistema Iso 216, plantea como base el rectángulo de la diagonal abatida o de hipotenusa.

Este rectángulo de proporción 1: 2 tal vez no sea el mas hermoso, pero al dividirlo en dos rectángulos iguales, con una recta paralela al lado menor, las figuras resultantes conservan la misma proporción, aspecto que lo hace muy práctico en su uso. A este rectángulo de base se le denomina A cero.

Dividiendo el rectángulo A cero por la mitad, obtendremos el A uno, de la mitad de este el A dos, y así sucesivamente. Este

sistema ha sido adoptado por muchos países y se le añade a los pliegos un excedente para desperdicio aprox. De 20 mm., aspecto que es importante debido a los acabados finales de los trabajos impresos, como el refino. El uso de formatos normalizados tiene muchas ventajas como la compatibilidad de las aplicaciones de un diseño como papelería, sobres etc.



Sistema **Iso 216**

Ejercicios prácticos para ejemplificar el tema.

Objetivos:

- 1 El alumno valorará la importancia del proceso metodológico en la solución de proyectos gráficos relacionados con el uso del signo tipográfico.
 - 2 Analizará los procesos y criterios de selección de formatos, desde el punto de vista gráfico, práctico y económico.
 - 3 Comprenderá la importancia y la utilidad práctica de la aplicación de sistemas de estructuración armónicos.
 - 4 Manejará los conocimientos relacionados a la normatividad relacionada a la fabricación de papeles y materiales para la solución de reproducción en serie.
- e¹ Trazo de tres rectángulos armónicos
 - e² Solución de tres sistemas de estructuración, sobre cada uno de los rectángulos.
 - e³ Elaboración de una serie de bocetos, utilizando como soporte las estructuras planeadas en el ejercicio anterior.

Tipografía como imagen

Las dimensiones del contraste:

espacio, forma, imagen, color, textura.

En la configuración de mensajes gráficos las primeras consideraciones se refieren al uso del espacio de trabajo.

Este espacio de trabajo se refiere al plano, fundamento básico del soporte.

El plano es el tercer elemento del diseño, siendo el punto y la línea los dos que le anteceden.

Éste es delimitado por líneas conceptuales que constituyen los bordes de la forma. Desde el punto de vista bidimensional, está conformado por líneas que lo independizan de el ambiente que lo rodea.

Aunque lo parezca a simple vista, nada en la naturaleza está dispuesto sin un significado o una función dada. Todo aquello que percibimos en la materia orgánica e inorgánica tiene valores de proporción dispuestos en un orden que va mucho más allá de lo simple y azaroso. Descubrir la razón geométrica en la forma de un caracol, la disposición espiral de algunas plantas, las alas

de algunas aves, la estructuración del ADN, todo ello habla de disposiciones complejas, de un orden. Desde siempre el hombre ha tenido una disposición especial a ordenar su entorno. El aprendizaje de la naturaleza misma, ha hecho posible la disposición de elementos en la pintura, en la arquitectura, en la superficie que ocupa la información en la página de un libro, la distribución de la información de un periódico, etc., gracias a la administración sobre el espacio disponible, en la búsqueda de la armonía. El trabajo de diseño se fundamenta en la administración del espacio.

Comencemos entonces por reducir el universo del espacio al plano bidimensional, para reconocer en él sus dimensiones y sus límites, para establecer las bases de acomodo de los elementos de la configuración.

Desarrollar una visión lógica de la superficie, dividiendo el espacio y a la vez subdividir éstos en espacios más reducidos, es tomar control sobre el territorio, administrándolo, es diagramar.

Existen diversos sistemas de modulación del espacio, todas ellas con fines de subdividir el espacio en áreas de dimensiones mas pequeñas y obtener guías para el acomodamiento de los elementos del diseño.

Los sistemas mas comunes son: redes, retículas y diagramaciones.

Los términos retícula y red se utilizan de manera indistinta. La definición de retícula es: “La manera de dividir el espacio, obedeciendo a un sistema de normas para obtener un solo motivo o modulo, con características iguales en su medida y forma”.

El concepto retícula en realidad es mucho mas amplio si pensamos en el como el resultado del entrecruzamiento de líneas que da por resultado en enrejado, en el cual los módulos resultantes pudiesen no tener el mismo tamaño, como en el caso de una retícula obtenida por el sistema áureo.

En la composición de trabajos de diseño en los que intervenga el elemento tipográfico en una o varias de sus dimensiones, específicamente cuando se utiliza en bloques

de texto, la modulación del espacio tiene requerimientos especiales.

Existen múltiples maneras de diagramar. Podemos determinar superficies con base simetrías, dividir el espacio en mitades equivalentes, y a su vez estas en mitades de manera vertical, horizontal e incluso diagonal hasta percibir una fina “tela de araña”.

Otro sistema consiste en buscar las formas geométricas dentro de la superficie : un cuadrado, un triángulo, un círculo o formas mas complejas (un pentágono o un hexágono) y subdividir esta forma reuniendo vértices con el centro de los lados opuestos o vértice con vértice.

Los elementos de una diagramación que hacen posible una adecuada composición con elementos tipográficos alternados en muchas ocasiones con otras imágenes como fotografías, viñetas, etc., son: márgenes, caja tipográfica, columnas y campos reticulares, estos dos últimos elementos separados entre sí por espacios denominados medianiles o corondeles.

“Con la diagramación, una superficie bidimensional o tridimensional, se subdivide

en espacios mas reducidos a modo de enrejado. Estos espacios o campos pueden o no tener las mismas dimensiones.

La altura de los campos corresponde a un número determinado de líneas de texto, y su ancho es el mismo que el de las columnas, las cuales resultan de la división vertical de la caja. Estos elementos se separan uno de otro -como ya mencionamos- por un espacio intermedio, con el fin de que las imágenes no se toquen y se conserve la legibilidad.

Con esta división del espacio se pueden ordenar mejor los elementos de la configuración. Como sistema de organización, la diagramación facilita al diseñador la organización significativa de los elementos de su diseño.

Un adecuado sistema de división y modulación del espacio permite:

a) una disposición sistemática y lógica del material gráfico.

b) distribución de los elementos con ritmo propio.

c) ordenamiento de estos elementos con unidad.

d) composiciones uniformes y características.

e) armonía global, claridad, orden configurador.

Todos estos aspectos contribuyen a la credibilidad de la información, a establecer un ritmo de lectura mas rápido y con menor esfuerzo, a mejor retención en la memoria.

El diseño de la diagramación es en sí un caso de especial cuidado e interés.

Las proporciones de los espacios que la conforman dependen de diversos aspectos, básicamente las características del diseño y del lector al cual está destinado el soporte gráfico.

La versatilidad en la estructuración permitirá al diseñador una amplia gama de posibilidades a la hora de componer, pero una estructura sencilla puede dar por resultado un diseño sobrio y limpio.

Los márgenes tienen una influencia determinante en el resultado gráfico final del diseño. Unos márgenes generosos podrían dar sensaciones de lujo; si tienen proporciones diferentes entre sí, la composición final será mas dinámica, etc.



El ancho de las columnas y proporción de los campos reticulares determinará junto con los blancos de la composición la tonalidad de la mancha final.

La forma total del trabajo estará determinada por los diferentes elementos que intervienen en la composición, desde la elección del formato, hasta los acabados finales.

El color y la textura son otros de los elementos importantes que intervienen en la forma de nuestro diseño.

El color, como elemento gráfico, influye de manera determinante en la percepción del trabajo, ya que como sensación primaria, cuando existe como parte de la composición, (el color tiene una afinidad mas intensa con las emociones) o incluso en la ausencia de el, será uno de los factores determinantes reforzadores del significado.

En una composición tipográfica los elementos gráficos que se utilizan como complemento del diseño no deben opacar la expresividad de la letra, deben coadyuvar a la comunicación del mensaje.

Prácticamente es imposible pensar en el mundo de las imágenes sin color, pero es más difícil aún imaginarlas sin textura. La imagen, es una representación mental de algo o todo lo que capta el ojo, esta se crea o genera en el cerebro, y en este proceso interviene toda la información que captamos por medio de los sentidos.

La textura es la sensación que produce la superficie de un objeto, y es determinada por las características del material de que está construido. Esta textura puede ser visual, táctil, o poseer ambas cualidades. El efecto textura, se da por la repetición de módulos de manera próxima y constante, y puede evocar sensaciones de aspereza, suavidad, saturación, etc.

En el caso de la composición tipográfica, en la aplicación que más evidente es el efecto de este elemento gráfico, es en el diseño de bloques de texto.

La textura en este caso está dada por la repetición de caracteres tipográficos y determinará, entre otras cosas, la claridad u oscuridad de la mancha.

Para elegir un tipo de letra, y solucionar todos los aspectos relacionados a la composición, tendremos que tomar en cuenta este elemento con mucho cuidado, ya que el efecto final del trabajo dependerá en gran medida de él.



Tres principios compositivos:

tensión, dirección, agrupamiento

Para la planeación y elaboración de cualquier soporte gráfico tendremos que tomar en cuenta los siguientes aspectos: el soporte, el formato, la estructura, los elementos gráficos (incluso el color), y por supuesto las técnicas, recursos, y estrategias compositivas que usaremos para cumplir nuestros objetivos.

Dentro de estas estrategias se encuentran las categorías formales de diseño y las técnicas visuales.

De todas ellas analizaré tres que son recursos recurrentes en la composición tipográfica: tensión, dirección, agrupamiento.

La tensión desde el punto de vista de la psicología es “una actitud o estado del que espera algo con ansiedad o emoción”.

En el caso de las artes visuales, la tensión puede ser una estrategia compositiva cuando se espera lograr por parte del receptor respuestas dramáticas, es un medio visual eficaz para crear desconcierto y atención,

siempre y cuando tanto estrategia como efecto estén bien planeadas por el creador del mensaje visual.

En la composición de diseños con tipografía, este efecto se puede lograr por medio de la disposición de elementos en el plano.

Esta estrategia puede llegar a ser tan importante, que en soportes gráficos tan representativos como los diseños de carteles y publicaciones comerciales como revistas y periódicos, estos recursos se aprovechan para la ubicación de elementos que requieren especial interés.

La mayoría de los efectos de las técnicas que utiliza un diseñador como estrategia, tienen que ver con la percepción, y esta a su vez con situaciones culturales y fisiología humana.

La dirección, es otra estrategia compositiva dada por la ubicación y posición de los elementos en el plano. El efecto de direccionalidad también puede estar ligada al tratamiento y la forma de los elementos.

Este es un recurso muy útil para dar sensaciones de dinamismo.

Las composiciones tipográficas diseñadas para “leerse” tienen una relación directa con el efecto “agrupamiento”.

Los elementos se perciben como una unidad (como un todo), cuando existen características de similitud y proximidad entre los elementos de la composición.

Cuando se combinan diferentes aplicaciones de la tipografía, es importante considerar la unidad y paradójicamente la individualidad de cada bloque de formas de esta composición.

DIRRECCION



a
gru
pa
mien
to

Elementos formales:

figura-fondo, equilibrio, ritmo

La percepción visual de las figuras del mundo real está fundamentada básicamente en un fenómeno denominado relación figura-fondo.

Este efecto, que tiene relación directa con el contraste, hace que podamos diferenciar entre dos planos diferentes percibiendo un elemento como base y otro una figura sobre el.

Uno de las características que hacen ver a un algo como fondo, es la diferencia de tamaño respecto al otro. El elemento de mayor tamaño suele percibirse como el.

En tipografía, este efecto tiene que ver con la forma y contraforma de la letra, ya que el espacio que la circunda de algún modo forma parte de ella.

El equilibrio es uno de los factores básicos de la percepción humana. La necesidad de equilibrio, que fundamenta en la verticalidad del hombre y línea de horizonte. Este factor es determinante en la percepción de su entorno y formulación de juicios visuales.

En la composición visual, el equilibrio es una estrategia que requiere de habilidad en su aplicación, ya que el lograr esta estrategia se puede lograr, de forma interesante por medio de la regulación de los pesos visuales, cuantitativa o cualitativamente; así como por medio del color.

El equilibrio logrado por medio del uso de simetría especular o axial, puede ser un recurso fácil, pero aburrido.

El ritmo, es otro de los factores que influyen de manera importante en la manera en que “leemos” el mundo.

**FIGURA
FONDO**

La comunicación visual hace uso del ritmo como recurso para dar secuencialidad y armonía a las composiciones

Ritmo, es un efecto que tiene que ver con la secuencialidad, la repetición y la alternancia de un elemento.

Para que exista ritmo tiene que haber variación. En el caso específico de la composición tipográfica, el ritmo se da tanto en la disposición de los elementos, como en la jerarquización de los mismos.

Incluso la vista, influenciada por la percepción, preferencia de manera secuencial la lectura de ciertas partes del plano.

Casi todas las actividades de percepción de la realidad se rige por el ritmo de lectura específico de cada cultura.



Grados, efectos y uso del contraste *en la comunicación gráfica.*

“El contraste es, en el proceso de la articulación visual, una fuerza vital para la creación de un todo coherente. En todas las artes el contraste es una poderosa herramienta de expresión, el medio para intensificar el significado, y por tanto, para simplificar la comunicación.”⁶

Como otro reforzador del significado, el uso del contraste evita la ambigüedad en el mensaje visual, de hecho no podríamos imaginar un mundo el.

Algo es oscuro dependiendo de la claridad próxima; algo es grande si tenemos algo mas pequeño con que compararlo.

En el famoso libro “La sintaxis de la imagen”, su autora Andrea Dondis utiliza como recurso básico la estrategia del contraste para evidenciar las técnicas visuales, a manera de dipolos opuestos.

Todas las técnicas y recursos mencionados en este capítulo son finalmente, parte del lenguaje del comunicador visual; por medio de las cuales, anexos a elementos como el signo, el símbolo y el color, establece los códigos que le permitan el fin común de sus diseños: comunicar .

Ejercicios prácticos para ejemplificar el tema.

Objetivos:

1 El alumno visualizará el signo tipográfico en toda su dimensión expresiva y visual.

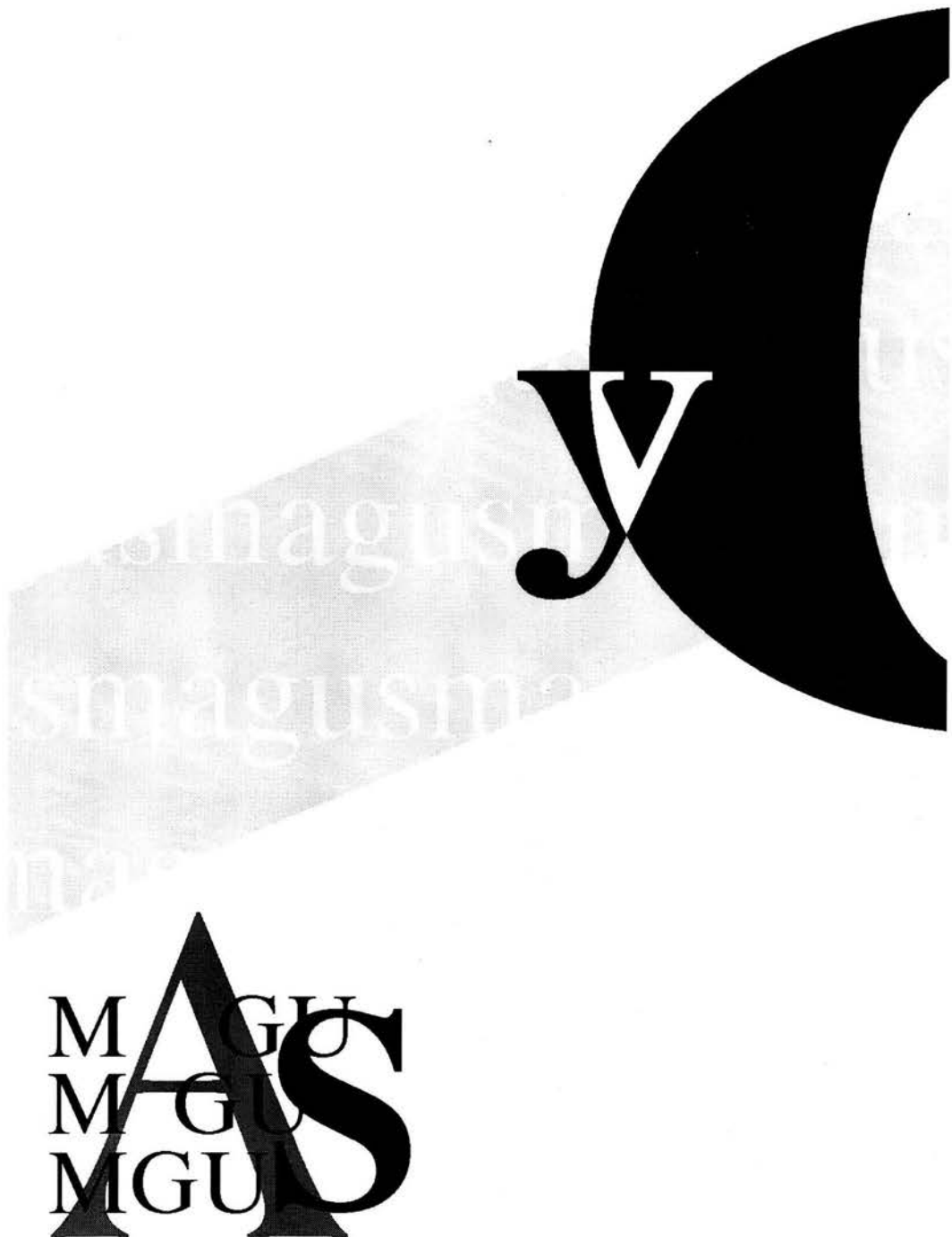
2 Valorará las posibilidades connotativas de la letra, como recurso para la representación de conceptos.

3 Experimentará con la representación, por medio de todas las dimensiones de la tipografía.

e¹ Solución de una textura caligráfica, experimentando técnicas y materiales, como primera aproximación a la letra como signo gráfico.

e² Elaboración de una composición utilizando solo tipografía como elemento, reforzando el significado por medio del color y las estrategias compositivas

e³ Realización de una serie de bocetos, representando conceptos por medio de tipografía



C

conclusión

con
clu
sión

Conclusión

El presente documento tiene un objetivo básico: hacer un análisis por medio del recorrido de los temas que conforman el programa de la materia, de su importancia como parte de la enseñanza del diseño, así como del mundo de la comunicación visual.

La revalorización de la letra como signo visual con toda su riqueza expresiva, es uno de los aspectos que a mi parecer pueden acrecentar las perspectivas de desarrollo profesional de un diseñador, o de un estudiante de diseño.

En la realidad actual de la creación plástica y específicamente del diseño, la tipografía es un área que, *comparativamente con sus épocas de esplendor*, ha sido descuidada en su desarrollo.

¿Será acaso que ya no hay nada nuevo por aportar en este rubro?, o ¿se habrán acabado los grandes creadores en el área, los grandes genios tipográficos?.

Las respuestas a estas interrogantes tendrán que responderlas aquellos estudiantes o estudiosos en el tema, que traten de visualizar un mundo sin letra.

De manera personal mi respuesta a las preguntas es *no*; y mi pequeña aportación, es tratar de inculcar en los educandos el amor y respeto al *signo tipográfico*.

A través de la observación del desempeño escolar de los alumnos de semestres posteriores al segundo, me he percatado con preocupación el hecho de que muchas de las carencias y “lagunas” en los conocimientos de estos, son precisamente en el área de estudio que da motivo a esta tesis. Como he mencionado anteriormente, uno de los factores que me parece provocan esta carencia es la falta de valoración de la misma.

Es conocido por nosotros los docentes el hecho de que, aprendizaje que no es significativo es olvidado o por lo menos soslayado.

La enseñanza de cualquier materia, y especialmente aquellas que son fundamentales para el desempeño escolar y posteriormente profesional de los alumnos, deberá estar matizada de un enfoque que dosifique de manera eficiente los aspectos lúdicos y creativos, con los serios y formales, para

lograr en el educando una visión abarcadora y pragmática en su aplicación en el trabajo de diseño; solo así podremos esperar que estos conocimientos influyan de forma importante en su desempeño laboral.

Los ejercicios planteados para ejemplificación de los temas han sido pensados no solamente para que recreen de forma práctica la teoría, sino que además sean disfrutados por los alumnos en su realización.

El hecho de que la realización de un proyecto de diseño proporcione satisfacción profesional y emotiva en su creador, influye de manera muy importante en el cumplimiento de la función comunicativa del diseño, es decir su aspecto funcional.

Finalmente, es de tomarse en consideración la relevancia de la reafirmación de conocimientos adquiridos en la materia, por parte de los profesores que imparten las asignaturas que conforman la currícula a través de la licenciatura, por medio de su uso constante en los proyectos realizados en cada una de ellas. El objetivo principal es el proporcionar al alumno una formación integral en su área de desempeño, pero mas importante aún es el hecho de formar seres autodidactas y gestores de su propio conocimiento, con interés en la investigación, la experimentación, el desarrollo personal y profesional.

Bibliografía

- BEAUMONT, Michael,
Tipo y color.
Ed. Herman Blume, Madrid 1988 (141 pp)
- BLACKWELL, Lewis,
La tipografía del siglo XX.
Ed. GG, Barcelona 1992 (256 pp)
- BLANCHARD, Gerard,
La letra.
Ed. CEAC, Barcelona 1988 (255 pp)
- DAHL, Sven,
Historia del libro.
Ed. Alianza, Madrid 1985 (316 pp)
- DE BUEN UNNA, Jorge,
Manual de diseño editorial.
Ed. Santillana, México 2000 (178 pp)
- Dondis D.A.
La sintaxis de la imagen.
Ed. GG, México 1992 (210 pp)
- GATES, David,
Lettering for reproduction.
Ed. Watson Gooptil Publications, New York 1990 (178 pp)
- GATES, David,
Type.
Ed. Watson Gooptil Publications, New York, 1973 (207 pp)
- HALLEY, Allan,
ABC's of type,
a guide to contemporary typefaces.
Ed. Watson Gooptil Publications, 1990 (128 pp)
- MARCH, Marion,
Tipografía creativa.
Ed. GG, Barcelona 1989 (140 pp)
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José,
Diccionario de Tipografía y del libro.
Ed. Labor, Barcelona 1974 (545 pp)
- MÜLLER-BROCKMANN, Joseph,
Sistemas de retículas.
Ed. GG, Barcelona 1988 (141 pp)
- SOLOMON, Martin,
The art of typography,
An intrduction to Typo.Icon.Ography,
understending contemporary type desing
through classic typography.
Ed. Watson Gooptil Publications, New York, 1986 (240 pp)
- SWAN, Allan,
Como diseñar retículas.
Ed. GG, Barcelona, 1990 (144 pp)
- TUBARO, Antonio e Ivana,
Tipografía.
Ed. Universidad de Palermo/Librería técnica CP 67,
Milan, 1994 (95 pp)