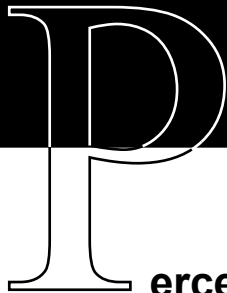
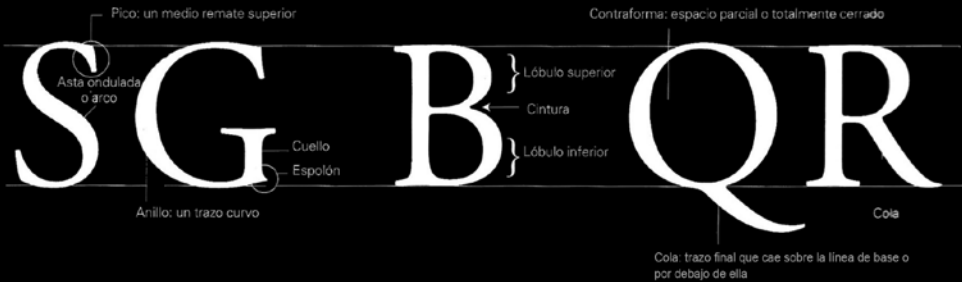


Adobe Garamond
(Gardía)



Percepción conceptual tipográfica

Typographic conceptual perception

Resumen

Este artículo presenta un acercamiento descriptivo a los aspectos formales de la tipografía, a partir de un acervo teórico y conceptual que busca enriquecer la mirada que se tiene sobre las formas tipográficas y su estructura. Dicha descripción, favorece la indagación en torno al potencial comunicativo tipográfico, pues sus dimensiones lingüística y visual poseen una fuerte carga de significación que permite argumentar sus usos, apropiaciones y aplicaciones en el diseño. El logro de este proceso, se enmarca en la aproximación y distanciamiento que se toma de una percepción anatómica y en integrar, precisar y organizar los elementos que constituyen y se articulan a la tipografía, para dar cuenta de la estructura significativa de la forma tipográfica.

Palabras clave

Diseño, percepción, significación, plástico.

Abstract

This article presents a descriptive approach to the formal aspects of typography, from a theoretical and conceptual heritage that seeks to enrich the look on typographic forms and structure. This description, stimulate inquiry about the typographical communicative potential, because their linguistic and visual dimensions have a strong significance that lets argue their uses, appropriations and applications in the design. The achievement of this process is the approach and distancing of an anatomical perception and integrate, refine and organize the elements of articulate and typography, to account for the significant structure of typographic form.

Key words

Design, perception, significance, plastic.

Percepción conceptual tipográfica¹

Typographic conceptual perception

Natalia Carolina Pérez Peña²
natalia.perez@usantotomas.edu.co

39

Arquetipo

Introducción

El presente artículo expone una serie de aspectos que vinculan los fundamentos técnicos de la tipografía y plantea una indagación en torno a su estructura y clasificación; lo anterior, en vista de los múltiples caminos que existen pero que precisamente debido a su variedad, dificultan el reconocimiento de la senda adecuada para el uso o aplicación tipográfica. Es así como el resultado de las descripciones que sobre la tipografía se señalan, si bien brindan un amplio panorama incluso, desde lo que plantearon maestros del diseño como Jan Tschichold (2002) o Robert Bringhurst (1992), los ires y venires para un planteamiento unificado aun se recorren y por lo mismo, requieren varias revisiones. Este proceso, implica entonces considerar además de los factores que determinan las características físicas de las fuentes tipográficas tanto en su estructura formal como en el papel que desempeñan aspectos como el ritmo¹, el contraste, la dimensión, lo que de estos emerge al relacionarse con otros aspectos presentes en las formas tipográficas. Para lograrlo, se propone hacer un reconocimiento de las formulaciones que sobre el tema se han dado, considerando la importancia que estas han tenido y procurando desembocar en la estructura de una propuesta que establece una aproximación a las características formales que enmarcan una clasificación tipográfica.

Debido a lo anterior, el desarrollo de éste documento se plantea desde una mirada precisa respecto a los conceptos que engloban la tipografía, partiendo del término mismo. Aterriza enseguida en la definición de la letra, para continuar en el siguiente apartado abordando las características técnicas que se articulan a la tipografía y comprender la relación vigente de lo anterior con conceptos que no son planteados directamente desde la forma

¹ Reflexión derivada del proyecto de investigación: "Propuesta teórica sobre los fundamentos semióticos de la significación plástica de la tipografía.

² Diseñadora gráfica, Magister en Semiótica. Docente investigadora de la Universidad Santo Tomás.

³ Entiéndase el término tanto desde la mirada de la tipografía de Rob Carter 2001, como desde el grupo belga de estudios semióticos en el apartado de signo plástico en su Tratado del signo visual 1992.



tipográfica si no que resultan de la interacción de esta con otros elementos. Finalmente, se plantea una propuesta respecto a las características que definen una clasificación tipográfica y que procuran establecer unificadamente las razones por las cuales se crean las familias tipográficas, orientando así los usos, apropiaciones y aplicaciones que se hacen de las mismas.

Es en este sentido, que acercarse a un nivel de percepción descriptivo o una definición de los elementos específicos del lenguaje tipográfico como lo afirma Menéndez Pidal (2010), requiere una documentación cuidadosa de los conceptos que giran en torno al tema tipográfico, para reunir posterior a una revisión de estas miradas que abordan un marco conceptual sobre la tipografía, una propuesta que las unifica. Lo anterior, permite la identificación de dicho nivel de percepción y una exploración semántica posterior con la que puede ser asociada.

Precisión conceptual tipográfica

Varios son los autores que desde diferentes miradas han proporcionado una guía para el establecimiento de principios que fundamenten la conceptualización tipográfica; debido a esto y con el fin de contextualizar este apartado, se hace necesario iniciar con una definición técnica, bastante empleada y orientada hacia la

tipografía como método de impresión, como la planteada por Jesús García Yruela (2003). El autor descompone la palabra y la define como la relación entre “tipo” y “graffa”, relación que establece por una parte el uso de piezas metálicas de imprenta y por otra, las clases y la manera como se representan. Es éste último el aporte que se orienta en alguna medida hacia unas cualidades de los caracteres tipográficos, sus aplicaciones y aprovechamiento de características visuales y, se aleja de una revisión técnica limitada al método de impresión llamado homónimamente.

Sin embargo, la tipografía puede concebirse como un medio y es posible precisar que se trata de un medio artificial si se piensa en los modelos del proceso de comunicación planteados en textos de comunicación. Sobre este punto, Gavin Ambrose y Paul Harris (2005) definen la tipografía como “el medio por el cual se le puede dar una forma visual a una idea... La tipografía es uno de los elementos con mayor influencia sobre el carácter y la calidad emocional de un diseño” (p. 6); definición que enriquece la mirada de las formas tipográficas desde un ejercicio perceptual de nivel descriptivo, pues se identifica a partir del uso de elementos visuales e incluso de otro tipo que subyacen en esta manifestación visual de la lengua; manifestación que desde luego es un signo visual en el que subyacen aspectos emocionales, aun más cuando se piensa en el poder simbólico o incluso, en los interpretantes² emocionales que pueden generar la articulación de herramientas del lenguaje visual en una pieza, tema que se abordará en otro momento. En este mismo sentido, es posible citar la definición que de tipografía expone James Fellici (2003) al referirse a esta como “Un conjunto de caracteres, letras, números, símbolos, puntuación (etc.), que tiene el mismo

² Sobre el término Niño (2008) expone las definiciones y clasificaciones que surgen de la profunda investigación peirceana de signo.

diseño característico” (p. 17); afirmación que reconoce un criterio de unidad en el aspecto visual de los caracteres tipográficos y que concentra su mirada en los un sistema de signos que efectivamente cuentan con características similares. Este primer ejercicio descriptivo tipográfico plantea entonces su definición desde un proceso de reconocimiento formal de los elementos que constituyen la forma tipográfica.

Ahora bien, Robert Bringhurst (1992) quien se refiera a la tipografía como “un arte por el cual se pueden aclarar, honrar y compartir los significados de un texto (o su ausencia de significado) o, por el contrario disfrazarlos...” (p. 23), propone que la tipografía se convierte en un sistema que comparte un mensaje lingüístico pero también, en un elemento que redundante visualmente dicho mensaje y por tanto, facilita la comprensión del mismo; lo que quiere decir que se complementa con la función lingüística del elemento tipográfico. A esta altura, una descripción técnica, denotativa en la tipografía toma otro rumbo, pues con el argumento anterior, es posible trascender la función de representación de la lengua y entenderla como un signo visual susceptible de ser asociado con un universo semántico y por lo tanto, orientar la interpretación que el receptor hace del mensaje.

Por otra parte, al considerar la tipografía desde la comunicación visual y relacionarla directamente con las letras, las palabras y el texto, es posible considerarla como lo indican los autores José Luís Martín y Montse Mas Hortuna (2001). Para ellos, comprender el objetivo de la tipografía implica considerar varios aspectos del diseño gráfico que a veces se dejan de lado. Por esta razón, proponen entender el término desde dos perspectivas que disipan el panorama y reflejan una definición técnica y una vinculada con un ejercicio de

metaforización tipográfica. Los autores definen una tipografía de edición que tendría que ver con ciertos aspectos normativos como familias, tamaños, interletraje, entre otros y una tipografía creativa, que estaría relacionada con una metáfora visual en la cual “el texto no tiene solo una funcionalidad lingüística, y donde, a veces, se representa de forma gráfica, como si se tratara de una imagen” (p. 18). Es entonces cuando afloran los cuestionamientos respecto a la fundamentación teórica respecto al uso - abuso y aprovechamiento de los recursos visuales en el elemento tipográfico y la coherencia entre sus funciones visual y lingüística. Funciones que orientadas en direcciones iguales o por lo menos similares, facilitan la interpretación del mensaje lingüístico - visual.

Por último, se describe una mirada más que procura relacionar la parte visual tipográfica con su función lingüística y que se articula con un orden semiótico. Esta relación, es atribuida específicamente a partir de las características visuales y surge en la medida en que se establecen reflexiones de tipo connotativo y cultural que enmarcan un uso o aplicación tipográfica. Sobre este tema, para los autores de *Diseñando con tipografía*, esta debe cumplir su función como elemento transmisor, sin olvidar el significado de los textos, pues entraría en conflicto con su función principal: “Su responsabilidad fundamental es transmitir el contenido. Paralelamente, la



tipografía confiere claridad jerárquica a los textos, destacando su importancia, voz, relaciones y significado” (2001, p. 6). Así mismo, consideran que la tipografía cumple otras funciones de carácter intelectual, estético, cultural: “la tipografía indica un tiempo, un lugar, una cultura, un estilo... puede proporcionar unidad a elementos dispares o expresar diversos puntos de vista...”, haciendo evidente la importancia contextual ante su interacción con otros elementos del lenguaje visual. (p. 6). Y remitiéndose a unas cualidades visuales que van más allá de una mera estructura formal, afirman que es posible explotarla a partir del sustrato o soporte en que se presenta el texto y que además a través y desde la tipografía se logra un alto nivel de riqueza visual en su manifestación. Es entonces cuando la interpretación del término precisa reafirmar un cuidadoso giro para comprender que se sugieren dos maneras de ver y entender la tipografía: una mirada lingüística y una mirada generada por las herramientas del lenguaje visual que la hacen evidente y la acompañan en un contexto que requiere ser pensado desde las condiciones, los requerimientos y las posibilidades tanto de la pieza visual como de lo proporcionado por el elemento tipográfico.

Entre tanto en el mismo nivel descriptivo, es necesario precisar que una familia tipográfica o familia de tipos es un grupo homogéneo de fuentes “que incorpora todas las variaciones de

un particular tipo de letra, incluida la gama de distintos pesos, anchuras y cursivas” (Ambrose 2005, p. 62). Definición que considera ahora la presencia y vigencia de términos como redonda o regular y cursiva o itálica para referirse a las variables de inclinación, condensada o extendida para las de condensación y bold o Light para referirse a las variables de grosor o peso. Lo que quiere decir que dentro de una familia se encuentran las fuentes tipográficas con rasgos físicos comunes y que presentan por lo menos, alguna de las variables antes mencionadas; estas, desde luego se hacen evidentes en consonancia con el propósito que persigue como elemento visual.

La fuente tipográfica a diferencia de la familia tipográfica es entendida como el conjunto más concreto de elementos tipográficos que comparten una serie de características, aunque también puede ser descrita como “un conjunto de caracteres en un cuerpo y un estilo claramente definidos; por ejemplo, la Garamond cursiva de 12 puntos” (Cheng, 2006, p. 10) o simplemente, como un grupo homogéneo de caracteres, números y signos que se rigen por unas características físicas comunes. Una fuente tipográfica o “conjunto de letras y otros signos tipográficos” (Bringhurst 1992, p. 377), representa de manera precisa el grupo de signos visuales que se requieren para enseñar un mensaje escrito a través de un sistema alfabético. Para tener mayor claridad, podría decirse entonces que dentro de una familia tipográfica se encuentra un amplio grupo de fuentes con nombres definidos y sus respectivas variables de grosor, inclinación, compresión, forma. Por su parte, el carácter tipográfico, signo tipográfico, tipo o letra, es cada elemento que hace parte de la fuente tipográfica, el equivalente al que Martínez (1990) define como la “figura o forma de un tipo. El tipo mismo” (p. 170); o del que Martínez de Sousa (1994) habla en términos de letras:

“signos o elementos gráficos (grafemas en terminología lingüística) que sirven para dejar una huella impresa en un soporte” (p. 103). Concretando, la definición de García (2003) puede reunir las anteriores aseveraciones, al referirse a este como “plasmación visual de un signo que forma parte de un sistema de escritura y que se manifiesta bajo las diferentes variantes que constituyen la serie alfabética” (García, 2003, p. 70).

Conviene advertir ahora que la disposición reiterada de tipos o letras que origina palabras y la consecución de palabras, que origina las líneas de texto o renglones, articulan lo que comúnmente se llama párrafo o bloque de texto que es definido por Baines (2005) así:

“Los párrafos representan unidades de pensamiento y, como tales, deben distinguirse unos de otros. El grado de articulación que el diseñador asigne a la ruptura del párrafo debe emanar directamente del conocimiento global

del texto. El convenio básico es usar un punto y aparte y pasar a la línea siguiente” (p. 139),

Entendiendo un párrafo entonces como la presentación reiterada de elementos tipográficos que constituyen las palabras y su articulación en líneas de texto que conforman bloques separados por un punto aparte.

De acuerdo a lo anterior, si bien es claro que cada familia agrupa una serie de fuentes tipográficas de rasgos similares y cada fuente se encuentra unificada en las cualidades físicas de sus caracteres, algo que comparten parcialmente y que permite identificarlas o por lo menos, referirse a ellas, es por una parte su anatomía y por otra, la terminología tipográfica.

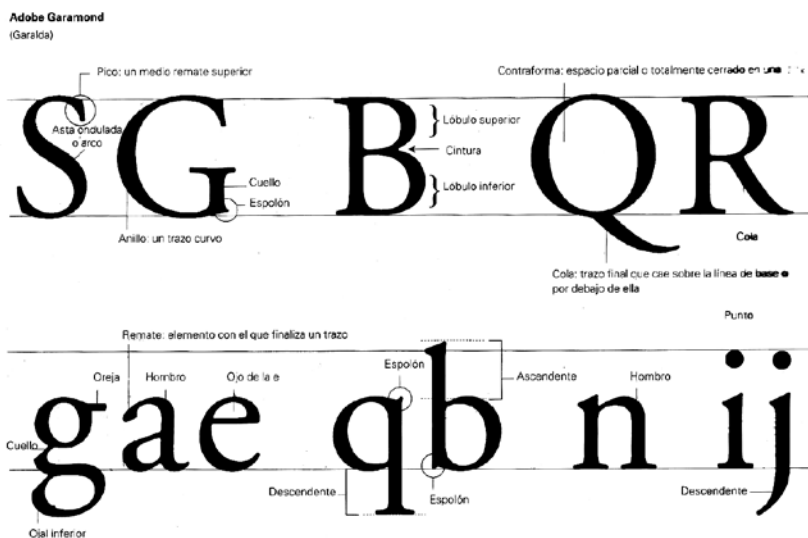


Figura 1: Partes de una letra.

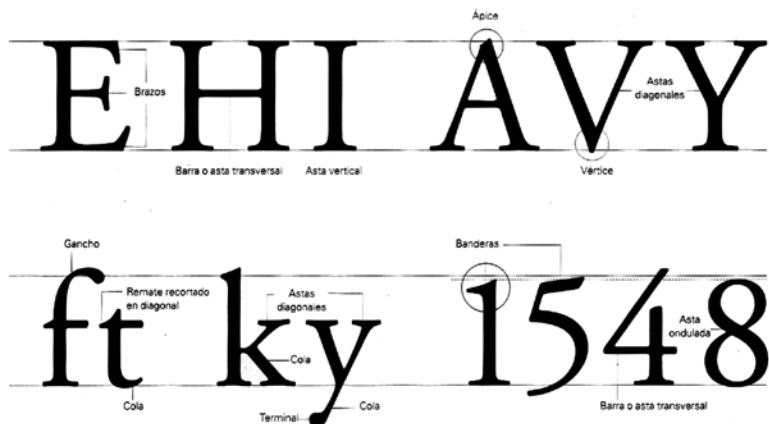


Figura 2: Partes de una letra.

Entendiendo el recurso tipográfico

Algunos aspectos a considerar para comprender la estructura de los caracteres, son establecidos por Rob Carter (2001) y aunque orienta su explicación hacia la tipografía aplicada en exposiciones, brinda una pauta que puede ser considerada a nivel general, en diferentes aplicaciones o usos tipográficos y que se constituye en la segunda parte de elementos que posibilitan la interacción tipográfica con un formato y su uso apropiado en una pieza visual.

- Forma y contraforma: “La existencia de un equilibrio entre la forma (partes negras de las letras o espacios positivos) y el contrapuzón o contraforma (partes blancas o espacios negativos) es indispensable para identificar las letras y facilitar la legibilidad de las palabras” (2001, p. 36).
- *Tracking*: corresponde al espacio entre caracteres.

Es determinado a partir del cuerpo o dimensión de los mismos, se suele utilizar para modificar la densidad visual en algunos caracteres; el *track* abre o cierra los espacios de acuerdo a la necesidad de los caracteres.

- Color: “La relación entre el color de la tipografía y el fondo está influida por el tono, el contraste, la intensidad...” (p. 40). Es necesario estudiar con sumo cuidado la elección cromática por cuanto la variedad de factores de tipo espacial, temporal, climático, pueden afectar su percepción. Esto, aun considerando que el color no es inherente a la tipografía. El color tipográfico en términos de tinta es posible entenderlo con relación al espacio en blanco, se comprende desde la mancha en tanto la forma que define el carácter.
- Resonancia tipográfica: tiene que ver con la variedad de mensajes que puede transmitir un texto tipográfico, mensajes verbales, visuales y sonoros, los cuales son generados entre otras razones por las propiedades visuales de los caracteres y logran establecer un tono, crear un ambiente o incluso, transmitir una emoción. Esta expresión

desde un punto de vista semiótico, se articula con la definición de discurso pluricódigo propuesta por Jean-Marie Klinkenberg (2006).

- Equilibrio: simetría y asimetría son los esquemas compositivos que permiten organizar los elementos tipográficos. “Las estructuras simétricas se perciben como tranquilas y elegantes, mientras que la organización asimétrica imprime dinamismo y reafirmación” (p. 60).
- Ritmo: “En el diseño tipográfico, los elementos se perciben como opuestos o concordantes entre sí. Cuando los elementos concuerdan, se repiten; cuando se oponen, establecen contrastes entre ellos. El juego de la oposición y concordancia de elementos genera estructuras rítmicas, no muy distintas a las musicales” (p. 64). El término se asocia con la definición que del mismo establece el grupo belga en su *Tratado del signo visual* en su apartado sobre el signo plástico y las formas en sintagma³.
- Tipografía tridimensional: la tipografía adquiere una forma arquitectónica que logra experiencias increíbles. Trasladar la tipografía del espacio bidimensional en que suele manifestarse a otro en el que no parece común verla, es un proceso que logra una interacción especial con el lector.

Este recorrido además de exponer algunos de los conceptos abordados en el campo del diseño tipográfico, se constituye en la precisión sobre herramientas de alto valor en el momento en que se requiere explorar y explotar el aspecto plástico tipográfico y aprovechar ampliamente el complemento que constituyen la dimensión visual para la dimensión lingüística de la tipografía,

la riqueza de la resonancia tipográfica.

Hacia una clasificación tipográfica

La revisión conceptual anterior, abre el camino para comprender el asunto tipográfico y estudiar algunas miradas de los desarrollos en torno a una clasificación. Para empezar, una manera de entender la evolución de las fuentes tipográficas es desde lo que el autor Gerard Blanchard (1988) plantea como *Las formas históricas de la tipografía*. Allí, el autor establece una evolución tipográfica a partir del siglo XV con una redonda humanista, que se transformará en el siglo XVI en la redonda Garamond y que hacia los siglos XVII y XVIII es dejada de lado para que tome su lugar una redonda de transición. Estas fuentes abren paso a las redondas *Didot* o de *Bodoni* (Figura 3) en las que se alcanza el máximo contraste entre trazos y se evidencia un interés por transformar la forma tipográfica. Nótese esto último en el ejemplo la aplicación y variables de la tipografía Bodoni diseñada por el italiano Giambattista Bodoni hacia el año 1798.

Como es natural, diversos son los criterios considerados para las clasificaciones de las familias tipográficas: la presencia o ausencia del remate o *serif*, forma del *serif*, relación curva o recta entre *serif* y asta y uniformidad o variabilidad del grosor del trazo, son algunas

³ Cfr. GROUPE μ., (1992). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.



bases para establecer los conjuntos tipográficos que desde los años veinte del siglo anterior e incluso antes, se han intentado generar constituyéndose en una herramienta para el manejo e identificación de las mismas y en un pasaje hacia el establecimiento de los fundamentos de una significación plástica en tipografía.

Si bien es cierto que hoy en día estas clasificaciones han

sido bastante criticadas pues debido a la constante creación tipográfica existen fuentes que sería impreciso ubicar en una categoría, estas propuestas proporcionan un valioso aporte en la construcción de una descripción inicial o ejercicio perceptivo conceptual al hablar de tipografía; esto en la medida en que sus orígenes y usos postulan los contextos en que han sido usadas e incluso en algunos casos, sus creadores.



Figura 3: Fuente tipográfica Bodoni.

Para comprender el manejo que se ha dado a este propósito de organizar unas clasificaciones tipográficas, es posible estudiar el recuento que de estas se hace en el texto de García Yruela (2003). El autor cita la clasificación que desarrolló en 1921 Francis Thibaudeau, en 1952 Maximilien Vox, en 1962 la ATypI (*Association Typographique International*), la establecida por la DIN (*Deutschen Institutsfür Normung*) en 1954, momento en

el que deciden crear la norma DIN 16548 para clasificar las fuentes en once grupos de familias tipográficas y la desarrollada posteriormente por Robert Bringhurst, entre otras, en donde se descubren algunos aspectos de su origen y características.

Clasificación 1

Antigua, Egipcia, Romana elzevir, Romana Didot

Autor: François Thibaudeau (1860 – 1925)

País: Francia - **Año:** 1921

Criterio: Aspecto del trazo. Contraste de astas. Forma de las bases.

Tabla 1. Descripción clasificación tipográfica de FranVois Thibaudeau.
Tomada de: Archivo de la autora.

CLASIFICACION FRANCOIS THIBAudeau			
Antigua o sin remate	Egipcia	Romana elzevir	Romana didot ¹
<p>Trazo: Grosor uniforme.</p> <p>Remate: No presenta.</p> <p>Ejemplos: <i>Futura, Helvética, Franklin Gothic.</i></p>	<p>Trazo: Grosor uniforme.</p> <p>Remate: Rectangular, pesado, en ángulo recto, de igual o mayor grosor que las astas.</p> <p>Ejemplos: <i>Clarendon, Rockwell, Serifa.</i></p>	<p>Trazo: Modulado con ligero contraste.</p> <p>Remate: Triangular.</p> <p>Ejemplos: <i>Garamond, Baskerville.</i></p>	<p>Trazo: geométricos rígidos.</p> <p>Remate: Delgado, sobrio, discreto.</p> <p>Ejemplos: <i>Bodoni, Walbum.</i></p>

Antigua
(Palo Seco o Sans Serif / sin remate)

MAYÚSCULA	minúscula

Trazado primitivo.
No remate.
Encontrada en inscripciones fenicias.
Tipo móvil, a partir del s. XIX.

No remate.
Adopción de la forma creada por Nicolas Jenson.
Asimilación al tipo primitivo de la mayúscula fenicia.

EGIPCIA MAYÚSCULAS
(1.ª transformación: remate rectangular)

--	--	--

Remate rectangular.
Encontrada en las inscripciones griegas.
Trazado grueso
Tipo móvil a partir del s. XIX.

Egipcia inglesa.
Estrechamiento general.

Egipcia italiana.
Reforzamiento de los terminales.
Trazados interiores más finos.

Egipcia minúsculas
(1.ª transformación: remate rectangular)

--	--	--

Adopción de la forma creada por Nicolas Jenson.
Asimilación al tipo primitivo de la mayúscula de inscripciones griegas.

Egipcia inglesa.
Estrechamiento general.
Redondeamiento de ángulos interiores.

Reforzamiento de los terminales.
Trazados verticales más finos.

Figura 4. Diferencias entre caracteres a partir de la clasificación establecida por François Thibaudeau.

¹La fuente Bodoni perteneciente al grupo de Romanas Didot en la clasificación Thibaudeau, se presenta en la figura 3.

BASKERVILLE

1854
 LE VIEUX MONDE...
 1854
 LE VIEUX MONDE...
 1854
 LE VIEUX MONDE...

abcd efghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 [àáóüßç](,.,:;!\$€£&-*){ÀÓÜÇ}

Baskerville Oldface
 Baskerville B U
 TTC New Baskerville
 Baskerville Classic

od

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQ
 RSTUVWXYZ1234567890
 [àóüßç](,.,:;!\$€£&-*){ÀÓÜÇ}

Figura 7. Fuente tipográfica *Baskerville*, ejemplo de tipografía romana elzevir.

Clasificación 2:

Históricas o tradicionales: humanas, garaldas y reales.

Modernas: dídonas, mecanas y lineales o grotescas.

De inspiración caligráfica: incisas, scriptas y manuales.

Autor: Maximilian Vox y ATypl (*Association Typographique International*)

País: Francia - **Año:** 1954

Criterio: Características formales generales.

La clasificación tipográfica propuesta por Maximilien Vox hacia 1954, será aceptada seis años más tarde por la ATypl que la mantendrá oficialmente, agregando la categoría Gótica (Alemania y países anglosajones) y la No – latina (griega, hebrea, árabe).

Tabla 2. Descripción fuentes históricas de la clasificación Vox – ATypl. Tomada de: Archivo de la autora.

HISTÓRICAS O TRADICIONALES		
Humanas	Garaldas	Reales
Derivan del trazo de pluma de manuscritos humanistas s. XV. Trazo: Contraste bajo. Remate: Triangular unido por forma redondeada al asta. La barra de la “e” suele estar inclinada. Ejemplos: <i>Centaur, Berkeley old style, Kernerley.</i>	Fuentes de proporciones finas. Trazo: Contraste medio. Remate: Triangular más grueso que humanas. Ejemplos: <i>Centaur, Berkeley oldstyle, Kernerley, Perpetua.</i>	Transición de antiguas a modernas. Trazo: Mayor contraste entre trazos. Remate: Plano y unido al asta por forma redondeada. Ejemplos: <i>Century Schoolbook, Baskerville.</i>



Tabla 3. Descripción fuentes modernas de la clasificación Vox – ATypl.
Tomada de: Archivo de la autora.

MODERNAS		
Dídonas	Egipcias o Mecanas	Lineales o Palo seco
<p>Propuesta por Firmin Didot y Giambattista Bodoni.</p> <p>Trazo: Contraste fuerte entre trazos.</p> <p>Remate: Filiforme horizontal.</p> <p>Ejemplos: <i>Bodoni, Britannic, Didot.</i></p>	<p>Trazo: Uniforme, no presenta contraste.</p> <p>Remate: Rectangular, grueso.</p> <p><i>Rockwell</i> en cabezote de <i>El mundo</i>, <i>Clarendon</i> en cabezote de <i>El país</i>, <i>Serifa, Melior.</i></p>	<p>Resultado de incursión Escuela Bauhaus.</p> <p>Trazo: No presenta contraste.</p> <p>Remate: No presenta.</p> <p>Ejemplos: <i>Helvetica, Arial, Futura.</i></p>

Tabla 4. Descripción fuentes de inspiración caligráfica de la clasificación Vox – ATypl.
Tomada de: Archivo de la autora.

DE INSPIRACIÓN CALIGRÁFICA		
Incisas	Scriptas	Manuales
<p>Inspirada en formas talladas en piedra.</p> <p>Trazo: Mínimo contraste entre trazos.</p> <p>Remate: Sutilmente ensanchado.</p> <p>Ejemplos: <i>Albertus, Optima, Adriano.</i></p>	<p>Inspirada en caligrafía.</p> <p>Trazo: Uniforme, no presenta contraste.</p> <p>Remate: Algunas presentan un remate sinuoso.</p> <p>Ejemplos: <i>Brush Script, Commercial, French Script.</i></p>	<p>Fuentes de planteamiento libre.</p> <p>Propone nuevo diseño.</p> <p>Reinterpreta formas.</p> <p>Ejemplos: <i>Algerian, Castellar, Ravie.</i></p>

Tabla 5. Descripción fuentes de inspiración caligráfica de la clasificación Vox – ATypl.
Tomada de: Archivo de la autora.

CATEGORÍA RECIENTE	
Góticas	No-latinas
<p>Inspirada en caracteres medievales. Partes redondeadas son fracturadas.</p> <p>Trazo: Variado</p> <p>Remate: Similar a incisa.</p> <p>Ejemplos: <i>Old english text.</i></p>	<p>Escritura griega</p> <p>Escritura hebrea</p> <p>Escritura árabe</p>

Considerando esta descripción teórica de las características de la clasificación tipográfica propuesta por Vox (1954) y

replanteada por la ATypl, el siguiente cuadro consolida algunos ejemplos visuales que de las mismas se han referenciado.

CLASIFICACIÓN DE LAS FAMILIAS DE TIPOS VOX · A TYP I

<p>Aoed</p> <p>Primeras romanas con influencia directa de la escritura humanística</p> <p>Humana¹</p>	<p>Aoed</p> <p>Romanas renacentistas y sucesoras</p> <p>Garalda⁴</p>	<p>Aoed</p> <p>Familias de transición hacia el carácter moderno</p> <p>Real²</p>	
<p>Aoed</p> <p>Recursos plenamente tipográficos: modulación contrastada, eje vertical</p> <p>Didona⁴</p>	<p>Aoed</p> <p>Mecana o egipcia</p>		
<p>Lineal</p>			
<p>Aa</p> <p>Imita los primeros caracteres de palo seco del XIX</p> <p>Grotesca</p>	<p>Aa</p> <p>Interpretación lineal del carácter</p> <p>Neogrotesca</p>	<p>Aa</p> <p>Carácter lineal a partir de formas geométricas</p> <p>Geométrica</p>	<p>Aa</p> <p>Prevalencia de la concepción humanista del tipo</p> <p>Humanista</p>
<p>Aa</p> <p>Rasgos basados en los caracteres tallados en piedra</p> <p>Incisa³</p>	<p>Am</p> <p>Todas las que imitan la escritura manual</p> <p>Escrita</p>	<p>AM</p> <p>Tipos de planeamiento libre: no aptos para tipografía de edición</p> <p>Manual</p>	
<p>Ma</p> <p>Gótica</p>		<p>αλ</p> <p>No latina</p>	

* Grupos añadidos con posterioridad por la A-TYP I a la clasificación original de Vox.

1 La diferenciación entre los distintos grupos de caracteres romanos radica en la paulatina variación de la inclinación en el eje de la modulación, que va desde los 30-45° hasta el eje axial, en la interpretación de los rasgos y en los elementos.

2 Nombre que viene de la unión de los términos Garamond y Aldo.

3 Nombre que viene de los caracteres *roman du roi* de Philippe Grandjean (1694).

4 Nombre que viene de la unión de los términos Didot y Bodoni.

5 También denominada gótica o grabada.

Figura 8. Clasificación establecida por Maximilian Vox y ATypl.

Aunque a lo largo del tiempo se hayan hecho varios intentos por lograr una clasificación tipográfica acertada, aun no se puede tener la última palabra respecto al tema; lo que sí es claro, es que cada propuesta parte de unas características diáfanos y que pueden ser válidas de acuerdo al propósito con el que se usen, es decir, que cada aplicación le imprime un valor particular que se

espera se complemente y refleje. Sin embargo, desde un interés profesional y considerando la posición de la ATypl, como un estamento que cuenta con la autoridad para referirse al tema tipográfico, a continuación se describen las características de las familias señaladas en la



clasificación Vox – ATypl, tomada de la descripción que sobre esta se hace en los textos de García Yruela (2003), Mc Lean (1987), Martin (2001) y Frutiger (2002):

Humanas, humanistas, humanísticas o ecleverianas: basada en los trazos de la pluma caligráfica. Su modulación es oblicua y presenta un bajo contraste entre trazos. El peso es intenso en su apariencia general. Son consideradas por algunos diseñadores tipográficos por su perfección y expresividad como la base para la estructura tipográfica. Fuentes: *Golden type* de William Morris, *Verona* de Centauro de Rogers.

Garaldas: su nombre proviene de la fusión de Garamond y Aldus creadores renacentistas y se caracterizan por conservar el equilibrio de las formas logrado por Garamond y Aldus Manuzio hacia el siglo XVI. Establecieron un gran paso hacia la desaparición de la humanista de aspecto demasiado clásico, rústico, debido a su origen en la escritura manual. Fuentes: *Garamond* de Claude Garamond, *Bembo* de Francesco Griffo, *Garaldus* de Aldo Novarese, *Sabon* de Jan Tschichold.

Reales o de transición: su nombre se debe a que surgen entre las creaciones antiguas y modernas. "...fue diseñada inspirándose en todas las obras aparecidas hasta entonces y a partir de un estudio muy pormenorizado, inscribiendo el diseño de cada carácter en un cuadrado, que era dividido a su vez en cuadrículas más pequeñas. El objetivo del trabajo

era posibilitar la perfección del diseño de cada letra" (García, p. 78). El eje de las redondas se inclina muy poco a izquierda, sus remates son planos y se unen al asta de manera redondeada. Los trazos terminales ascendentes son ligeramente oblicuos y los inferiores son casi horizontales, son algo angulosos. Fuentes: *Times* para el diario Times de Londres por Stanley Morrison, *Baskerville* de John Baskerville.

Dídonas: surgen hacia el siglo XVIII. Deben su nombre a Firmin Didot y Giambattista Bodoni, el primero crea los caracteres y el segundo los perfecciona. Maximilien Vox reconoce en ellas características como estricta, intelectual y lógica, las define como un homenaje a la razón. Los remates son filiformes y horizontales. Su origen se remonta a la letra grabada en cobre. En cuanto a su alto contraste de trazos se dice que se trataba de llevarla en un proceso de aceleración de contraste que "desembocó en el uso de esta letra con fines icónicos y no sólo en el empleo de su capacidad para ser leída. Ello permitió más tarde la explosión de esta letra como materia tipográfico-gráfica en anuncios y como llamadas de atención con impacto" (García, p. 78). Fuentes: *Didot* de Firmin Didot, *Bodoni* de Giambattista Bodoni.

Mecánicas, mecanas, egipcias o modernas: se caracterizan por sus terminaciones rectangulares y gruesas. No se suelen emplear en bloques de texto extensos. Su uso en títulos brinda fuerza a la jerarquía de textos. "...muestra en su textura y expresión su pertenencia al siglo XIX a través de su forma y carácter funcional, consecuencia inevitable del desarrollo mecanicista propio de la época del maquinismo y del auge industrial inicial" (García, p. 80). Es descrita como una letra geométrica por cuanto posee el mismo grosor tanto en sus terminaciones como en las demás partes que la estructuran. También se considera como "una letra

utilitaria que, tanto en su vertiente de letra para ser leída como en la de letra-ícono para ser vista, busca, sobre todo, la legibilidad sin concesiones a la estética de contrastes, propia de la época anterior” (García, p. 80). Fuentes: *Rockwell* que hace parte del cabezote del periódico El Mundo, *Clarendon* presente en el cabezote de El País, otras como *Lubalin* de Herb Lubalin.

Lineales o de Palo seco: su origen es entendido bien como un regreso a las formas puras y simples de la antigüedad o el resultado de la incursión de la Escuela de diseño Bauhaus. Sus trazos no poseen remate. Se podría decir que son los caracteres más antiguos, pues se hallaron en las primeras inscripciones fenicias. Se considera que tienen una gran desventaja respecto a las fuentes que sí poseen *serif* o remate y es que pueden caer en una monotonía visual debido precisamente a la simplicidad de su forma. Su uso es frecuente en publicidad, libros técnicos, anuarios y prensa. Fuentes: *Helvética* de Max Miedinger, *Futura* de Paul Renner, *Frutiger* de Adrian Frutiger, *Gill sans* de Eric Gill, *Arial* de Robin Nicholas y Patricia Saunders de Monotype.

Talladas o incisas: se inspiran en las formas talladas en piedra, sus terminaciones son ensanchadas. No fue un tipo de letra muy popular en su momento. Existen dos clases: las incisas híbridas y las incisas propiamente dichas. Fuentes: *Optima* de Hermann Zapf, *Albertus* de Berthold Wolpe.

Escritas o manuscritas: buscan imitar el trazo manuscrito, la escritura lograda con el movimiento de la mano. Desde el punto de vista de su funcionalidad es posible establecer que su uso es limitado en textos extensos. Existen dos clases: manuscritas caligráficas y manuscritas personalizadas que buscan no parecerse a ningún tipo anterior. Fuentes: *Mistrall* de Rrger Excoffon, *Brush script* de Roberth Smith y *Edwardian script*.

Góticas: su forma “corresponde a una escritura arcaica y medieval. Las mayúsculas están adornadas por formas caligráficas que conjugan las formas angulosas con las curvilíneas, recordando la letra gótica en su apogeo de los siglos XIII-XV” (p. 85). Existen también la gótica de forma que parece comprimida y angulosa; la gótica de suma con terminaciones redondeadas; gótica cursiva y gótica de fractura con una fuerte influencia renacentista.

Evidentemente el uso y la creación de fuentes parte de diversos objetivos, “por ejemplo, para las necesidades “nobles” de edición de libros, aparecen caracteres romanos de síntesis que tienden a sustituir a todos los demás” (Blanchard, 1988, p. 47) o incluso al pensar actualmente en las tipografías empleadas en un documento institucional frente a uno informal. Hacia 1800, para satisfacer necesidades de tipo publicitario, surgen caracteres palo seco o lineales y de destacados remates triangulares así como egipcias o mecanas. Estas creaciones merecen especial atención desde el planteamiento de Blanchard (1988), pues aclara que “las formas puras son raras y que casi siempre proceden de hibridaciones de unas formas con otras” (p. 47), estableciendo de esta manera que los tipos suelen surgir de una creación anterior e incluso si se trasciende esta mirada, la estructura de las letras es la misma siempre y sus variaciones son sutiles cuando su reconocimiento es superficial.

Es en este instante cuando



la mirada a estos vericuetos históricos de la terminología, la clasificación y la anatomía de la letra cobra relevancia, pues un ejercicio de tipo descriptivo requiere el apoyo de esta revisión para poder plantear posteriormente la pertinencia de la elección, uso y abuso tipográfico y sus características plásticas en una pieza visual. Pues si bien es claro que a lo largo de la historia se han construido referentes valiosos y profundos sobre el tema tipográfico descrito desde exquisitas miradas, también es cierto que la intensa significación de los elementos que permiten describir las formas tipográficas requieren un ejercicio más simbólico que contemplativo o intuitivo, un ejercicio de exploración y apropiación de las formas y los vericuetos que esconde la minucia tipográfica de inestimable valor.

A manera de conclusión

Esta mirada al recorrido que han tenido las formas tipográficas entre los conceptos que las hacen visibles y constituyen su estructura y los que tangencialmente se relacionan con ellas, son los que permiten que una pieza visual tenga sentido y cumpla un objetivo y además, permiten establecer que la precisión conceptual conlleva indiscutiblemente al reconocimiento del carácter, como un nido de posibilidades que entrañan los caminos a seguir y que son planteados desde ellos mismos. Estos caminos sin embargo, solo se hacen evidentes cuando existe

una consciencia del signo tipográfico como elemento comunicador, susceptible de ser transformado y reconocido nuevamente desde las condiciones que le han sido otorgadas y aquellas que la rodean.

Ahora bien, una clasificación, el reconocimiento de los conceptos y la conciencia de las características y estructura de un elemento tipográfico, aunque lleva arraigada la intención de organizar las fuentes tipográficas y permite establecer si las características definen las fuentes o las fuentes las características, su propósito no invita únicamente a una descripción de primer nivel. Este se constituye tan solo en el primer paso de orden descriptivo, pues a partir de allí es posible empezar la articulación con un universo semántico o lectura de segundo nivel, la cual permite establecer que su interpretación obedece a la condición de elementos que contienen una carga simbólica otorgada por la codificación que de las variables tipográficas, su resonancia, ritmo, formas, colores, texturas, como signo plástico se hace, en éste caso, el contexto que las enmarca resulta fundamental.

Es entonces cuando se puede afirmar que más allá de este reconocimiento o lectura tipográfica de primer nivel, el paso a seguir está dado desde el proceso de atribución de sentido y la actualización de una significación visual y esta, se encuentra definida por el valor que adquieren sus variables y que posibilita trascender la función lingüística de la letra. En éste momento, se hace necesaria entonces, la explotación de la dimensión visual en tanto herramienta que permite aprovechar la letra como el elemento transmisor por excelencia de un mensaje lingüístico y un mensaje visual evidente por su rendimiento semiótico y su vigente relación con el contexto, la cultura, la apropiación y propósito bajo el cual se emplean las formas tipográficas.



Referencias Bibliográficas

- Ambrose, G. y Harris, P., (2005) en *Tipografía, calidad o forma de letra con que está escrita una obra*. Barcelona: Parramón.
- Blanchard, G., (1988). *La letra*. Barcelona: Ediciones CEAC, S.A.
- Bringhurst, R., (2008). *Los elementos del estilo tipográfico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carter, R., Demao, J. y Wheeler, S., (2001). *Diseñando con tipografía 5 exposiciones*. Barcelona: Index Book.
- Cheng, K., (2006). *Diseñar tipografía*. Barcelona: GGili.
- Fellici, J., (2003). *Complete Manual of Typography*. Berkeley: Peachpit Press.
- Frutiger, A., (2002). *En torno a la tipografía*. Barcelona: GGili.
- García Yruela, J., (2003). *Tecnología de la comunicación e información escrita*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Groupe µ., (1992). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- Klinkenberg, J. M. (2006). *Manual de semiótica general*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Martin y Mas. M., (2005). *Manual de Tipografía*. Valencia: Campgràfic.
- Martínez de Sousa, J., (1994). *Manual de edición y autoedición*. Madrid: Pirámide.
- Mc Lean, R., (1987). *Manual de tipografía*. Madrid: Hermann Blume Ediciones.
- Niño, D., (2008). *Ensayos semióticos*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Pérez, N., (2010). *Apuntes sobre semiótica en tipografía*. Revista S. 4(1).
- Tschichold, J. (2002). *El abc de la buena tipografía*. Valencia: Campgràfic.



Fuentes Figuras

No.	Referencia	Página
1	Figura 1: Partes de una letra. Tomado de: CHENG, K. (2006). <i>Diseñar Tipografía</i> . Barcelona: G. Gili, p. 12.	43
2	Figura 2: Partes de una letra. CHENG, K. (2006). <i>Diseñar Tipografía</i> . Barcelona: G. Gili, p. 12.	44
3	Figura 3: Fuente tipográfica <i>Bodoni</i> . TAMYE, R. (2010). <i>Tipografías clásicas para el diseño gráfico Contemporáneo</i> Barcelona: Parramón, p. 24.	46
4	Figura 4. Diferencias entre caracteres a partir de la clasificación establecida por François Thibaudeau. GARCÍA, J. (2003). <i>Tecnología de la comunicación e información escrita</i> . Madrid. Editorial Síntesis, p. 72.	47
5	Figura 5. Tipografía <i>Franklin gothic</i> , ejemplo de tipografía antigua o sin remate. Tomada de: TAMYE, R. (2010). <i>Tipografías clásicas para el diseño gráfico contemporáneo</i> . Barcelona: Parramon, p.136.	48
6	Figura 6. Fuente tipográfica <i>Clarendon</i> , ejemplo de tipografía egipcia. Tomada de: TAMYE, R. (2010). <i>Tipografías clásicas para el diseño gráfico contemporáneo</i> . Barcelona: Parramón.	48
7	Figura 7. Fuente tipográfica <i>Baskerville</i> , ejemplo de tipografía romana elzevir. Tomada de: TAMYE, R. (2010). <i>Tipografías clásicas para el diseño gráfico contemporáneo</i> . Barcelona: Parramón.	49
8	Figura 8. Clasificación establecida por Maximilian Vox y ATypI. Tomado de: MARTIN Y MAS. M. (2005). <i>Manual de Tipografía</i> . Valencia. Campgràfic.	51