

tipoGráfica | Revista de diseño

AÑO XVIII - ABRIL, MAYO

BUENOS AIRES, ARGENTINA, 2004

tpG 60

RETRATO VÍCTOR GARCÍA Hermann Zapf: Primus inter pares

HISTORIA RUBÉN FONTANA De signos y siglos

TEORÍA MARINA GARONE GRAVIER Claves para una traducción sin traición

DISEÑO TIPOGRÁFICO JUAN HEILBORN Hacia la lengua vista

ESCRITURA ROBERT BRINGHURST La forma sólida del lenguaje

EDUCACIÓN E IDENTIDAD

Rubén Fontana

Como posibilitadora de la comunicación, la tipografía permite reflexionar no sólo sobre la forma de la letra sino también, aunque con una demora de quinientos años, acerca de las vicisitudes de la memoria cultural de los pueblos de América. El proceso de apertura del diseño tipográfico obliga a indagar en los sonidos que particularizan nuestra habla.

La identidad es un hecho cultural que implica la valuación y consideración de la historia, la cultura y la geografía singular de cada pueblo. Sin estas variables, es impensable el análisis comunicacional. En el caso de Latinoamérica, una misma lengua madre se manifiesta en decenas de matices distintivos, sonoros y expresivos que nos «hablan» de orígenes diversos. No corresponde tomar como único parámetro de fusión a la cultura española o, más ampliamente, a la europea. La colonización impuso, entre otras, la creencia en un destino ligado por el idioma y las costumbres a la cultura de la «España madre»; pero antes de la llegada de los españoles al continente, las diversidades étnicas e idiomáticas de estos parajes ya se estaban fusionando e influyendo mutuamente. Las lenguas se observaban entre sí, los grandes imperios precolumbinos hacían su propia metamorfosis y, en un singular aprendizaje cultural, adoptaban aquellas lenguas vecinas que mejor se adaptaban a la necesidad cada vez mayor de hacer correr las ideas por tan vastos territorios.

En ese proceso de selección natural, interrumpido abruptamente por la conquista, algunos sonidos se perdieron para siempre y otros vencieron al tiempo, matizando nuestra habla con términos, acentos, modismos. Hoy esa singularidad podría traspasar el estadio del sonido para incorporarse a los modos de lectura y escritura, al uso cotidiano como otra forma de legitimar su existencia particular.

En esta explosión de diseño e investigación de la tipografía latinoamericana existe una potencia propia, con aura de asignatura pendiente, que es necesario comprender. Las letras, además de reconstruir los códigos culturales, recorren caminos necesariamente particulares. Estudiar esa complejidad, que a partir de los mismos códigos de representación se materializa divergente, descubrir los métodos, es el desafío más inquietante.

Parece que el principio del recorrido debe ir más allá de la reiteración histórica; Latinoamérica tiene la posibilidad de profundizar en la incorporación de los distintos conocimientos; obviamente los formales, pero también los que les dan origen, y aquí es donde, una vez más, la educación y la cultura comparten un mismo sendero.

COMITÉ ASESOR
 FÉLIX BELTRÁN México DF (México)
 GUI BONSIPE Colonia (Alemania), Florianópolis (Brasil)
 NORBERTO CHAVES Barcelona (España)
 JORGE FRASCARA Edmonton (Canadá)
 ANDRÉ GÜRTLER Basilea (Suiza)
 VÍCTOR MARGOLIN Chicago (Estados Unidos)
 ALEXA NOSAL Nueva York (Estados Unidos)
 MARTÍN SOLOMON Nueva York (Estados Unidos)
 YVES ZIMMERMANN Barcelona (España)

CORRESPONSALES
 FÉLIX BELTRÁN México DF (México)
 PABLO COSGAYA Rosario (Argentina)
 NORBERTO CHAVES Barcelona (España)
 SILVIA FERNÁNDEZ Colonia (Alemania), Florianópolis (Brasil)
 HUGO KOVADLOFF San Pablo (Brasil)
 EDUARDO LÓPEZ Mendoza (Argentina)
 VALENTINA MANGIONI La Plata (Argentina)
 DIEGO VAINESMAN Nueva York (Estados Unidos)

SUSCRIPCIONES Y DISTRIBUCIÓN DE tpG EN TODO EL PAÍS
tipoGráfica
 Viamonte 454, 6° 12
 C1053ABJ Buenos Aires, Argentina
 TEL (54 11) 4311 1568
 FAX (54 11) 4311 6797

DISTRIBUIDORES EN LA ARGENTINA
BAHÍA BLANCA
 ESCUELA SUPERIOR DE ARTES VISUALES (0291) 452 4146
BUENOS AIRES
 LIBRERÍA CONCENTRA (011) 4788 9568
 CLÁSICA Y MODERNA (011) 4812 8707
 LA PARAGRÁFICA (011) 4815 8156
 LIBRERÍA TÉCNICA (011) 4314 6303
CÓRDOBA
 AMERINDIADOS (0351) 422 6817
 AMERINDIALIBROS (0351) 422 4839
CORRIENTES
 CEROTRES (03783) 435541
JUJUY
 MABEL CHECA (0388) 15 500 4230
JUNÍN
 ASOCIACIÓN DE PROFESIONALES DE LA COMUNICACIÓN VISUAL DEL NOROESTE BONAERENSE (02362) 43 3012
LA PLATA
 ADCV (0221) 427 5503 | 457 8646
 EL PASILLO LIBROS (0221) 15 465 1780
MAR DEL PLATA
 RICARDO LANDA (0223) 494 7903
MENDOZA
 CECILIA IUVARO (0261) 425 9245
 LIBRERÍA TÉCNICA DE MENDOZA (0261) 429 0471 | 434 0307
NEUQUÉN
 JAVIER CASTRO (0299) 443 0447
SAN LUIS
 LA LIBRERÍA (0265) 742 7100
SANTA FE
 ESTUDIO D'ANGELO.PAUTASSI.SALMAN (0341) 425 9565
 INSTITUTO SUPERIOR COMUNICACIÓN VISUAL (0341) 425 2984
 LUCA LIBROS (03492) 429 666
TUCUMÁN
 SOLEDAD BUMBACHER (0381) 434 5125 | 421 3102

DISTRIBUIDORES EN EL EXTERIOR DEL PAÍS
BRASIL
 FAU EBSCO BRASIL (55) 21 224 0190
ESPAÑA
 ACTAR (34) 93 418 7759
 BINARIO LIBROS SL (34) 94 424 2391
ESTADOS UNIDOS
 EBSCO INDUSTRIES, INC. (205) 991 1234
FRANCIA
 ROWECOM FRANCE (33) 1 69 10 47 00
HOLANDA
 SWETS BLACKWELL BV (31) 252 435111
MÉXICO
 EDITORIAL DESIGNIO (5255) 5335 1242 | 5616 8949
URUGUAY
 ANTÍGONA LIBROS (59) 82 712 3120 | 82 601 7651

Fotografía de tapa: Focus

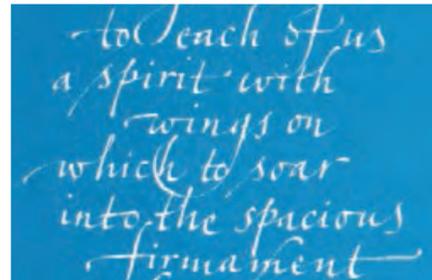
tpG ES UNA PUBLICACIÓN PRODUCIDA POR Fontanadiseño
 Viamonte 454, 6° 12
 C1053ABJ Buenos Aires, Argentina
 TEL (54 11) 4311 1568
 FAX (54 11) 4311 6797
 E-MAIL info@tipografica.com
 WEB www.tipografica.com

Los artículos firmados no expresan necesariamente la opinión de tpG y los editores no asumen responsabilidad alguna por su contenido y/o autoría. Se permite la reproducción total o parcial del material de esta publicación que no lleve el signo © (copyright), siempre que se cite el nombre de la fuente (revista tpG), el número del que ha sido tomado y el nombre del autor. Se ruega enviar tres ejemplares de la publicación del material citado.

La tipografía utilizada para la composición de esta revista es Fontana no®: regular, bold, itálica y versalita; y Andralis no®: regular, itálica y versalita.

La tapa de esta publicación se imprime sobre papel ECONATURAL 250 g/m². Su interior, sobre CONQUEROR 120 g/m², todos ellos de ArjoWiggins | WITCEL.

Películas: Signos
 Impresión: AGI
 Impreso en la Argentina
 Registro de propiedad intelectual N° 300103
 ISSN 0328-7777



Hermann Zapf: Primus inter pares
VÍCTOR GARCÍA
 El diálogo exclusivo con el tipógrafo alemán permite una aproximación retrospectiva a su obra y devela la síntesis perfecta entre lo clásico y lo actual.

4



De signos y siglos
RUBÉN FONTANA
 La particularización de la lengua manifiesta la necesidad de nuevas interpretaciones que los tipógrafos deben capitalizar.

12



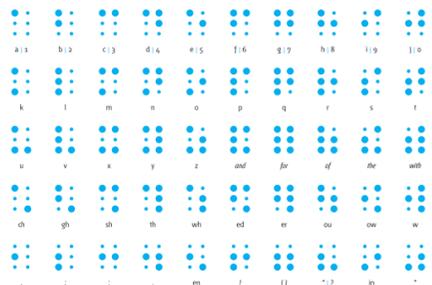
Claves para una traducción sin traición
MARINA GARONE GRAVIER
 El rol del diseñador es preservar la escritura comprendida en su dimensión cultural. Conceptualizar la tipografía propone descubrir nuevos abordajes de la cultura escrita.

18



Hacia la lengua vista
JUAN HEILBORN
 La tipografía para lenguas de comunicación diaria en un país bilingüe inaugura la competencia entre el idioma guaraní y el castellano.

24



La forma sólida del lenguaje
ROBERT BRINGHURST
 La relación entre pensamiento y lengua evidencia la cristalización del sentido en palabras congeladas, tanto particulares como universales.

28

EDICIÓN ESPECIAL

letraslatinas | BIENAL 2004
 BUENOS AIRES - SÃO PAULO - SANTIAGO - VERACRUZ

CATÁLOGO

- 38 Alfabetos latinoamericanos
- 40 Apostillas de selección y reseñas biográficas de los miembros del jurado
- 41 Cartografía latina
- Alfabetos en perspectiva
- Tipografía en cifras
- Referencias

TAXONOMÍA TIPOGRÁFICA

- 42 Índice de tipografías
- 44 Texto
- 55 Títulos
- 62 Experimentales
- 67 Misceláneas
- 69 Pantalla

Primus inter pares

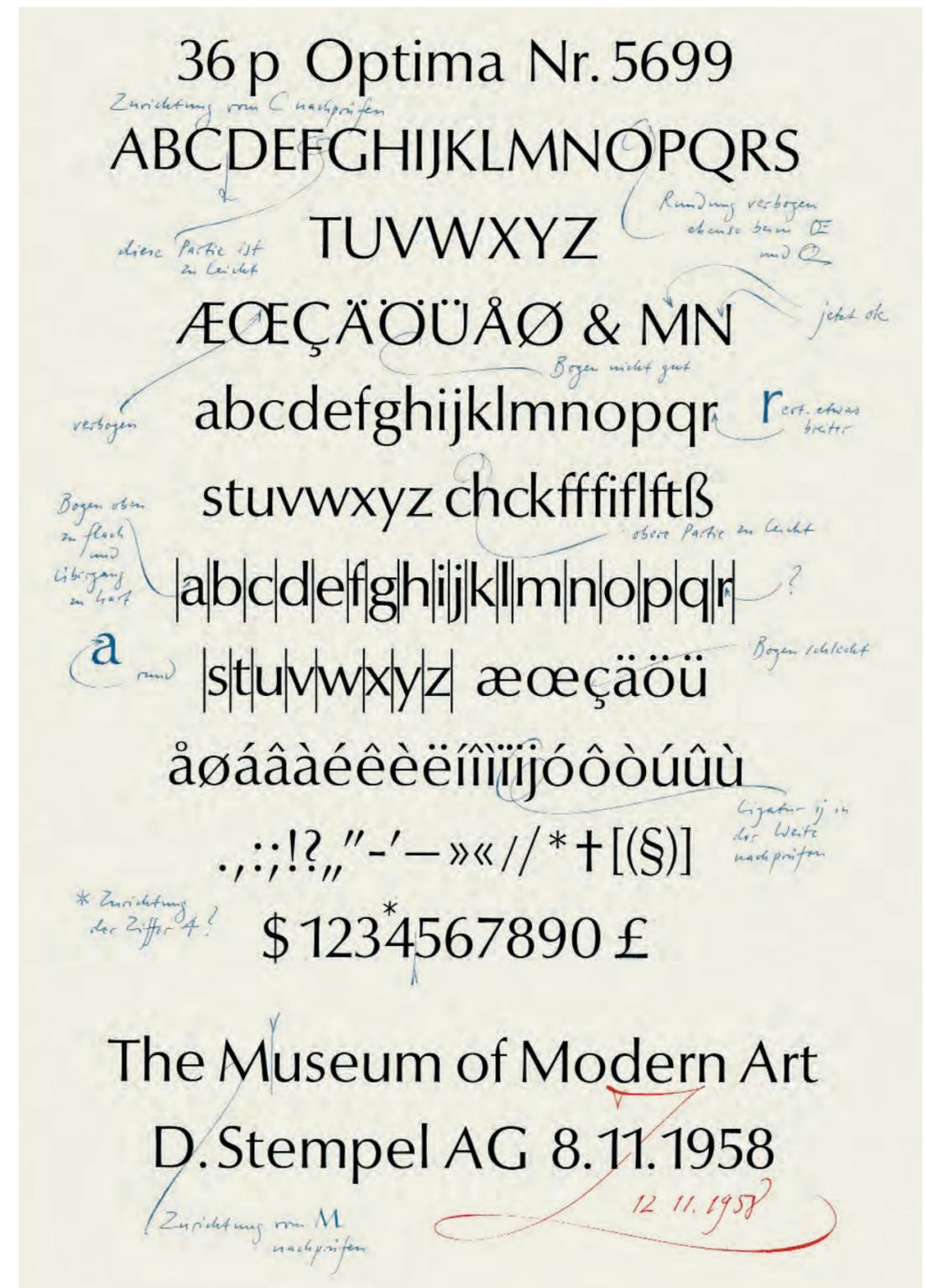
RETRATO

Una construcción rigurosa, unida a una sensibilidad humanista, definen la producción tipográfica de Hermann Zapf como la de uno de los más lúcidos y brillantes referentes del arte tipográfico de esta época.



VÍCTOR GARCÍA

Es diseñador gráfico y tipográfico. Se desempeñó como director creativo, director de arte y diseñador gráfico en destacadas agencias de publicidad de Buenos Aires. Desde 1996 ha desarrollado diversos diseños tipográficos para Linotype Library. Desde 2002 es corresponsal en Buenos Aires de *novum magazine*, Munich.



Hermann Zapf es una autoridad indiscutible en el diseño tipográfico actual, y la influencia de su pensamiento tipográfico mantiene plena vigencia, con proyección hacia el futuro. Su empeño y dedicación para sobreponerse a los enormes contratiempos de todo tipo que le ofrecía el medio en los comienzos de su carrera constituyen un admirable ejemplo para todos aquellos que debemos afrontar cotidianamente las dificultades inherentes al ejercicio de la profesión del diseño, en contextos sociales y económicos sumidos en crisis recurrentes. Tales los de nuestra Patria Grande latinoamericana.

Su inicio profesional se produjo en medio de las privaciones económicas de la entreguerra europea, que se incrementaron al arribar al poder el régimen que conduciría a Alemania y al mundo a la Segunda Gran Guerra. Desencadenada ésta, Hermann Zapf tuvo que alistarse para servir a su país. Por su evidente ineptitud para los asuntos militares, que provocaba la desesperación de los oficiales –era incapaz de manipular armas con destreza y de discernir entre flanco derecho e izquierdo–, y dadas sus excelentes aptitudes para el dibujo y la caligrafía, fue destinado a una unidad de cartografía en el territorio invadido de Francia. El mismo Zapf nos brinda un divertido testimonio de su paso por esa unidad cartográfica relacionado con su consumado arte caligráfico:

«Yo estaba muy contento en la unidad cartográfica, pero esas unidades de apoyo eran continuamente ‘peinadas’ en busca de jóvenes soldados que pudieran ser enviados en comisión. Nosotros los llamábamos ‘héroes furtivos’. Contando con apenas veinticinco años, eventualmente llegó mi turno. Sin embargo, mi oficial en la unidad cartográfica estaba ansioso por rete-

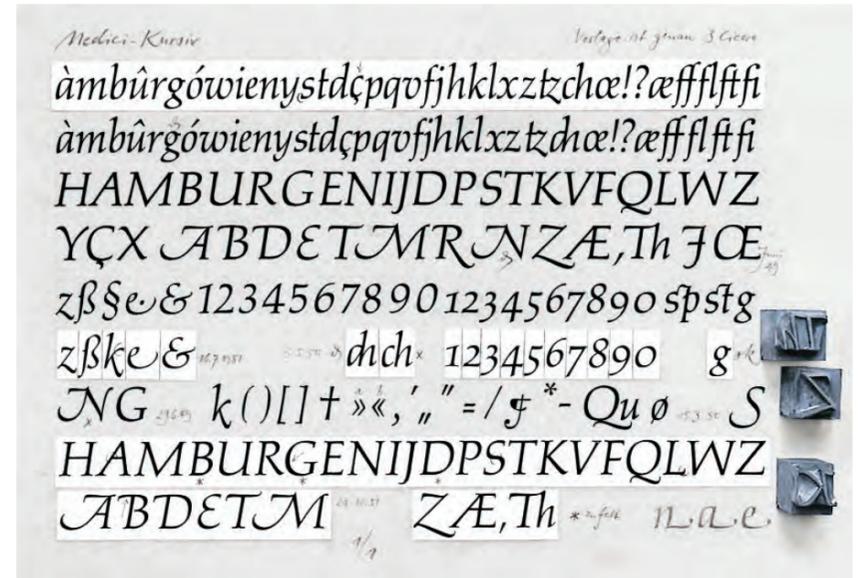
nerme y cantaba alabanzas acerca de mi especial habilidad para dibujar mapas de España.¹ Mientras el oficial hablaba, yo tomé un pincel fino y escribí el nombre del general, sin valerme de lentes ni lupa. El general lo miró tan de cerca que se le cayó el monóculo. Sin pronunciar ninguna palabra de elogio, siguió su camino y yo permanecí en mi puesto, como el cartógrafo más joven del ejército alemán. De este modo, se puede comprobar el providencial efecto que pueden ejercer letras de 1 milímetro de alto.»²

De esta etapa datan las acuarelas y las exquisitas caligrafías que Zapf fue registrando en tres cuadernos de apuntes que denominó *Reflexiones y bosquejos*. En esas páginas, compuestas en medio de la guerra, fue dejando un testimonio visual de temas que despertaban su interés de artista, intercalados con delicados ejercicios caligráficos con citas de algunos de sus autores preferidos. En momentos dramáticos para la humanidad un espíritu sensible siempre encuentra el camino para expresar sus esperanzas. Las acuarelas de Zapf son frescas y de una gran solvencia artística. Sin embargo, no tuvo oportunidad de concurrir a una academia de arte, tampoco de cursar estudios de caligrafía, tipografía o diseño. Las suyas son obras de un inspirado y disciplinado autodidacta, tanto en el ejercicio del dibujo y la pintura como en el de sus artes caligráficas y tipográficas.

Finalizado el conflicto bélico, luego de un período como prisionero de guerra en Francia, retornó a su devastado país. Sus primeras clases como profesor de caligrafía las dictó en Nuremberg en 1946, en un edificio que carecía de vidrios en las ventanas, reemplazados por papeles, lo que obligaba a iluminarse con la luz de unas pocas bombitas eléctricas que debían quitarse cada día, al finalizar las clases. Desde esos inicios tan poco esperanzadores, y con trabajo y constancia, Zapf fue afirmándose día a día en el ejercicio de la profesión, creciendo en aspectos tanto técnicos como artísticos, refinando y depurando su arte hasta lograr un merecido reconocimiento internacional.

Por su espíritu sensible e intuitivo, tanto como reflexivo y racionalista, podría afirmarse que Zapf está inspirado por los mismos principios que motivaron a los grandes maestros y pensadores del Renacimiento. Tal como ocurrió en su tiempo con aquellos ilustres predecesores, entre ellos su compatriota nurembergués Albrecht Dürer, la tipografía es uno de los campos donde se verifica esa «transmutación» espiritual. A partir de la tipografía gótica fraktur –Gillengart, su primer diseño tipográfico de 1941, pertenece a este estilo–, la norma tipográfica para la gran mayoría del material impreso en Alemania en esos tiempos, fue descubriendo paulatinamente la serena armonía de los tipos

latinos para desarrollar sus diseños. Así surgió en 1948 Palatino, uno de los más admirados –y también más pirateados– de los diseños de Zapf.³ En sus primeros proyectos, contó con la inestimable colaboración del punzonista y grabador August Rosenberger, con quien entabló una amistad de por vida que floreció en incontables trabajos en los que se complementaron –de manera admirable– arte y técnica. Palatino abrió el camino a toda una producción fecunda de alfabetos latinos que enriquecieron la cultura tipográfica del siglo xx, con proyección hasta nuestros días –basta consignar el extraordinario rediseño completo, de lo general a lo particular, de su Optima de 1958, devenida Optima nova de 2003–. La idea básica de Optima fue generar un diseño tipográfico entre romana clásica y sanserif. Este refinado diseño tipográfico está basado en la Sección Áurea y nació como resultado de un viaje por Italia en 1950, en el que un deslumbrado Zapf no daba abasto para registrar todos los ejemplos de tipografía lapidaria que iba descubriendo aquí y allá a cada paso, en ruinas romanas e iglesias renacentistas, al punto de efectuar apresurados croquis en los papeles que tenía a mano, incluso sobre billetes de mil liras. En principio, Zapf la había pensado para una tipografía display, pero



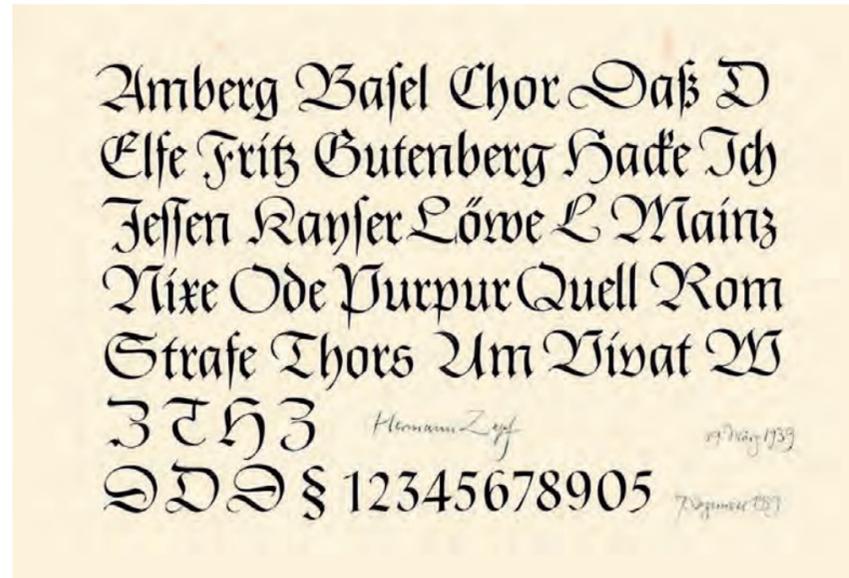
4. Palatino Italic, originalmente llamada Medici, 1948. Dibujos de trabajo para el punzonista August Rosenberger. Comparados con pruebas piloto de impresión de los caracteres cortados a mano por Rosenberger.
5, 6 y 7. *Das Blumen ABC* (El ABC de las flores), libro de edición limitada, 1948. Portada y páginas interiores. Dibujos a pincel y caligrafía de Zapf, grabados cortados en plomo por August Rosenberger.



1

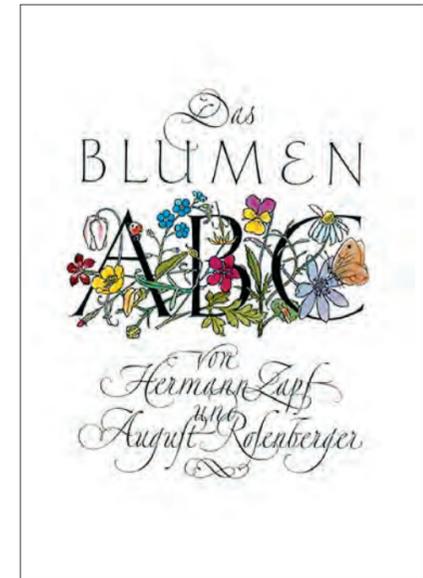


2

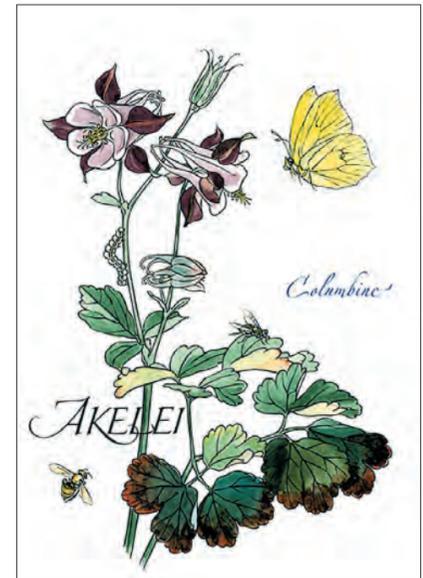


3

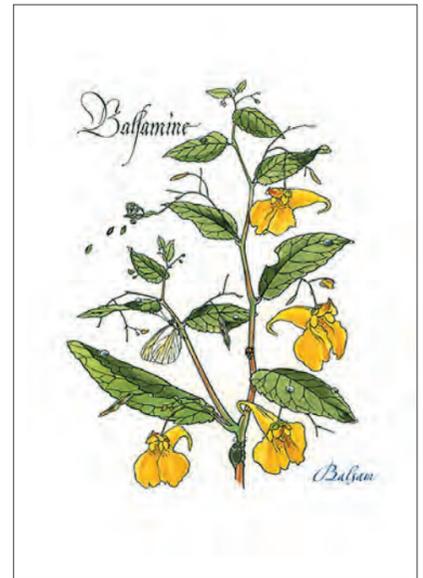
1. Acuarela. Cuadernos de apuntes *Reflexiones y bosquejos*, Dijon, Francia, 1942.
2. Croquis a lápiz. Cuadernos de apuntes *Reflexiones y bosquejos*, Potsdam, Alemania, 1941.
3. Gillengart Fraktur, 1941. El primer diseño tipográfico de Zapf, realizado cuando tenía veintitrés años.



5



6



7

ENTRE EL HUMANISMO Y LA VANGUARDIA



Hermann Zapf es calígrafo, diseñador tipográfico y tipógrafo. Ha diseñado alrededor de doscientos alfabetos para sistemas tipográficos en metal, fotocomposición y digitales. Sus diseños comprenden alfabetos latinos, griegos, cirílicos, árabes, pan nigeriano e incluso el rediseño de un alfabeto cherokee. Está casado con Gudrun Zapf von Hesse, también calígrafa y diseñadora tipográfica.

Zapf nació el 8 de noviembre de 1918 en Nuremberg, Alemania. Inició un aprendizaje de retocador fotográfico en la imprenta Karl Ulrich & Co., de Nuremberg (1934-1938). Como diseñador autodidacta, su interés por la caligrafía se manifestó después de asistir a una exposición de Rudolf Koch en 1935, cuyo libro *Das Schreiben als Kunstfertigkeit* (La caligrafía como arte terminado) y otro de Edward Johnston, *Writing and Illuminating and Lettering* (Caligrafía e ilustración y rotulación), fueron sus únicas guías para el aprendizaje caligráfico. En 1938 comienza su actividad como letrista y calígrafo. Director de Tipografía de la fundidora D. Stempel AG, Frankfurt am Main (1947-1956). Profesor de Tipografía en la *Werkunstschule de Offenbach* (1948-1950). Consultor de *Mergenthaler Linotype*, Nueva York y Frankfurt (1956-1974). Profesor de diseño gráfico en el *Carnegie Institute of Technology*, Pittsburgh, Pennsylvania (1960). Consultor de *Hallmark International*, Kansas City (1967-1972). Profesor de Tipografía en la *Technische Hochschule, Darmstadt* (1972-1981). Profesor de Programas Tipográficos de Computación, Roches-

ter *Institute of Technology, Rochester, Nueva York* (1977-1987). *Vicepresidente de Design Processing International Inc.*, Nueva York (1977-1987). *Presidente de Zapf, Burns & Co.*, Nueva York (1987-1991). Actualmente, continúa diseñando fuentes para *Linotype Library, Bad Homburg*.

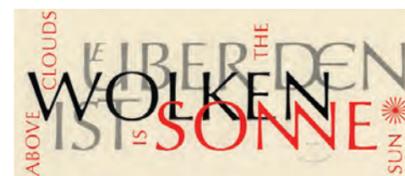
Es doctor Honoris Causa en Bellas Artes por la *Universidad de Illinois, Urbana-Champaign, Chicago*, 2003, y *Real Diseñador Honorario para la Industria, The Royal Society of Arts, Londres*, 1985. Miembro honorario de las más importantes asociaciones de caligrafía, tipografía y diseño de Alemania, Suecia, Francia, Estados Unidos, Canadá, Hong Kong, Estonia y la República Checa.

DISEÑOS TIPOGRÁFICOS (figura el año de finalización de la fuente). Alaham Arabic (1956), Aldus (1954), Alkor Notenschrift (1940), Arno (1972), Artemis Greek (1953), Attika Greek (1953), Art&Garmond (1988), Aurelia (1983), Brush Borders, Charlemagne (1970), Comecius (1976), Crown Roman (1972), Edison (1978), Edison Cyrillic (1982), Euler-Mathematical Script (1983), Festliche Ziffern (1950), Firenze (1968), Frederika Greek (1953), Gilgengart Fraktur (1941), Heraklit Greek (1954), Hunt Roman (1963), Janson (1952), Jeannette Script (1967), Kalenderzeichen (1950), Kompakt (1954), Künstler Linien (1956), Magnus Sans-Serif (1958), Marconi (1976), Medici Script (1971), Melior (1952), Mergenthaler (1954), Michelangelo (1950), Missouri (1971), Musica (Music notes 1943), Norris Script (1976), Novalis (1947), Optima (1958), Optima Greek (1971), Optima nova (2003), Orion (1974), Palatino (1948), Palatino Greek, Palatino Cyrillic (1995), Pan Nigerian (1983), Phidias Greek (1953), Primavera Ornaments (1951), Quartz (1986), Renaissance Antiqua (1985), Saphir (1952), Scriptura (1972), Sequoya (Cherokee redesign, 1984), Sistina (1951), Stratford (1970), Textura (1969), Trajanus Cyrillic (1957), Uncial (1970), urw Antiqua (1985), urw Grotesk (1985), Vario (1982), Venture Script (1969), Virtuosa Script (1952), Winchester (1970), World Book Modern (1975), Zapf Book (1976), Zapf Chancery (1979), Zapf Civilité (1983), Zapf Dingbats (1978), Zapf Essentials (2002), Zapf International (1977), Zapfino Script (1998).

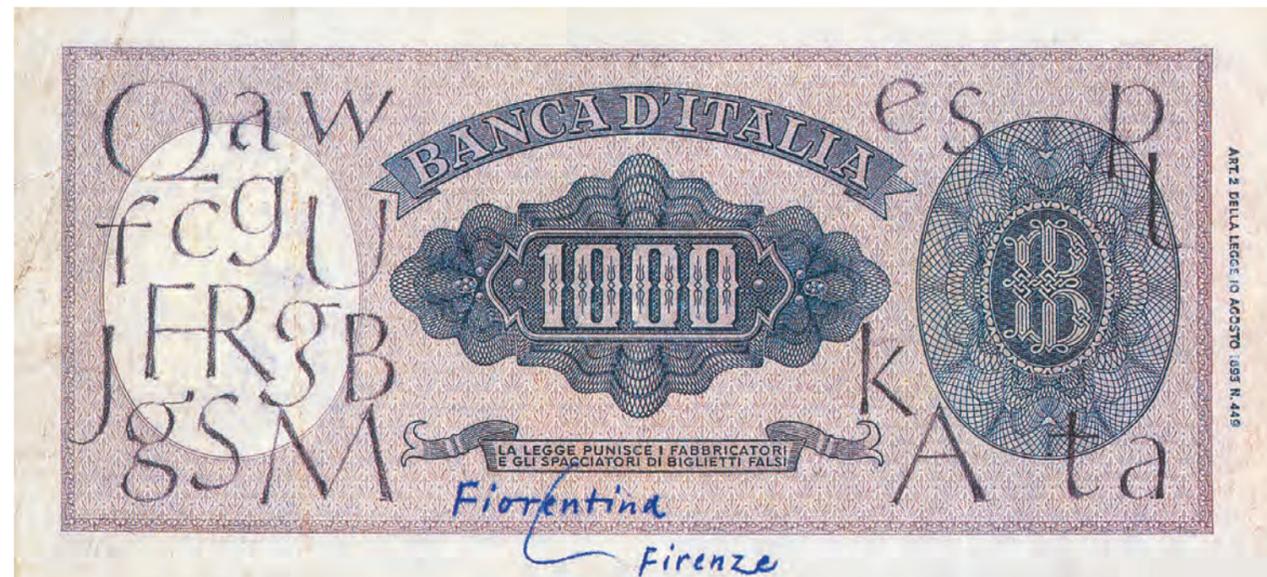
en 1954 cambió de idea, después de mostrarle unas pruebas a Monroe Wheeler, del Museo de Arte Moderno de Nueva York, quien le sugirió desarrollarla como tipografía de texto. Zapf considera que el nombre Optima es presuntuoso, y lo atribuye a la gente de ventas de Stempel. Dadas las circunstancias, esa temprana decisión de marketing parece haber operado como una oportuna predestinación. El diseño, realizado en 1952, recién fue editado en 1958. El rediseño completo como Optima nova permitió contar con el auxilio de los recursos provistos por las nuevas tecnologías digitales, en oposición a las restricciones técnicas que imponían las tecnologías de la época en que se realizó el diseño original. El resultado es un diseño refinado y elegante, más acorde con las intenciones del diseño original, sin perder ninguno de los precisos atributos de construcción que caracterizan a la fuente primitiva. Podría decirse que es Optima optimizada, una auténtica fiesta para los amantes de la tipografía.

Zapfino, de 1998, es una demostración de la tenacidad y constancia puestas al servicio de una idea que se había adelantado a su tiempo en algo más de medio siglo. Este diseño es el resultado de aquellos tempranos apuntes caligráficos registrados en sus singulares cuadernos de guerra. Debieron transcurrir más de cincuenta años y sucederse varios sistemas de tecnología de composición tipográfica –desde el plomo, pasando por la fotocomposición, hasta arribar al digital–, para que una cita de Hans von Weber caligráfica en 1944, en un cuaderno de apuntes en Bordeaux, se transformara en su soñada «caligrafía tipográfica», una paradoja gráfica particularmente afortunada. Zapf supo esperar el momento oportuno y el tiempo por fin le dio la razón, dado que con los medios técnicos precedentes, esa idea era sencillamente impracticable. Si consideramos que la Biblia de 42 líneas de Gutenberg perseguía como objetivo visual imitar la notación caligráfica de su tiempo, para que pareciera salida del *scriptorium* del copista, no deja de ser una feliz coincidencia que, más de quinientos cincuenta años después, un compatriota del visionario maguntino haya completado el círculo iniciado por aquél al diseñar Zapfino inspirado en el mismo criterio. Aunque en este último caso, y por fortuna para todos los diseñadores que podemos servirnos de ella, no hay ningún secreto que deba ser celosamente preservado.

Pero Zapf no es un nostálgico del pasado; muy por el contrario, es un precursor y un visionario comprometido con su tiempo y con el futuro. Ésta ha sido una constante en su pensamiento, desarrollado en artículos y conferencias en los que se manifiesta un compromiso activo a favor de las nuevas tecnologías. En una época en la que una computadora ocupaba una habitación,



8. Salutación de Año Nuevo, compuesta en Optima nova, 2003.
9. Billeto de mil liras, con croquis de caracteres de inscripciones lapidarias romanas, que fueron el punto de partida de Optima.



intuyó la aparición de las computadoras personales.⁴ Su insistencia en propiciar el empleo de las computadoras para usos tipográficos por esos mismos tiempos le valió el sarcasmo y la indiferencia de sus compatriotas tipógrafos.⁵

Entre la asombrosa cantidad y variedad de alfabetos diseñados por Zapf, en 1977 la Universidad de Wisconsin, junto con el profesor Walter Hamady, lo comisionaron para el rediseño de Sequoya, un alfabeto especial destinado a representar el idioma cherokee. Basado en un alfabeto histórico, creado en 1821 por Sequoya, el jefe de esa tribu norteamericana, el proyecto nunca fue implementado por razones financieras. Zapf opina que uno de los motivos de la cancelación fue la falta de mercado para un desarrollo tipográfico tan específico. Circunstancia paradójica, dado que un siglo y medio antes, el alfabeto original se empleaba –y en consecuencia se leía– en libros y periódicos de su tiempo.⁶

Hermann Zapf tuvo una conexión temprana con la actividad tipográfica latinoamericana, a principios de los cincuenta, como consecuencia de los estudios efectuados por Raúl M. Rosarivo en Buenos Aires. Rosarivo fue el primero en intuir una relación proporcional en el diseño y puesta en página de los primeros libros impresos con tipos móviles. En el curso de sus investigaciones sobre libros de Gutenberg –especialmente la Biblia de 42 líneas– y otros impresores tempranos, Rosarivo pudo establecer lo que él denominó la Divina Proporción Tipográfica Ternaria. Envío sus conclusiones al director del Museo

Gutenberg en Maguncia, profesor Dr. Alois Ruppel. Éste, a su vez, le pasó esos estudios a Zapf, que era director de Tipografía de la Fundidora D. Stempel AG en Frankfurt. Se inició de este modo una relación profesional y de amistad entre Zapf y Rosarivo. Zapf utilizó una cita de Rosarivo para diseñar una página de su *Manuale Typographicum*, de 1954.

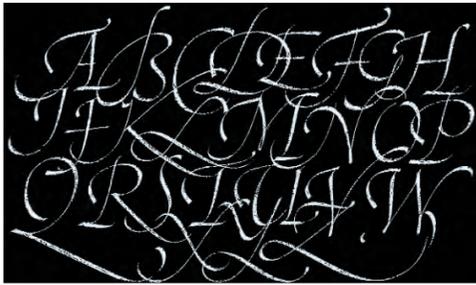
«La tipografía es, esencialmente, arquitectura bidimensional», opina Zapf, quien, a pesar de su abundante producción de alfabetos, valora la producción de otros diseñadores. En su opinión, las mejores sanserif siguen siendo la Futura de Renner y la Univers de Frutiger. En cuanto a sus propios diseños, sus preferidos son Palatino, Melior y Optima.

En una época como la actual, signada por la decadencia de las utopías, la exaltación de la banalidad y ciertos designios apocalípticos, consideramos importante recurrir a referentes de la talla de Zapf, que nos demuestran, por la vía de su pensamiento y de su acción, que otro futuro es posible. El emblema de Hermann Zapf es: *Hora fugit. Carpe diem* (El tiempo vuela, aprovecha el día); ésa tal vez sea una premisa oportuna para abordar las respuestas del maestro.



10. Optima nova Titling, 2003. De las cuarenta fuentes que componen la familia Optima nova, esta versión es la más variada, por la riqueza y diversidad de sus ligaduras.

11. Sequoya, rediseño del alfabeto cherokee para la Universidad de Wisconsin, 1984.



12

TIPOGRÁFICAMENTE HABLANDO

¿Cuál es su definición de «buena tipografía»? Una buena tipografía se ajusta a su propósito y no contiene letras perturbadoras. Es importante la legibilidad, sobre todo en cuerpos pequeños, y la tipografía en su conjunto debe tener una expresión particular que la haga suficientemente diferente de las otras tipografías existentes en el mercado.

¿Podría darnos su definición acerca de lo que considera es un «buen diseño tipográfico»?

Un buen diseño tipográfico no es una manipulación de una exitosa tipografía existente o una actualización de un tipo histórico del pasado. Ya no construimos palacios renacentistas o iglesias barrocas. Nuestra época debe tener su propia expresión, también en tipografías.

¿Cuál es su filosofía de trabajo?

El diseño de tipografías no pertenece al campo de las artes; es diseño industrial sujeto a instrucciones y exigencias técnicas. No debe ser un ámbito de recreo para desarrollar ideas caprichosas. La tipografía tiene como primer propósito el de la legibilidad, para transmitir un mensaje de la manera más conveniente para el lector.

¿Cuál es su metodología de diseño? ¿Acostumbra partir de una idea gráfica o conceptual? ¿De una letra o de un grupo de letras?

La mayoría de mis diseños son comisiones de empresas para máquinas específicas. Usted tiene que encontrar las mejores soluciones para conseguir expresar sus propias ideas de las formas.

¿Considera que sus habilidades en otros campos visuales –como el dibujo artístico o la pintura con acuarelas– fueron importantes para desarrollar sus diseños tipográficos?

No veo ninguna influencia directa de mis pinturas en mis trabajos de diseño. Ellas ofrecen una posibilidad de relajarse del trabajo de precisión requerido por los nuevos desarrollos tipográficos.

Sin considerar el punto de vista técnico, ¿qué diseño tipográfico le resultó más difícil desarrollar: el tradicional –basado en códigos y estructuras tipográficas– o uno aparentemente no estructurado pero de gran complejidad, como Zapfino?

El más complejo y difícil diseño que he realizado jamás fue Zapfino. Comenzó como parte de un programa desarrollado para mezclar varias letras dentro de una palabra para evitar la repetición de los mismos caracteres. Las primeras pruebas se hicieron en 1993, con seis o más diseños de letras minúsculas. Por razones prácticas, en 1997, la multitud de diferentes caracteres debió ser restringida por Linotype a cuatro alfabetos, procurando que el uso no fuera demasiado complicado. Se agregaron ligaduras especiales y los denominados hiper-florilegios, grandes caracteres ornamen-

13

12. Caligrafía espontánea. Demostración hecha con tiza sobre pizarrón, al iniciar una conferencia en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, Washington, D.C., el 15 de octubre de 1974.

13. Póster caligráfico con una cita de Khalil Gibrán, 1969.

tados, algunos de los cuales superan el alto de dos líneas de texto.

¿Qué lo motivó a rediseñar Optima como Optima nova? ¿Cuáles fueron sus objetivos personales: belleza, legibilidad, versatilidad?

Optima fue rediseñada como una auténtica tipografía digital con todas las características que hoy pueden ofrecer las nuevas posibilidades tecnológicas sin ningún compromiso. La antigua Optima no tenía un genuino diseño de itálica, sino una romana inclinada. Tampoco tenía versalitas ni versiones condensadas. Optima nova está integrada ahora por un total de cuarenta alfabetos, incluyendo la nueva Optima nova Titling, usada por primera vez para la inscripción de la placa que identifica a la Biblioteca Raúl Mario Rosarivo, en la Fundación Gutenberg de Buenos Aires.⁷

¿Qué tipo de trabajo considera más difícil: un nuevo diseño tipográfico, que no tiene antecedentes, o el rediseño de uno preexistente?

Es más fácil comenzar un nuevo diseño en lugar de seguir una estructura determinada que usted sólo tiene que colocar dentro de la nueva tecnología.

¿Tiene usted algún diseño tipográfico que le gustaría realizar?

En este momento no tengo tiempo para pensar en nuevos diseños.

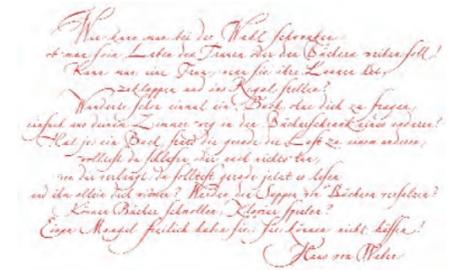
¿Tiene alguna sugerencia para los jóvenes diseñadores que están descubriendo las formas tipográficas?

La gente joven en su país debe expresar su temperamento, sus reflexiones acerca de las formas tipográficas dentro de la tradición latinoamericana y dentro de su propia herencia y antecedentes culturales, lo cual es, en mi opinión, una más humana y cálida expresión de las formas tipográficas.

There are still in our digital time many possibilities for young designers to show their talents in alphabet design. Not to warm-up historic typefaces but to create new solutions in the spirit of our time within the tradition and cultural background of Latin-America.

Hermann Zapf

Testimonio de estímulo para el desarrollo de diseños tipográficos latinoamericanos, manuscrito especialmente para este artículo. Dice: «En nuestra época digital, aún hay muchas posibilidades para que los jóvenes diseñadores exhiban sus talentos en el diseño de alfabetos. No para actualizar tipografías históricas, sino para crear nuevas soluciones en el espíritu de nuestro tiempo, dentro de la tradición y los antecedentes culturales de Latinoamérica».



14



15

14. El origen de Zapfino, que sería desarrollada medio siglo después: caligrafía con una cita de Hans von Weber. Cuadernos de apuntes *Reflexiones y bosquejos*, 1944.

15. Portada del catálogo de Zapfino, 1998.

De signos y siglos

HISTORIA

La cultura posee trazos distintivos y tiene la capacidad de condensar la experiencia humana. La mínima atención a nuestro comportamiento, a las condiciones de vida intelectual y social, de la vida de relación, de los nexos de producción y de intercambio, comprueba que la totalidad de nuestra vida está atravesada por complejas redes de signos y muchos de ellos aún requieren traducción.



RUBÉN FONTANA



Es diseñador y tipógrafo. Ha sido titular de la materia Tipografía en la UBA. Dictó conferencias y maestrías en distintas universidades de América y Europa. Ha diseñado, entre otras, la fuente Fontana no y es el representante de la Asociación Tipográfica Internacional (ATyPI) en la Argentina.

PRESENTE DE LOS SIGNOS. El diseñador de tipografías es por excelencia un generador de espacios de comunicación, contextos o estructuras; al diseñar una fuente, el tipógrafo prevé en parte condiciones de comunicaciones futuras. Construye el contexto y parte de las condiciones de lectura para un mensaje que todavía no existe. Trabaja desde el punto de vista de su conocimiento, pero a la vez incidiendo en una convención histórica y en la proyección hacia el futuro, es decir, en un contexto cultural y temporal.

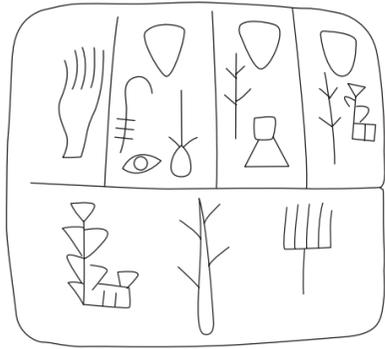
Desarrolla sistemas de formas abstractas para representar sonidos abstractos.

Ritmos, estructuras, color, legibilidad, proporciones y armonías, se proyectan y recombinan para cada nueva función comunicacional, recreando las formas más convencionales que se puedan manipular. Al detenerse en el análisis de la morfología de cada letra, en la previsión de la forma de su contraforma, en el transcurrir del blanco y negro de su ritmo, en los recorridos de sus trazos, en el espacio que habrá de contenerla, de unirla y separarla, el tipógrafo no está prefigurando la belleza de una forma; está planificando el futuro de una palabra que aún no conoce.

Una fuente tipográfica transporta condiciones que exceden los límites del tiempo y del mensaje. Estilos tipográficos diseñados en el siglo XVI siguen siendo referentes y contextualizan contenidos y formas de lectura en el siglo XXI. Mientras que el sentido del texto que transcribe la tipografía puede ser efímero, el marco cultural que generó el diseño de la fuente puede ser atemporal.

La tipografía puede interpretar bien o mal la palabra que representa. En su ineludible relación, tipografía y contenidos interactúan en armonía o se desautorizan dramáticamente, obstruyendo la posibilidad de la comunicación. La tipografía parte de interpretar un estilo, el pertinente para el mensaje, y a partir de allí su misión es volverse transparente. Su comportamiento en la página se asemeja al del papel; en definitiva debe actuar como un soporte, un fondo para la figura del contenido, que haga más accesible y legible el mensaje.

Este breve resumen nos conduce a una serie de preguntas; algunas de ellas están de un modo u otro contestadas por la historia, mientras que otras aún no han terminado de formularse: ¿Cómo se prevé esta magnitud de referencias en el momento de la gestación de una fuente? ¿Podemos predecir hasta dónde la efectividad de los mensajes es condicionada por el vehículo de la letra? En su diseño y composición



Esquema de una tabla pictográfica sumeria (3100 a.C.). La información está estructurada en zonas verticales y horizontales.

de la puesta en página, ¿puede la letra remitirnos a interpretaciones de distinto tono? ¿Qué es lo que hace atemporal, o no, al diseño de una fuente tipográfica?

ANTES DE AYER. La Torre de Babel, los jardines colgantes de Babilonia, los versos del héroe mítico Gilgamesh, las leyes de Hammurabi, los muros de Ur y la legendaria Ninive son algunos de los hitos que a lo largo de más de cinco mil años definieron la cuna de la civilización occidental. No en vano allí nació el alfabeto. En esos territorios que vieron pasar a sumerios, acadios, babilonios, asirios, hititas, arameos, caldeos, persas, griegos y romanos, se originó el mito del diluvio universal y se sintetizó una de las primeras formas de escritura: el más importante proceso de convencionalización de la comunicación hasta nuestros días.

¿Por qué precisamente en la Baja Mesopotamia, situada entre los ríos Tigris y Éufrates, el actual territorio de Irak? En aquellas áridas tierras se desarrolló uno de los más prósperos sistemas político-económicos de la historia. Los trabajos de riego hicieron posible un gran desarrollo agrícola y una profusa actividad comercial que permitió establecer vínculos con otras culturas. La necesidad de controlar los intercambios comerciales entre pueblos con lenguas específicas, de compleja transmisión, generó la urgencia de una anotación más universal y menos figurativa, que se independizara de los objetos visuales de cada cultura para contar cada idea a través de sus sonidos. Aquel día en que el pueblo fenicio descompuso la lengua en sonidos e ideó formas abstractas para representar esos sonidos independientes y no objetos, dotó a la humanidad del más formidable instrumento cultural y la más ferviente promesa de comunicación entre los pueblos. Desde entonces, la escritura es un sistema gráfico para el registro del habla.

Con las letras alfabéticas nacía la noción de sistema. Un programa compuesto por signos básicos, recombinables, comprensibles y fácilmente aprehensibles que redujeron la complejidad de la escritura y la lectura. Se estaba ante el primer gran proceso de estandarización de la comunicación, nacía uno de los más importantes acuerdos entre los hombres.

Muchos vecinos habían rondado la idea de aquel alfabeto fonético que terminaron de prefigurar los fenicios. Por el este, habían recibido influencia de la escritura cuneiforme sumeria y por el sur, de los jeroglíficos egipcios. Los sumerios tenían una lengua aglutinante: monosílabos acompañados por prefijos y sufijos; estos signos se separaron de la pictografía y de la ideografía para identificarse con sonidos silábicos. A diferencia de éstos, cuya escritura evolucionó de pictográfica a cuneiforme abstracta, los egipcios conservaron un sistema mixto de escritura-dibujo. Los más antiguos se remontan al 3100 a.C.

El sistema de anotación era muy diferente. El contacto comercial con los pueblos de la Mesopotamia trajo la noticia de que los sumerios escribían. Esto abrió nuevas perspectivas al pueblo egipcio, que no tardó en elaborar un método original de escritura. Desde entonces hasta el actual desarrollo del sistema alfabético transcurrieron, de Oriente a Occidente, las improntas de cientos y miles de poblados que canalizaron a través de las letras sus necesidades de comunicación.

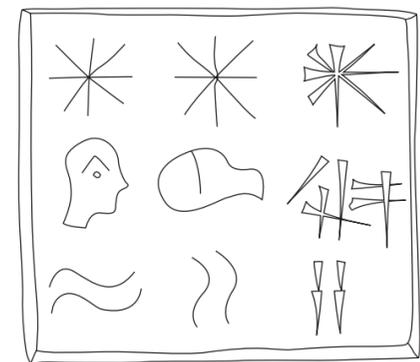
Surgieron así los procesos de identificación o flexibilización que permitieron la representación de los diversos idiomas. Empecemos por los griegos, que, como había sucedido con el arte, la escultura, la literatura y la filosofía, al adoptar el alfabeto desarrollaron ampliamente su utilidad y belleza.

En el siglo VII a.C., a los veintidós signos originalmente consonantes del primer sistema alfabético fenicio, y que incluye algunos caracteres que han conservado su identidad durante treinta y cinco siglos, los griegos sumaron las vocales que les permitieron pronunciar los sonidos propios e incorporar en el universo de las palabras aquellas ideas relativas a su cultura. Anticiparon el sistema de mayúsculas para las inscripciones en piedra y de minúsculas para las anotaciones en

papiro o en tablillas recubiertas con cera. En esto, como los egipcios, también fueron originales, dado que el alfabeto romano tardó varios siglos en adoptar las minúsculas, a través de un lento proceso derivado de la mayor velocidad en la anotación de las palabras.

Es en las inscripciones griegas donde las letras comienzan a ser construidas y sistematizadas sobre la base de rectas, curvas y diagonales. En su trazado se incorporaron las formas geométricas puras que, entre otros aspectos, permitieron regular y simplificar su anotación: así, la *E*, la *H*, la *N* y la *M* estaban basadas en el cuadrado; la *A*, en el triángulo y la *O*, en el círculo, y con ello comenzó una forma definitiva de concebir la estructura de los signos.

LOS MATERIALES Y EL TIEMPO. Así como el viaje por los pueblos agregaba estructuras al alfabeto, la característica estética de los signos también recibió la influencia de las herramientas con que se trazaron y de la materia que les sirvió de soporte; la expresión del cálamo sobre papiro difiere de la del estilete sobre cera; la arcilla, la piedra, el pincel, dieron sucesivos aportes al alfabeto. El soporte y el instrumento hicieron que la pictografía primitiva sufriera en poco tiempo una simplificación y una estilización de los signos. La semejanza entre signo y cosa representada tendió a desaparecer; se impusieron los signos que podían trazarse de manera fluida con el cálamo. Estos instrumentos, paulatinamente, fueron quitándoles realismo a los dibujos primitivos, distanciándolos de los que fueron los referentes originales.



Esquema de una tabla de arcilla que documenta los símbolos sumerios de la estrella, la cabeza y el agua y su evolución a la escritura cuneiforme (2500 a.C.).

El material empleado para la anotación nos ayuda a comprender por qué ciertas lenguas y escrituras desaparecieron sin dejar rastro, mientras que otras, protegidas contra los rigores del tiempo o favorecidas por el clima y resueltas con materiales resistentes, permanecieron intactas. La historia de la escritura es la historia de una lentísima metamorfosis: nacida hace seis mil años para hacer cuentas y llevar registros, ha llegado a convertirse en una manera de pensar, de concebir, de crear, de ser.

Hoy podemos afirmar que, más allá de pueblos y de técnicas, la evolución del alfabeto estuvo signada por dos fenómenos en constante fluctuación:

- la necesidad de ratificar la convención, para preservar la comunicación y el aprendizaje de la convención;
- la necesidad de hacerla flexible, adecuándola a las diversas lenguas que lo adoptaron y a la evolución de éstas.

La distribución geográfica de la escritura ya no es tan compleja como la de los idiomas. El conjunto de poblaciones que utilizan el alfabeto latino es de unos mil millones de individuos, y es el alfabeto que incluye a la comunidad más numerosa del mundo.

EL IR Y EL VENIR. Con el transcurso del tiempo y el viaje desde un idioma hacia otro, el conjunto de signos se fue haciendo cada vez más sofisticado para expresar los sonidos particulares de cada cultura. La frecuencia de uso de signos utilizados en distintos idiomas generó incorporaciones; así, el latín aportó al conjunto las ligaduras *æ*, *œ* y *ę*. La *X* y la *Y* fueron adicionadas cuatro siglos antes por los griegos.

Los romanos asimilaron el alfabeto griego. Doce signos no sufrieron cambios, siete se representaron modificando otros del alfabeto griego y tres signos que estaban en desuso se rehabilitaron. Después de que los romanos tomaron este alfabeto, doscientos cincuenta años a.C., se diseñó la *G* para reemplazar a la *Z*. Cada letra fue diseñada para ser, más que la suma de partes, una forma. Se prestó especial atención a sus contraformas y, ya en la composición de textos, al espaciado entre letras y líneas. Las inscripciones romanas representan la cumbre de toda la escritura epigráfica y el punto de partida del diseño tipográfico que conocemos. La letra lapidaria, modelo de sobriedad y pureza, reposa sobre principios muy simples: la geometría, la luz y la sombra.

Originalmente la escritura era un flujo continuo, las palabras se sucedían sin pausas, imitando los gestos del habla. Por ese entonces, el lector debía ser culto y entrenado, la lectura sólo se concebía en voz alta. Hasta ese momento el respon-

sable de la puntuación del texto era el lector. El concepto de palabra tal como se lo conoce hoy nació en el siglo V en Irlanda, cuyo pueblo utilizaba el latín como segundo idioma, por lo cual no le resultaba del todo familiar; el latín era para ellos un lenguaje simbólico-gráfico.

A fines del siglo VIII se inició un renacimiento general de la cultura y la educación en Europa; este movimiento fue liderado por Carlomagno, quien en el año 789 determinó, a través de un edicto, las características de la formalidad de la escritura a través del trabajo y los consejos de Alcuin de York.

Carlomagno designó a Alcuin para una de las tareas más importantes: consistió en revisar y unificar las variaciones de la escritura minúscula destinada a la producción de libros. El resultado de su trabajo fue una letra pequeña, redondeada y de gran legibilidad a la que se denominó minúscula carolingia; un nuevo proceso de estandarización para la preservación de las convenciones. Esta letra fue la precursora del alfabeto contemporáneo; allí surgió el concepto: un sonido, una forma, dejando de lado una cantidad de ligaduras y abreviaturas que complejizaban la interpretación. En función de la legibilidad, el desarrollo de esta minúscula fue el paso más importante en la historia de la escritura después de la conformación del alfabeto romano.

Durante la Edad Media (siglos V a XV), al alfabeto se le adicionaron la *J* y la *U*, vocal suave en contraste con la *V*, y recién entre los siglos XI y XII se incorporaron los signos de interrogación y los paréntesis, mientras que el signo de exclamación aparece en el siglo XIV. Desde el 1150 el período romanescos evolucionó hacia el período gótico. Éste duró hasta el Renacimiento, y aunque surgió en el norte de Francia y en Gran Bretaña, tuvo una expansión muy rápida: la forma que lo caracteriza es la de una letra angulosa y de perfiles marcados denominada genéricamente gótica. Una de las razones de su existencia, además de responder a la cultura y la arquitectura de la época, tuvo que ver con la sustitución del antiguo cálamo por la pluma de ave. La escritura rápida con esta pluma tendió a eliminar las curvas amplias. Las letras se tornaron más estrechas y altas, lo que permitió una mayor economía de espacio, materiales y tiempo.

¿Adónde nos condujeron todas estas incorporaciones y modificaciones? ¿El sistema alfabético, a pesar de tener tantos años en su haber, seguía abierto, todavía era flexible y dinámico?

ESCRITURA Y TIPOGRAFÍA. Con Gutenberg comienza la historia de la tipografía. Luego de la creación del alfabeto y la estandarización de Carlomagno se iniciaba un nuevo período de ratifica-

ción de las formas convencionales, esta vez a propósito de una nueva tecnología para reproducir las letras. Hasta ese momento se hablaba de escritura, pero la mecanización en la reproducción determina un nuevo concepto para denominar a la letra: Tipografía. La nueva tecnología toma las formas elaboradas por innumerables copistas que durante siglos, con su quehacer cotidiano, fueron decidiendo la expresión gráfica de los sonidos.

En los siglos **xvi** y **xvii** se produjeron profundas transformaciones. Por entonces, los humanistas italianos empezaron a reemplazar las letras góticas por los caracteres redescubiertos de las inscripciones romanas. Las capitales romanas se combinaron así con las minúsculas carolingias, configurando un doble alfabeto que desde entonces funcionó simultáneamente.

En esa época comenzó otra serie de ajustes que tenían que ver con el sistema tipográfico y la necesidad de armonizar los tamaños de las mayúsculas con las minúsculas y del sistema de las redondas con el de las itálicas. Las itálicas de Aldus, cuyo diseño encargara a Griffo, se caracterizaron por la altura menor de las mayúsculas con respecto a los ascendentes de las minúsculas, y también por los descendentes muy largos. El punto y coma (;) también fue un aporte de Aldo Manuccio, y Geoffrey Tory introdujo el apóstrofo, el acento y las cedillas. Las abreviaturas llegaron hasta la época de los incunables, pero poco a poco fueron dejando lugar a la configuración más estándar de las palabras.

En el siglo **xvii** todavía estaba indefinida en su uso la forma de la *V*; para expresarla a veces se utilizaba la *U*. Un siglo después, junto a la *s* actual, todavía se utilizaba una *s* larga, más parecida al signo que actualmente representa a la *f*. Los ingleses incorporaron allá por el 1800 un signo para representar el sonido de la doble *u* y agregaron una forma muy reiterada en su idioma, la *W*.

Históricamente, la letra *n̄* ha sido resistida por los productores de fuentes. Quizá porque sólo existe en la lengua de los hispanohablantes, las empresas fundidoras de Europa central y Norteamérica tardaron en tomarla en cuenta. Más recientemente, los que comercializan software, predominantemente angloparlantes, intentaron dejarla de lado. Para los latinoamericanos es un sonido habitual, que se diferencia de modo sustancial de los dígrafos precedentes: *nh*, *ny*, *nj*, *nn* y *gn*. La *n̄* es un típico caso de unión de dos signos para expresar un sonido mixto.

Desde la Revolución Industrial ya no fue suficiente que la tipografía sólo funcionara como símbolo fonético. Las distintas solicitudes, la evolución del repertorio y los contextos de las



Signos, glifos e ideogramas de las culturas precolombinas: la muerte, el ave y el maíz pertenecen a los signos abstractos figurativos; la casa y la cruz, a los abstractos geométricos.

comunicaciones generaron la necesidad de formas particulares; la era requería que estas estructuras se transformaran en formas visuales, y la letra dejó de servir sólo para leer, incorporando componentes visuales para adaptarse a las nuevas circunstancias. Más allá de la paulatina inclusión de los signos actualmente en uso, hubo otros intentos en el desarrollo tipográfico que muchas veces se basaban en volver a etapas anteriores. Tal es el caso de las simplificaciones formales estudiadas en la primera mitad del siglo **xx** con la intención de expresar los signos con formas geométricas puras; una manera de volver a las formas básicas de los signos griegos y a otros desarrollos constructivos experimentados durante el Renacimiento.

También se ensayaron sistemas de símbolos fonéticos creados por combinaciones de letras para representar sílabas: una posibilidad de simplificación evolutiva del alfabeto, mediante uniones de partes o ligaduras que representan sonidos. En otro momento se intentó racionalizar la forma de la escritura eliminando las letras mayúsculas, especulando con utilizar una sola forma en lugar de las dos, mayúsculas y minúsculas, que empleamos para representar cada sonido. Del mismo modo, se investigó una evolución lingüística del alfabeto fonético mediante la invención de signos ligados que podían representar sonidos creados por combinación de letras. Más cerca en el tiempo, y por si los aspectos mencionados no fueran suficientes motivos de continuos cambios, en el idioma español

hacia fines del siglo **xx** la Academia Española de la Lengua eliminó la *Ch* y la *Ll* como sonidos independientes.

Visto así, ¿el alfabeto puede considerarse un hecho consumado que trascienda las generaciones hacia el futuro, o vivimos una situación de pequeños y constantes ajustes que no nos permiten determinar el devenir del sistema? ¿Sería posible pensar en una anotación tipográfica que expresara los sonidos de manera más fácil que las existentes?

SIGNO DE IDENTIDAD. La manera en que la tipografía construye el marco de percepción tiene que ver con los objetivos que se plantea el diseño de fuentes tipográficas: éste se ha basado en convenciones sociales, no necesariamente escritas pero sí heredadas, que trascienden el tiempo presente. A veces la tipografía actúa como factor referencial para el desarrollo de contenidos y, por sus características, determina textos y formas de uso. Así, las formas tipográficas, aun como signos abstractos, son referentes de culturas, de países y hasta de idiomas.

Los estilos elzeviriano, gótico, de transición, los didones o los sanserif –por citar sólo algunos– nos remiten a contextos de mensajes que a su vez se recontextualizan a partir del uso en determinados formatos de comunicación. Las características formales de algunas tipografías pasaron a ser sinónimo de idiomas, de culturas y de naciones. Por mencionar nada más que cuatro de los múltiples ejemplos que se pueden

exponer, la letra gótica define el momento histórico que se desarrolló entre los siglos **xii** y **xvii**, pero mucho después de aquella época, sus características formales frecuentemente nos remiten a Alemania y Austria. Garamond desarrolló unas matrices de características excepcionales que han vencido el paso del tiempo por sus proporciones y su calidad para usos editoriales, pero sus formas también son un sinónimo de la cultura francesa. Por alguna razón, y posiblemente relativa al espíritu cultural de su forma o la identificación con la nacionalidad de sus autores, los ingleses se identifican preferentemente con las tipografías Baskerville, Gill y Times, interpretando que sus formas son muy legibles. Por último, la forma de los signos creados por Giambattista Bodoni nos anticipó el modernismo. Sus signos, por su elegancia clásica, se utilizan en todo el mundo, pero se dice que aunque muchas letras pueden escribir el idioma italiano, ninguna lo canta como esta tipografía.

MAÑANA, ¡YA! Somos testigos de una evolución histórica en relación con la escritura y la tipografía que se ha dado en el tiempo y en el espacio. Sin pretender desarrollar futurología con el devenir de la tipografía, cabe que nos hagamos algunas preguntas sobre el porvenir del alfabeto. La escritura es un hecho cultural y su origen concierne a un número limitado de civilizaciones. Una enorme cantidad de lenguas habladas nunca han sido escritas. Se considera que hay más de dos mil lenguas y aproximadamente unas cuatro quintas partes de esta cifra no tienen todavía una anotación propia. En numerosas regiones aún no se desarrolló la anotación gráfica de los sonidos del habla. Sólo uno de cada dos humanos conoce suficientemente una escritura.

La mayoría de las veces estos idiomas no existen en la dimensión de lo visual, no han encontrado los signos que los escriban, que registren su historia y su actualidad, que informen y dejen por sentado las leyes, hábitos y costumbres de la cultura que los generó. Incluso en los casos en que tienen escritura original, el lenguaje no siempre ha sido descifrado y los sonidos fueron reinterpretados a partir de las otras lenguas escritas, es decir que el invasor decodificó los sonidos de estas lenguas y los adaptó a los otros sonidos, los que conocía de su propio idioma. Por lo tanto, el invasor impuso al conquistado anotaciones, reinterpretando o traduciendo según las circunstancias, y no siempre de una manera respetuosa. La tecnología y los conquistadores tuvieron mucho que ver con la demora de la anotación de las lenguas no escritas, pues fue manejada por unos pocos países durante casi

quinientos años. Ello determinó que la evolución de los signos haya estado restringida a las necesidades y al desarrollo de algunos idiomas de origen centro-europeo.

Las nuevas tecnologías de diseño, producción y reproducción de fuentes no sólo igualaron las posibilidades de desarrollo formal de los signos, sino que generaron una cantidad de alternativas que implicarán una nueva toma de responsabilidades y que, seguramente, resolverán algunas necesidades en el futuro próximo que no fueron atendidas durante quinientos años. La posibilidad que otorga la digitalización de signos alfabéticos por diseñadores de cualquier rincón del planeta abre entonces un extenso campo que, en teoría, permitirá la anotación formal de culturas relegadas. Aquí cabe hacemos algunas preguntas: ¿De qué manera la aparición de la escritura de idiomas que hasta el momento no tienen anotación alfabética puede modificar la actualidad alfabética? ¿Las particularidades podrían modificar la situación actual?

Aunque se sigan utilizando los códigos formales del actual sistema alfabético para anotar las lenguas no escritas, es posible que una cantidad impredecible de ligaduras, tildes diacríticos y dígrafos determinen cuanto menos una extensión del actual sistema. ¿Esa extensión será comprendida por todos de la misma manera o quedará circunscripta al idioma particular? ¿Un mismo signo con el mismo diacrítico interpreta el mismo sonido en distintos idiomas?

La duda es hasta dónde la predecible evolución continuará ratificando estrictamente las convenciones heredadas, y si ello ocurrirá en un contexto de contención. Entonces, ¿el sistema, en el intento de abarcar y extenderse hacia otras culturas, podría encaminarse hacia la disgregación?

Parte de la evolución de la tipografía seguirá entretenida en el ámbito de lo formal, lo que no es poco si observamos la calidad de algunas interpretaciones, pero la nueva realidad nos dice que muy pronto se presentarán situaciones de otro tipo, pues las necesidades de los pueblos y sus lenguas no son todas iguales ni están abarcadas por el sistema actual. Es factible que proliferen nuevas expresiones formales para expresar sonidos frecuentes en idiomas de Latinoamérica, como los hablados por los aztecas, mayas, quechuas, mapuches, guaraníes, etc. De aquellos veintidós signos originales, hoy, para escribir todos los idiomas de origen latino son necesarios casi seiscientos, es decir que la diversidad de lenguas que adoptó aquella primera estructura y su desarrollo a través del tiempo han hecho crecer el sistema unas veintisiete veces.

¿Las nuevas anotaciones seguirán haciendo crecer el set de signos? ¿Hasta cuándo, hasta llegar

a tener mil, dos mil, algo parecido a lo que ocurre con la escritura china, aunque en este caso involucre a varios idiomas y no a uno solo? Dado que hoy es impensada una figura como la que en su momento fue la de Carlomagno, quien determinó una regulación de las formas de anotación de los sonidos del habla, ¿quién asumirá la responsabilidad de la suerte del desarrollo de las formas de la escritura?

Durante esta próxima etapa, es posible que sea necesario que el diseñador interactúe con disciplinas que estudien las estructuras de nuevos signos para culturas ágrafas.

El diseño de tipografías necesita hoy un mayor compromiso con la antropología y la lingüística, ya que la tipografía no trabaja sólo sobre la forma, vuelve a estar más cerca del lenguaje. Ya hemos visto que la tipografía no es ajena a los avances de la sociedad y se altera con los acontecimientos relativos a la evolución, sean éstos técnicos o culturales, no sólo de las lenguas, sino de todo el contexto del ser humano. Esta disyuntiva se produjo a través de los años y en diferentes ciclos. ¿En qué momento nos encontramos ahora? ¿Cuál es el próximo ciclo que nos tocará vivir? ¿Estaremos en una encrucijada similar a aquella que atesora casi seis mil años?

Las nuevas anotaciones y la particularización de las existentes reinterpretadas nos indican que posiblemente estemos frente a un nuevo estadio de la forma tipográfica, que debe atender a las necesidades y reconocimiento de los sonidos del habla, y una vez más, el trabajo del tipógrafo está estrechamente relacionado con las circunstancias de su época. ■

Este texto es una revisión de las conferencias dictadas en el Centro Cultural Recoleta y en las universidades de Alberta, Edmonton, Canadá, e Intercontinental, de la Ciudad de México, en abril y octubre de 2003 respectivamente.

REFERENCIAS

- Bain, Peter, y Shaw, Paul. *La letra gótica tipo e identidad nacional*, Campgrafic, Valencia, 2001.
- Berry, John D. *Language, Culture, Type*, ATyp1 | Graphis, Nueva York, 2002.
- Calvino, Ítalo. *Antes del alfabeto*, Alianza Editorial, Colección de Arena, Madrid, 1987.
- Carter, Sebastian. *Twentieth Century Type Designers*, Gaade Uitgevers, Veenendaal, 1987.
- De Buen, Jorge. *Manual de diseño editorial*, Ediciones Santillana, México, 2000.
- *La Nación*. Editorial *La Nación*, Buenos Aires, marzo-abril, 2003.
- Fontana, Rubén [coord.]. *Pensamiento tipográfico. Cátedra Fontana*, Edicial, Colección Interfaces, Buenos Aires, 1996.
- Frutiger, Adrian. *Signos, símbolos, marcas y señales*, Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona, 1981.
- Jean, Georges. *La escritura, memoria de la humanidad*, Claves, Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 1998.
- Meggs, Philip B. *Historia del diseño gráfico*, Trillas, México, 1991.
- Spencer, Herbert. *The Visible Word*, Lund Humphries | Royal College of Art, Londres, 1969.
- Stamm, Philipp, Gürtler, André. *Typografische Monatsblätter* | TM RSI 1 1997, Edición del Sindicato del Libro y el Papel para la Educación Profesional, Suiza, 1997.

Claves para una traducción sin traición

TEORÍA

El diseño tipográfico para lenguas ágrafas pone de manifiesto que las habilidades de interpretación simbólica y traducción cultural son inherentes al quehacer tipográfico, ya que la lengua no es un simple medio de comunicación sino la expresión de un espíritu y la concepción del mundo de los sujetos hablantes.



MARINA GARONE GRAVIER



Diseñadora y coeditora de *Designio* y de la revista *typo*. Ha investigado sobre historia y crítica del diseño, tipografía y cultura escrita, y diseño y género, con artículos y ponencias en varios países. Desde 1997 trabaja en tipografía para lenguas ágrafas y actualmente indaga en la historia colonial de la tipografía para lenguas indígenas.

Algunas de las ideas que mueven este ensayo son: 1) Explicar que la labor del tipógrafo encierra una serie de habilidades de interpretación y traducción cultural. 2) Asimismo, que el tránsito de sonidos a letras conlleva interrogantes que es necesario conocer para la mejor comprensión de la cultura escrita. 3) Por último, que el caso específico de la escritura de lenguas originalmente ágrafas es un área de especial interés para la tipografía. Traeré a colación algunos modos de ver de otras disciplinas para aplicarlos al ámbito de la tipografía, con el fin de ampliar nuestra capacidad de pensar el objeto tipográfico como un producto de la cultura visual. Finalmente, propondré algunas ideas para trabajar en proyectos para lenguas ágrafas, más allá del diseño de la letra.

(P. 19) CÓDICE DE SAN MATEO HUICHAPAN. Éste es el único códice en otomí que ha llegado hasta nuestros días. Contiene textos en otomí, latín y náhuatl escritos con caracteres latinos y glifos pictográficos relacionados con el calendario y topónimos. A continuación, la traducción literal de los textos otomíes (parte superior de la imagen) al castellano realizada por Lawrence Ecker a fines de la década del sesenta. Estos textos están contenidos en su libro *Códice de Huichapan, paleografía y traducción*, escrito junto con Yolanda Lastra y Doris Bartholomew (México, UNAM-IA, 2001): *Aquí fue batido en Peña fue batido el señor Axayacatl [de] Tenochtitlan. Estaban juzgando en Monte Negro la mujer honorable y el honorable Saúz señores otomíes aquí [en] Jilotepec. Luego se levantaron hicieron resistencia allí; eso aconteció en Cerro del Águila. Al amanecer nada más no fue batido fue pisado nomás en la guerra. Y luego se metió encima y grito, llamó a diez caballeros águila y los mazos de la casa de Cerro del Águila al amanecer suplicó no más al caudillo Axayacatl y así se apagó la guerra. Cuando murió Motecuzoma luego subió a la cabeza el caudillo este año. Fue caudillo, 1477 años, 12 casa.*

CULTURA ESCRITA	
→ SEMIÓTICA	
→ HERMENÉUTICA	
→ ESTUDIOS SOCIALES Y CULTURALES	



CÓDICE DE SAN MATEO HUICHAPAN. Glosa otomí (parte superior de la imagen) traducida al castellano: *Aquí comenzó la guerra [en]de] Chapa de Mota: empezó [con que] el Árbol arraigado que no se levantó se alejó no más [a] [Tlanepantla] entre-tierras 120 y cuando venían a alejar el árbol, le pusieron encima no más un escudo. Reanudaron la guerra los de Chapa de Mota: así comenzó la guerra allí [en] Chapa de Mota, 1483 años, 5 caña.*

INTRODUCCIÓN. Toda área disciplinaria se define, entre otras cosas, por los métodos de estudio que emplea. Para el estudio de la cultura escrita éstos se refieren al relevamiento y análisis formal y comparativo de las características gráficas, técnicas y materiales de los testimonios escritos. Por lo tanto, cuando se habla de tipografía se está aludiendo a uno de los elementos de la cultura escrita.² Pero este campo de conocimiento también puede recurrir a la semiótica, la hermenéutica, los estudios culturales y sociales, entre otros.

Desde una perspectiva semiótica, lengua e imagen son dos tipos de sistemas de signos, por lo que puede resultar interesante detectar la vinculación entre ambas categorías. Tiene sentido plantear esto para conceptualizar la tipografía como parte del sistema icónico y considerar la forma de la letra, y no sólo su disposición en la página, como interventora en la transmisión del significado. Cabría preguntarse cuáles son los aspectos sonoros de la letra, cómo se podrían plasmar esos valores y, en última instancia, si la tipografía tiene la capacidad de hacerlo.

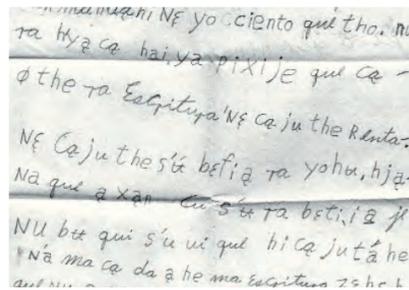
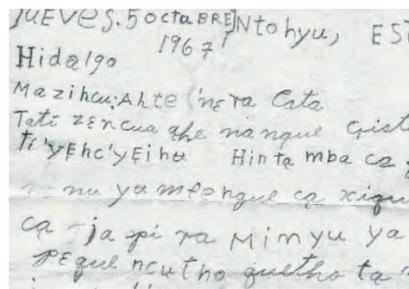
Según Walter Ong, «las personas enteramente letradas sólo con gran dificultad pueden imaginarse cómo es una cultura oral primaria, o sea una cultura sin conocimiento alguno de la escritura. [...] Sin la escritura las palabras como tales no tienen una presencia visual, aunque los objetos que representan sean visibles. Las palabras son sonidos. [...] No tienen foco ni huella, ni siquiera una trayectoria».³ Tal parece que el límite en la traducción de lo sonoro a lo visual se encuentra en la complejidad de hacer estático un evento dinámico: en principio, el signo visual es estático en comparación con la palabra, que se funde con el tiempo en que es pronunciada.

TRADUCCIÓN Y TRACCIÓN TIPOGRÁFICA. Dice el adagio italiano: *Traduttore, traditore*. En él se hace clara referencia a la imposibilidad de mantener

fidelidad al sentido original de los textos; se traiciona aquello que cambia de formato, medio o contexto. En un sentido menos justiciero podemos considerar a la traducción como un acto eminentemente polisémico, en el que se hace una administración de sentido, una disección de las partes del mensaje: se escoge qué elementos son disonantes según la cultura traductora y se ecualizan las intenciones. Las dos partes involucradas en el proceso de comunicación (traducidos-traductores) están interesadas en conocer y hacer conocer el mensaje, pero no tienen el mismo nivel de igualdad para decidir cómo se da esa interacción. Hay, por lo tanto, un espacio intersticial en donde se generan acciones de administración, circulación y distribución de sentido.

Para el caso concreto de la cultura escrita y la tipografía para lenguas ágrafas, en trabajos anteriores mencioné que el *transvase* de conocimientos tradicionales indígenas a un código de escritura alfabética anuló, en gran parte, el carácter oral y las formas de representación utilizadas en los sistemas de información autóctonos. Se debe considerar también el problema de los recortes conceptuales de una cultura sobre otra, que provoca la reestructuración de la información oral en función del canal escrito, la sobreinterpretación de algunos tópicos y la anulación total de otros, según los criterios de selección y censura del grupo dominante.³ En el escenario que quiero plantear ahora, el traductor, el agente de la acción, es el diseñador; la acción es el diseño de letra; el espacio es el mensaje escrito, tipográficamente compuesto; y el objeto por administrar, el lugar de frontera o la interfaz, es la letra.

Ese agente tipógrafo es un sujeto histórico y social, tiene pasado, prejuicios, valoraciones, gustos y tradiciones, que algunas veces no coinciden con los de los sujetos a quienes traduce. La labor de traductor que realiza el tipógrafo está modulada por su cuerpo, la letra misma que interpreta pasa por sus manos y sus ojos. Para el caso de las lenguas indígenas no se traduce sólo el contenido del texto, sino el aspecto performativo, o sea el contenedor; ambos –forma y contenido– generan el sentido, pero éste es resignificado por el tipógrafo. Entonces la comunicación entre los dos territorios conceptuales, el del traductor tipógrafo y el del traducido, usuario de mil rostros, puede estar expuesta a varios conflictos: la subordinación de un lenguaje a otro, la falta de inteligibilidad y el «ninguneo» de alguna de las partes sobre la otra.



Pero nos falta comprender la otra mitad del adagio: ¿qué quiere decir la traición en términos tipográficos? La tipografía no es más que un dispositivo de liberación de sentido, es el espacio donde se generan nuevos contenidos. Pero, ¿para qué es importante identificar la labor del diseñador como este agente que describo y qué aporta a la discusión? Sin duda, nos brinda una perspectiva de autorreflexión y cuestionamiento profundo sobre qué nos mueve y hacia dónde, desde dónde y hasta qué punto para ser leales con el otro. El diseño de letra implica, por lo tanto, escuchar la voz y reinterpretarla visualmente.

CONTENIDO, FORMA Y RECEPCIÓN TIPOGRÁFICA. Cuando analizamos productos culturales por lo general tendemos a separar contenido de forma, pero para el caso de los textos impresos ambos polos son indivisibles. Cuando nos referimos al contenido estaríamos centrándonos en lo que dice el texto, cuáles son sus ideas, qué tipo de estructura narrativa tiene, de qué época es el lenguaje utilizado, etc. Para la forma podríamos analizar en qué tipografía está compuesto, qué tamaño y qué interlinea tiene la letra, de qué estilo es y cuál es su desempeño en la página. Pero si de un texto sólo analizamos su contenido, corremos el riesgo de invisibilizar la forma tipográfica como si fuera un contenedor transparente que no altera las propiedades del mensaje. O sea, el peligro es no percibir la forma, la técnica y el medio de representación utilizados. En las disciplinas proyectuales entendemos como contenido a la función, dado que si un artefacto no sirve no se lo considera, en principio, como objeto de diseño. Entonces, para dilucidar la relación entre forma y contenido sería necesario incluir la dimensión de la recepción que de los signos hace la audiencia y preguntarse qué significados y funciones sociales les atribuye, para lo cual se debe considerar el contexto cultural e histórico en el que fueron generados los artefactos.

SEMIÓTICA Y HERMENÉUTICA PARA LA COMPRENSIÓN TIPOGRÁFICA. Todo proceso comunicativo o expresión de significado implica el uso de signos.

CARTAS OTOMÍES (DÉCADA DEL SESENTA). Se observa la mezcla de trazos y letras, dificultades en la caligrafía, horizontalidad y espaciamiento de palabras. Este material forma parte de la investigación en curso que realizan Marina Garone y Artemisa Echegoyen, del Summer Institute of Linguistics, México.

Dado que el lenguaje humano ha sido el sistema de signos más estudiado, la lingüística se ha convertido en la disciplina modeladora de la comprensión semiótica y, concretamente, de los signos visuales. Pero a su vez existe una subdivisión entre los signos visuales: la imagen y lo escrito. Esta subdivisión hace que la escritura no se analice como un fenómeno visual, sino exclusivamente lingüístico, prolongando la subordinación estructuralista de la lengua escrita a la lengua hablada.

Dentro de los fenómenos que se generan en el marco de los signos visuales se encuentran dos aplicables a la escritura: la *polisemia* y la *mutación*. Cuando hablamos de *polisemia* nos referimos a que una misma palabra puede adquirir significados diversos, que están determinados por el contexto de uso. Pero, ¿cuál sería el equivalente tipográfico de este fenómeno? Los ejemplos más fecundos están en las metáforas tipográficas, o el uso de un signo para sustituir a otro, fenómeno muy común en la notación de las lenguas ágrafas. Para el caso de las *mutaciones* nos estaríamos refiriendo a un tipo particular de imitación visual, o sea cuando una forma cita o remite a otra forma. Esta clase de migraciones nos obliga a preguntarnos qué queda y qué se pierde en un diseño a través del tiempo y el espacio, o sea la relación entre modelo y variación y, de alguna manera, esta pregunta nos remite a los planteamientos de la hermenéutica.

La hermenéutica, o el arte de interpretar y comprender textos, plantea no sólo el problema del significado de la obra sino también la cuestión de la participación de los distintos actores en la construcción del sentido; por lo tanto, en nuestro caso cabría preguntarse qué papel desempeña el diseñador y cómo se concibe al usuario en la construcción del sentido tipográfico, así como también qué hay de universal o de local en las lecturas e interpretaciones de un objeto de diseño.

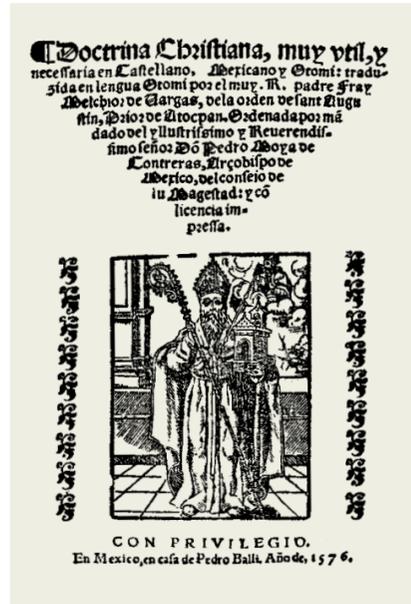
Pasando a la tipografía, podría pensarse que una primera distinción entre globalidad y localidad estaría dada por el idioma del texto, pero entonces, ¿qué pasa con las variedades dialectales de un mismo idioma, o deberíamos decir

La introducción de la escritura en los pueblos ágrafos propició un cambio de estatus en los elementos de la comunicación

EMISOR	MEDIO	RECEPTOR
HABLANTE	→ LENGUA	→ OYENTE
ESCRIBIENTE	→ ESCRITURA	→ LECTOR

En los productos culturales, como los textos, se puede analizar la relación forma-contenido, o modo y función

TEXTOS	
FORMA	→ CONTENIDO
CÓMO SE DICE	→ QUÉ SE DICE



1. DOCTRINA CRISTIANA. Texto trilingüe castellano, mexicano y otomí, de Fray Melchor de Vargas (1576). Para el otomí se utilizan caracteres góticos o de Tortis.

2 Y 3. REGLAS DE ORTHOGRAPHÍA, DICCIONARIO Y ARTE DEL IDIOMA OTHOMÍ. Portada y tabla de caracteres, de Luis de Neve y Molina (1767).

variedades grafemáticas? O, por ejemplo, ¿cuál sería la diferencia específica y formal entre la composición en español de variedad argentina o mexicana? Por otro lado, ¿cuáles serían las estrategias visuales para edición bilingüe? Lo mencionado hasta aquí implica un análisis simultáneo del hecho tipográfico, pero también hay que considerar los cambios de sentidos que aporta el paso del tiempo; en consecuencia, el significado tipográfico, como todos los significados, es un hecho que depende del lugar y del tiempo. Observar y analizar hechos gráficos del pasado nos obliga a hacer una compactación histórica en la que se aglutinen los modos de interpretación de las distintas épocas, ya que si no realizamos esta comprensión corremos el riesgo de interpretar una obra antigua con criterios que le son ajenos. Hay que tener claro que las valoraciones estéticas y funcionales no son atemporales. Esta fusión de los puntos de observación es lo que conocemos como *recepción*.

En este sentido, creo que a los diseñadores nos falta una relación más estrecha con lo escrito, que no implica sólo la letra diseñada, sino la escritura que la gente usa y ha usado; debemos volver sobre los manuscritos para ver qué formas son las que la gente ha elaborado, cómo y con qué variaciones, para poder hacer elecciones tipográficas y compositivas con más información cultural. La sensibilidad a la herencia cultural es ineludible en el diseño. La tipógrafa inglesa Rosemary Sassoon opina que «muchos europeos interpretan mal o modifican los sistemas de escritura, imponiendo arrogantemente modelos de diseño tipográfico distintos, por ejemplo en lo que toca al concepto de belleza, con la aparente e irrefutable excusa de la tradición en la construcción de tipografía para texto».⁴ Por eso sugiero que desconfiemos de nuestra autoridad ti-

pográfica y nos nutramos no sólo de los nuevos diseños de fuente sino también de la letra viva, las formas de lo escrito en manos de quienes usan cotidianamente las palabras.

DISEÑO TIPOGRÁFICO PARA LENGUAS ÁGRAFAS: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA. Mi inquietud por la cultura escrita nació hace más de siete años por mi trabajo de diseño editorial y tipográfico con antropólogos y lingüistas. Más tarde realicé una investigación para la lengua otomí y actualmente me encuentro colaborando y asesorando otros proyectos mexicanos similares.⁵ Entre las investigaciones que he realizado se encuentra el análisis de las estrategias de interpretación y traducción, antes mencionadas, en proyectos tipográficos para lenguas ágrafas. Hice entrevistas a distintos diseñadores⁶ para saber cómo realizaron el tránsito del medio oral al escrito; cuál fue su conocimiento del grupo étnico; cómo fue su interacción con los usuarios; qué tipo de registros usaron (documentales e idiomáticos), y cuáles fueron las condicionantes tecnológicas, históricas y educativas de sus proyectos.

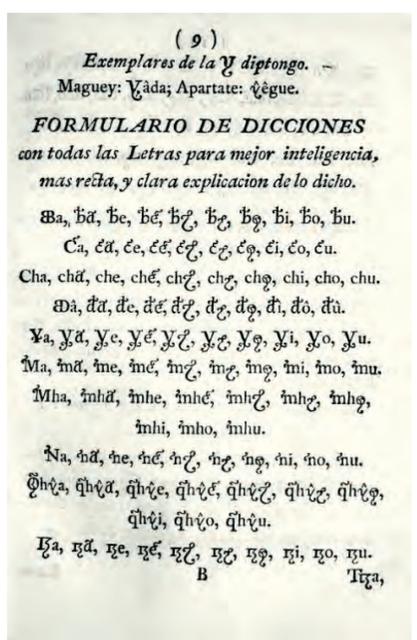
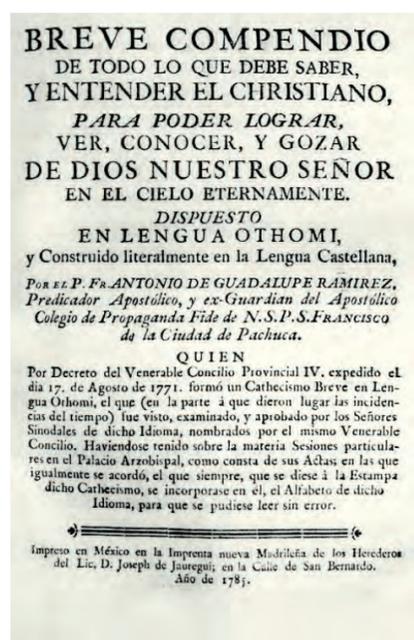
La importancia de estos trabajos es innegable, pero su difusión y su análisis aún son escasos. El impacto cultural, tecnológico y económico de poner al alcance de distintos pueblos la letra, la tipografía, la interfaz de la escritura, aumentará en los años venideros; por eso quise documentar estos procesos y proponer algunas ideas nuevas para socializar ese conocimiento y facilitar la labor de futuros proyectos. Quiero resaltar que analicé principalmente los aspectos no formales, o sea los que no se refieren al diseño de letra, tema bastante tratado, sino los que tienen que ver con las actitudes culturales y el modo de trabajo de los tipógrafos. La idea fue trabajar sobre aspectos que desconocemos y en los cuales podemos cometer graves errores. De ese trabajo surge la siguiente propuesta que, junto con el conocimiento tipográfico, puede redundar en buenos resultados de diseño.

A grandes rasgos, los aspectos que se pueden tomar en cuenta en proyectos de diseño tipográfico para lenguas ágrafas son de tipo: 1) histórico; 2) cultural, y en este caso hay que distinguir lo etnográfico y lo lingüístico y 3) tecnológico y de producción. Para cada uno de estos tipos propongo identificar una serie de tareas y temas que los diseñadores deberían considerar, aunque la lista no está cerrada.

HISTÓRICO

- Estudiar cómo se ha representado el idioma a través del tiempo, con documentos escritos de distintas épocas, y de la región o regiones de la lengua (textos públicos, privados, manuscritos e impresos, de todos los temas posibles).
- Identificar quiénes, cuándo y con qué parámetros propusieron el sistema de escritura vi-

Portada interior y formulario de dicciones del *Breve compendio de lo que debe saber y entender el cristiano para poder lograr ver, conocer y gozar de Dios nuestro señor en el cielo eternamente*, de fray Antonio de Guadalupe Ramírez (1785).



Ejemplos de polisemia y mutación tipográfica. Notación en idioma otomí

POLISEMIA	
mfādí αεθηά	3

nthagwi re nš+ hópi bi hyó./ 15. zoop+ re nš+ni xwá./ 18. maa dr nu'e hín bi thóp	i
---	---

MUTACIÓN	
mándé, maestra pátó? nkha k'ú este hín dikrégó	?



CÓDICE DE SAN MATEO HUICHAPAN. Glosa otomí (parte superior de la imagen) traducida al castellano: *aquí este año por primera vez llegaron a la orilla del agua los españoles empezaron a pelear con Motecuzoma los encargados esperaban el gran asalto que iban a dar los parientes de Collar aliado de España. Vieron a Motecuzoma y a los españoles y se pusieron sus bien lavadas mantas y vieron al Rey que se puso de acuerdo con los españoles, 1518 años, 13 conejo (izquierda). Don Martín Cordes [sic], Marqués murió Imexayac aquí, 1519 años, 1 caña, 1520 años, 2 pedernal (derecha).*

gente; averiguar si fue una propuesta externa, de lingüistas y antropólogos, por ejemplo, y si hubo participación de los miembros de la comunidad. Asimismo, reconocer si la participación comunitaria fue restringida a un grupo de autoridad o sometida a la aprobación general.

- Reconocer la evolución y modificaciones de los alfabetos prácticos y fonéticos del idioma.
- Buscar antecedentes de diseño (manuales o mecánicos) que se hubieran usado y conocer la opinión de los usuarios al respecto.

CULTURAL, ETNOGRÁFICO

- Determinar cuáles son los usos que los escribientes dan a su lengua y cuáles son las situaciones de competencia o contacto con otra lengua (por ejemplo, una lengua indígena con el español).
- Identificar si existe alguna sujeción del estilo de letra a las corrientes pedagógicas o de enseñanza de la escritura (por ejemplo, *script* o de molde).
- Obtener retroalimentación cualitativa de lectores y hablantes de la lengua sobre la escritura (aspectos afectivos, de identidad y orgullo).
- Desarrollar una prueba con los usuarios, por ejemplo en lo que toca a la determinación del estilo gráfico, los espacios óptimos interpalabra (que influyen en el reconocimiento de unidades de sentido), el ritmo visual de los textos, evitando comparaciones con el idioma de prestigio o de referencia. Esto tiene especial importancia en ediciones bilingües.
- Comprobar con los usuarios el reconocimiento formal de nuevas propuestas de diseño de signos y valorar la dificultad de reaprendizaje del código gráfico o de algún cambio.
- Tener claro el porqué, cómo y para quién del proyecto. Delimitar y estudiar a los usuarios potenciales. Establecer claramente quiénes y con qué parámetros evaluarán el éxito o fracaso del proyecto, y en este sentido, determinar el rol específico del tipógrafo. Establecer cómo estará conformado el grupo de diseño y cómo se abordará el trabajo interdisciplinario.

CULTURAL, LINGÜÍSTICO

- Conocer las variedades dialectales del idioma e identificar las lenguas con las que tiene contacto.
- Determinar la variedad dialectal que se usará como referencia para la representación escrita.
- Acordar con los interesados (la comunidad, las academias de lengua locales, los lingüistas y antropólogos) si se pretende una representación uno a uno entre sonido y grafía.
- Identificar la pronunciación de los sonidos principales del idioma.
- Estudiar los sistemas de notación científica fonética internacionales y regionales, y sus es-

trategias signícas (dígrafos, redundancia de letras, diacríticos y acentos auxiliares, sustituciones, inversiones, etcétera).

TECNOLÓGICO Y DE PRODUCCIÓN

- Dictaminar el estado general del diseño de las ediciones de los documentos históricos.
- Conocer las estrategias de edición usuales para textos monolingües y bilingües.
- Establecer si se desea homologar las versiones caligráficas y tipográficas del sistema escrito.
- Identificar los futuros y posibles usos de la fuente y determinar las necesidades de edición para textos educativos, literarios, religiosos, de investigación, etcétera.
- Conocer los posibles sistemas de reproducción de las impresiones o de visualización de la escritura (pantalla, señalización, etiquetado, etcétera).

A MODO DE FINAL. El recorrido realizado nos permitió entrever algunos de los posibles caminos para conceptualizar la tipografía como un elemento de la cultura escrita. Frente al panorama expuesto, considero que los diseñadores tenemos una gran oportunidad, no sólo como hacedores de letras sino como conservadores de la escritura de nuestras lenguas, y las herramientas con que contamos no se reducen a los conocimientos tipográficos y compositivos sino a la comprensión cultural del fenómeno de la escritura. De esta suerte, la tipografía puede cumplir con un propósito social más amplio. Lo que mostré es sólo el comienzo de un largo trabajo. Mi intención no es acotar sino mostrar un nuevo terreno de investigación para la cultura escrita: el diseño tipográfico desde, con y para la gente. ■

NOTAS

- ¹Petrucci, Armando. *La ciencia de la escritura*, FCE, Buenos Aires, 2002.
- ²Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, FCE, México, 1999, p. 38.
- ³Garone Gravier, Marina. *Tipografía y diseño industrial. Estudio teórico e histórico para la representación tipográfica de una lengua indígena*, tesis de maestría en Diseño Industrial, posgrado en Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, julio de 2003.
- ⁴Sassoon, Rosemary. *The Acquisition of a Second Writing System*, sff, p. 138.
- ⁵Uno para el idioma purépecha y otro para el mixteco; ambos, al igual que el otomí, son lenguas de México.
- ⁶Los proyectos fueron: Jeroky, Mayathán y Gentium. Los dos primeros fueron para lenguas americanas y el tercero, aunque también las incluye, es para las lenguas de todo el mundo. Mantuve correspondencia con Juan Heilborn, David Kimura y Verónica Monsivais, a quien agradezco su colaboración. Para Gentium recurrí a la descripción del folleto promocional de la familia.

REFERENCIAS

- Bernard, Russell. «Language Preservation and Publishing.» En: Nancy Homberger (ed.). *Indigenous Literacies in the Americas. Language Planning from the Bottom Up*, Mouton de Gruyter, Nueva York, 1996.
- Cardona, Giorgio Raimondo. *Antropología de la escritura*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- Chartier, Roger. *Las revoluciones de la escritura. Diálogos e intervenciones*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- Fishman, Joshua A. (ed.). *Advances in the Creation and Revision of Writing Systems*, Mouton, La Haya, París, 1997.
- Olson, David. *El mundo sobre papel. El impacto de la lectura y la escritura en la estructura del conocimiento*, Gedisa, Colección Lea, Barcelona, 1998.
- Pérez González, Benjamin. *Fundamentos para la escritura de las lenguas indígenas*, INAH, México, 1983.
- Venezky, Richard L. «Principles for the Design of Practical Writing Systems.» En: *Anthropological Linguistics*, vol. XII, 1970, pp. 256-270.
- Walker, John A., y Chaplin, Sarah. *Una introducción a la cultura visual*, Octaedro, Barcelona, 2002.

Hacia la lengua vista

DISEÑO TIPOGRÁFICO

Muchas lenguas de comunicación diaria son reconocidas aún hoy en Latinoamérica sólo por su naturaleza verbal. Esto implica la emergencia de alfabetos capaces de oficiar como nexos entre lenguas ignoradas y lenguas formalizadas hegemónicas. En este contexto se inscribe la tipografía Jeroky, un alfabeto capaz de homologar las grafías y consideraciones gramaticales del guaraní y el castellano.

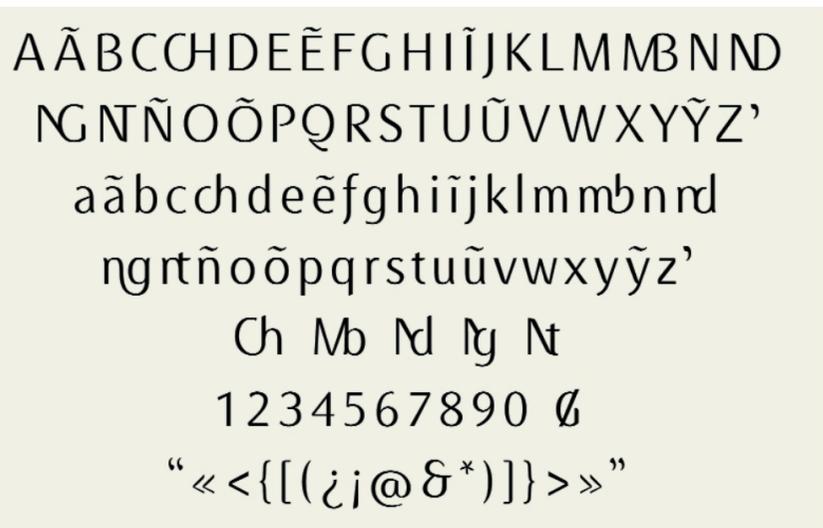


JUAN HEILBORN

Es licenciado en Diseño Gráfico de la Universidad Católica de Asunción, Paraguay. Se desempeñó como diseñador de textos escolares para la Fundación Alianza. Actualmente, está dedicado en forma independiente al diseño editorial e imagen corporativa. Asimismo, ha diseñado las tipografías Kuarahy, Mitã, i y Jeroky.



[P. 25] **EL GUARANÍ EN LA PRENSA ESCRITA.** La aplicación de doce variables de Jeroky en el semanario cultural *El Yacaré*, la mayor parte, escrito en castellano pero con expresiones y fragmentos frecuentes en guaraní.



El alfabeto está compuesto con los signos particulares del guaraní, como las vocales nasales y el pusó; y los signos propuestos: las ligaduras y el signo monetario.

La palabra guaraní era y es pensada por los Mbya Guaraní como medida de realización de la persona, y el Mbya que ha llegado a la plenitud ya no muere, porque tampoco muere su palabra.¹

La palabra guaraní se ha transformado con su población, conquistó a los conquistadores y luego se volvió mestiza. Sobrevivió mucho de la noción de la palabra como esencia de la persona en los descendientes actuales, en los que el guaraní sostiene el pensamiento, y es depositaria del conocimiento de aproximadamente cinco millones de personas en la región del Paraguay. El guaraní paraguayo –el más hablado de los veintiséis idiomas registrados en el país– habla y vive en la población mestiza y se mantiene como su signo de identidad cultural más fuerte y trascendente a través de los vapuleos de su historia.

Si bien la escritura de la lengua guaraní ha cumplido ya cuatrocientos años y es la lengua de comunicación diaria de la mayoría de la población del Paraguay desde la colonia hasta la actualidad, recién en 1992 se declara en la Constitución Nacional que el país es oficialmente bilingüe. La educación escolar en guaraní se vuelve obligatoria en la década del noventa con la Reforma Educativa, acompañada por una fuerte inversión estatal, entre otras cosas, para la producción de materiales educativos en ambas lenguas oficiales que serán distribuidos gratuitamente en las escuelas y colegios públicos. Las editoriales contratadas para la elaboración de estos materiales se encontraron entonces con la magnificación de una debilidad que venía de mucho tiempo atrás: la poca variedad y mala calidad de las familias tipográficas disponibles que contienen los caracteres propios del guaraní. En una de estas editoriales me encontré buscando soluciones –en un

principio, meramente técnicas– para mejorar la diagramación de las páginas en guaraní de los materiales bilingües, que adolecían de falta de equilibrio visual con respecto a las del castellano; hasta que me asaltó la necesaria duda de por qué la lengua guaraní no habría de merecer la celebración de sus particularidades también por escrito y hacer honor a una frase clarividente del padre Meliä: «La escritura es la lengua vista».²

LOS PASOS DADOS. Con la determinación de la inocencia, empecé un camino que lleva seis años de errores y aprendizajes, cuyo paso más importante es hasta ahora el alfabeto Jeroky, pensado para su aplicación en libros de texto bilingües castellano-guaraní, para estudiantes entre los ocho y los dieciocho años.

Como muchos aspectos del guaraní no se encuentran aún unificados, el punto de referencia para arrancar mi proyecto de diseño de una tipografía para el guaraní fueron la grafía y las consideraciones gramaticales y ortográficas relativamente consensuadas dentro de la educación formal.

El proyecto se basó en dos búsquedas fundamentales: la del equilibrio tipográfico entre las páginas en guaraní y en castellano dentro de los libros; y

la de la clarificación de la representación visual de algunos fonemas particulares del guaraní.

La primera búsqueda se inició en la necesidad de aportar desde el diseño a la larga lucha por la dignificación de la lengua guaraní, ante su histórica calificación de lengua inferior con respecto al castellano. El resultado fue la consideración permanente y prioritaria de hacer que la mancha tipográfica en ambos idiomas fuera lo más regular posible. Requirió un relevamiento de las letras y de los pares y tríos de letras más frecuentes en cada lengua; y a partir de esa información se empezaron a determinar los espacios interletra priorizando los de los caracteres más frecuentes en cada lengua y los caracteres particulares del guaraní, de manera que en ambas lenguas el color tipográfico fuera similar. En algunos casos críticos, se privilegió la lengua guaraní, por ser la de menor tradición escrita y la que presenta mayor dificultad para el aprendizaje de la lectoescritura como segunda lengua, debido probablemente a variaciones en la relación sonido-signo entre una lengua y otra.

La búsqueda destinada a mejorar la representación visual del guaraní se inició con el análisis de la fonética y la fonología de la lengua. El sistema de escritura del guaraní es un sistema fo-

nético en el cual a cada fonema corresponde un solo signo, y a cada signo corresponde un solo fonema. Las excepciones a esta afirmación son los digramas *ch, mb, nd, ng, nt*, que si bien constituyen un solo sonido, están representados por dos signos en conjunto; con el fin de explicitarlo, el sistema tipográfico planteó hacer de los digramas un solo signo, a diferencia de la tradicional representación con dos letras, que dificulta la separación correcta de las sílabas. El diseño de estos signos se basó en la premisa de que sean diferentes de la unión de ambas letras, pero que ambas se sigan reconociendo en el grafema. Luego de algunas pruebas con docentes de lengua guaraní, surgió la necesidad de que estos signos puedan escribirse en el pizarrón con naturalidad, e incluso que se diferencien en la escritura manuscrita. Los digramas se replantearon en su diseño original de manera que fuera posible escribirlos con naturalidad. Sin embargo, la diferenciación en la escritura manuscrita exige investigaciones mucho más amplias acerca de cómo escriben los alumnos, por lo que este proyecto no la incluye. Con todo, estas observaciones me dieron la posibilidad de repensar el proyecto, de pasarlo por el tamiz de las manos de los usuarios y no sólo por el de su mirada.

Los signos en torno a los cuales se tomaron decisiones generales de diseño y de espaciado fueron los grafemas que representan las particularidades de la lengua guaraní, como la *y* –que es vocal– o el (*l*) *puso* (*pusó*), que marca un corte en la voz sin cortar la palabra, por lo que el espacio que ocupa entre vocales mide la mitad del espacio interpalabra. Además, en guaraní éste no es un signo de puntuación, sino que forma parte del alfabeto, por lo que se diferencié en forma, peso y ubicación del apóstrofo convencional dibujado para el alfabeto.

Cabe mencionar que todas las decisiones tomadas para el guaraní eran contrapesadas en el castellano y viceversa, de manera de equilibrar el rendimiento y las cualidades de la fuente en ambos idiomas.

Las variables de peso, condensación y estilo responden a las necesidades de los libros de texto que presentan gran variedad de tipos de discurso, como textos literarios, informativos, indicaciones, ejemplos, información secundaria y títulos de varios niveles. De la necesidad de identificación rápida de cada uno de ellos derivan las dieciséis familias que conforman el alfabeto Jeroky. El diseño de cursivas para cada uno de los pesos se debe fundamentalmente a la diferenciación de préstamos lingüísticos en un mismo texto para ambas lenguas, incluso en

títulos, ya que gran parte de la producción literaria paraguaya incluye, cuando menos, expresiones en ambas lenguas.

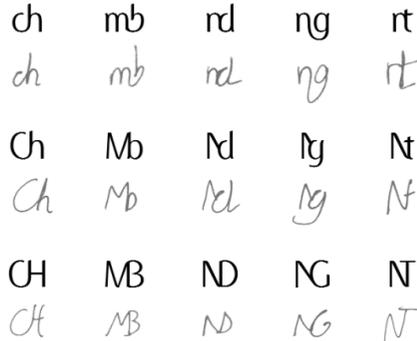
El nombre Jeroky, palabra que significa bailar, se origina en la intención de hacer dinámica, rítmica y fluida la mancha tipográfica a través del trazo modulado, asimetrías y pequeños cambios de una familia a otra. Estas particularidades dieron como resultado una fuente con mucho más carácter que el esperado, pero con un nivel de legibilidad interesante. El nombre también permite identificar fonéticamente al idioma, mientras que es posible reproducirlo en los sistemas informáticos.

El uso y su utopía. La aplicación del alfabeto en materiales educativos, con los digramas incluidos, dependerá de la decisión de los editores de dar un paso importante hacia propuestas y discusiones sobre el trabajo por hacer sobre el alfabeto, como parte de una política lingüística seria y no como proyectos aislados sin un marco consensuado o una meta para el futuro.

La única publicación que ha aplicado hasta ahora el alfabeto Jeroky es el semanario cultural *El Yacaré*, escrito en castellano, pero con fragmentos en guaraní, en los que se probaron los digramas. Estoy convencido de que la falta de observaciones sobre la forma de escribir los digramas puede decir dos cosas: que la gente que leyó se dio cuenta y no le molestó, que es muy bueno; o que no se dio por enterada, lo que me parece mejor, porque encontré un raro placer en que los signos propuestos pasaran desapercibidos en la lectura.

El alfabeto Jeroky se debe a las muchas dudas que genera nuestra cultura, a los miedos que muestra nuestro futuro, a las lagunas que tiene nuestra identidad; pero también a esas certezas geológicas que dejan ver sus reflejos en las canciones, los *ñe'ënga* (*dichos*) y las sutilezas del guaraní. El cultivo –que no el culto– del alfabeto como representación de nuestro patrimonio más inmenso, nuestras lenguas, nuestras formas de pensar, me parece la manera más digna que tiene el diseño de aportar al desarrollo de la cultura. O, como lo definió don Augusto: «[...] el difícil arte de la ciencia escriptural que no es, como crees, el arte de la floración de los rasgos sino de la desfloración de los signos».³ ■

NOTAS
¹Meliä, Bartomeu. *Elogio de la lengua guaraní*, Ed. Cepag, Asunción, 1995, p. 105.
²Meliä, Bartomeu. Entrevista personal, marzo de 2003.
³Roa Bastos, Augusto. *Yo El Supremo*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1967.



Escribir con naturalidad fue la premisa para rediseñar las ligaduras.

JerokyPo'i *Cursiva*
 Negra *NegraCurs*

Jeroky *Cursiva*
 Semi *SemiCurs*
 Negra *NegraCurs*
 Ultra *UltraCurs*

JerokySerif *Cursiva*
 Negra *NegraCurs*

Las dieciséis variables de Jeroky originadas en la necesidad de representar y diferenciar una variedad considerable de tipos de discurso en libros de texto.

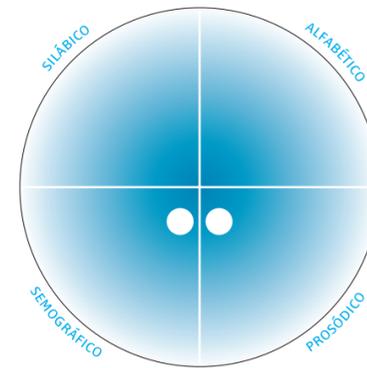


Las diferentes alturas de mayúsculas, ascendentes, descendentes, números y acentos le otorgan a la familia interesantes resultados en cuerpos para lectura e identidad en cuerpos mayores.

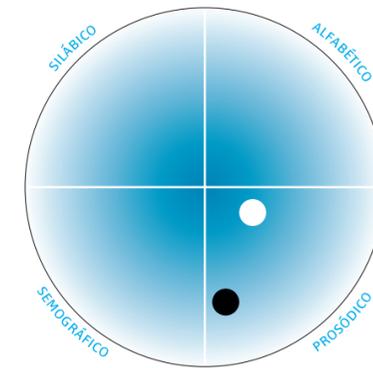
La forma sólida del lenguaje

En sentido amplio, la escritura es todo sistema semiótico visual y espacial, y en sentido estricto, un sistema gráfico de notación del lenguaje. Los estudios relativos a la escritura plantean el problema de la anterioridad histórica y deben enfocarse desde una perspectiva etnológica. La escritura, aun más que el habla, parece relacionarse con la magia, la religión y la mística.

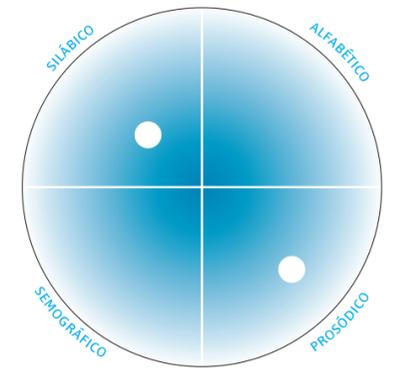
ESCRITURA



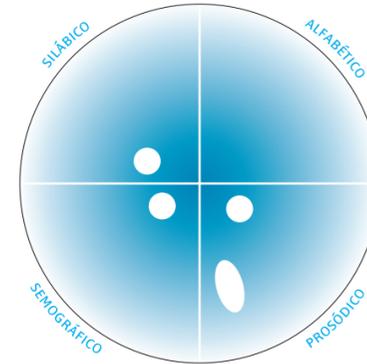
ÁLGEBRA



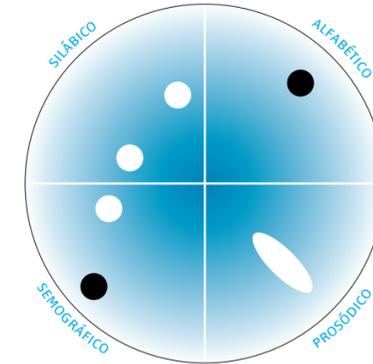
MÚSICA EUROPEA CLÁSICA



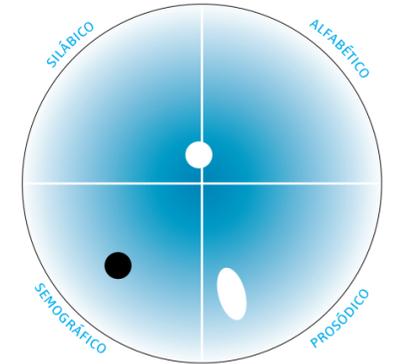
CREE



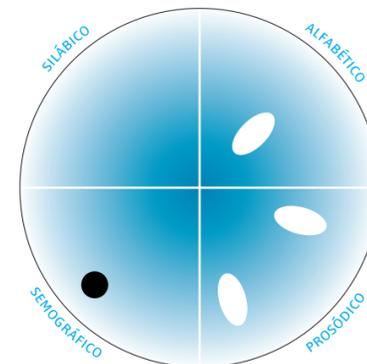
CHINO



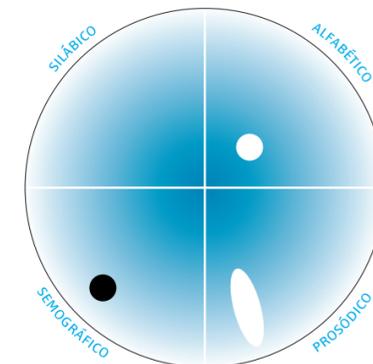
JAPONÉS



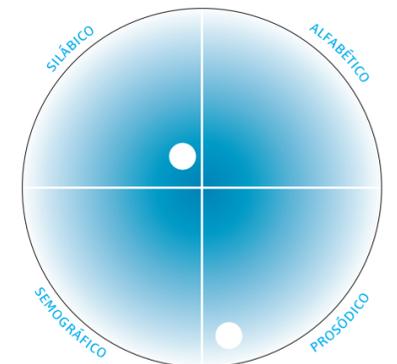
COREANO



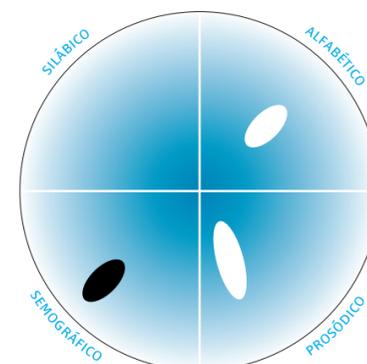
GRIEGO



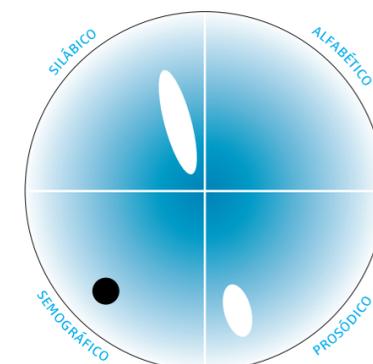
LATÍN



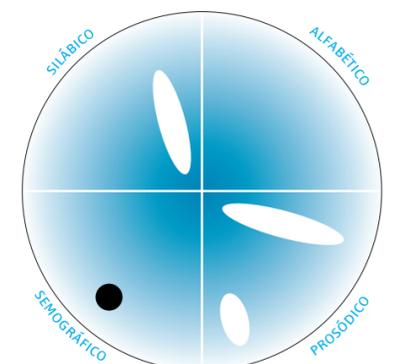
SÁNSCRITO



INGLÉS



ÁRABE



HEBREO



ROBERT BRINGHURST

Es poeta, lingüista, tipógrafo e historiador del arte y la cultura. En sus estudios multilingües se ha preocupado por la literatura oral indígena norteamericana, considerándola fundamental para la tradición literaria. Asimismo, ha demostrado que la historia de la escritura es una parte integral de la historia del arte. Su libro *The Elements of Typographic Style* ya ha sido traducido al griego, al holandés, al italiano y al ruso.

Una palabra que cae en el océano de significado forma ondas concéntricas. Definir una sola palabra significa intentar atrapar esas ondas. No existe una mano lo bastante rápida para lograrlo. Ahora dejemos caer dos o tres palabras juntas. Se forman modelos de interferencia que se refuerzan a sí mismos por aquí y se cancelan recíprocamente más allá. Captar el sentido de las palabras no significa captar las ondas que producen, sino su interacción. Éste es el sentido de escuchar; esto es lo que significa leer. Es algo increíblemente complejo que, sin embargo, los seres humanos hacemos a diario; muchas veces somos capaces de reír y llorar a la vez. En comparación, escribir es absolutamente sencillo, o por lo menos así parece hasta que se lo intenta.

(P. 29) RUEDAS TAXONÓMICAS PARA LOS SISTEMAS DE ESCRITURA UTILIZADOS EN DOCE DE LAS LENGUAS DEL MUNDO. En este cuadro, las designaciones de los lenguajes son específicas y las escrituras propuestas son las que están en uso actualmente, en forma tipográfica. (Latín significa una lengua latina en una escritura latina moderna; árabe significa una lengua árabe en una escritura árabe moderna, y así sucesivamente.)

Cada sistema de escritura posee varios componentes. Cuanto mayor sea la fidelidad con que cualquiera de ellos registra lo que ocurre en el idioma, más se acerca al centro de la rueda. Los puntos blancos representan las características esenciales de la escritura y los negros, sus componentes optativos. Los componentes clasificados como optativos en estos cuadros son: 1) las barras divisorias de compases y las barras gruesas que unen grupos de corcheas en la notación musical; 2) el romaji en japonés, y 3) los numerales y símbolos tales como los que se usan para el dólar y para el yen en japonés, coreano, griego, latín, inglés, árabe y hebreo.

Los puntos alargados permiten reconocer, aunque en forma imprecisa, que su uso a menudo varía entre diferentes tipos de textos. Los numerales cumplen una función de mayor o menor importancia según el género de escritura inglesa. Las formas escritas del árabe y del hebreo pueden ser más o menos silábicas, lo que depende de hasta qué punto se marcan las vocales. El hebreo puede ser más o menos prosódico, según cómo se usen las marcas de cantilación y los acentos masoréticos. Por lo general, se escribe más información prosódica en verso que en prosa. Desde el punto de vista fonémico, la ortografía griega es más precisa para el griego clásico que para el moderno, y la ortografía inglesa lo es más para los textos más antiguos que para los más recientes. La escritura poltónica griega utilizada en textos clásicos provee más información alfafrosódica que la escritura moderna monotónica.

Una palabra que cae en el océano de significado forma ondas concéntricas. Definir una sola palabra significa intentar atrapar esas ondas. No existe una mano lo bastante rápida para lograrlo. Ahora dejemos caer dos o tres palabras juntas. Se forman modelos de interferencia que se refuerzan a sí mismos por aquí y se cancelan recíprocamente más allá. Captar el sentido de las palabras no significa captar las ondas que producen, sino su interacción. Éste es el sentido de escuchar; esto es lo que significa leer. Es algo increíblemente complejo que, sin embargo, los seres humanos hacemos a diario; muchas veces somos capaces de reír y llorar a la vez. En comparación, escribir es absolutamente sencillo, o por lo menos así parece hasta que se lo intenta.

Escribir es la forma sólida, el sedimento del lenguaje. El habla emana de nuestras bocas, manos y ojos en forma casi líquida y luego se evapora de inmediato. Pienso que esto es parte de un ciclo natural: una de las maneras en las que el tiempo se desarrolla sobre el océano del significado. ¿Qué otra cosa son las palabras que dejamos caer como piedras en ese océano sino pequeñas gotas de condensación de habla evaporada, pedacitos reciclados de ese mismo océano de significado? Sin embargo, el lenguaje también puede solidificarse y convertirse en cristales iridiscentes, afilados y simétricos, o en estructuras más parecidas al granizo o al lodo. En forma sólida y líquida, los significados que se entrecruzan pueden reforzarse o cancelarse mutuamente.

Para trasladar la metáfora a tierra firme, podemos decir que la escritura es un lenguaje que se ha *desplazado* desde el modo gestual o habla inmediata hasta el modo de recuerdo. Es una sobra, pero de un tipo que algunas personas valoran tanto como una comida original o un ingrediente determinado.

¿Qué es el lenguaje? Es lo que nos habla y aquello que nosotros hablamos. A través de nuestras neuronas, genes y gestos, suposiciones compartidas y excentricidades personales, cada día recibimos y hablamos muchos lenguajes, y a partir de ellos interactuamos con nosotros mismos, con los demás, con otras especies y con los objetos naturales, o aquellos producidos por el hombre, que habitan nuestro mundo. Ni en el silencio podemos escapar del todo al mundo de los símbolos, de la gramática y de los signos.

Como otros seres vivos, los humanos estamos muy ensimismados. Con frecuencia insistimos en que el lenguaje nos pertenece en forma exclusiva y muchos, dogmáticamente, consideramos que el único lenguaje que importa es el humano. Y afirmamos que la única clase de lenguaje humano, o la única que tiene importancia, es la que brota de nuestra boca. Los lenguajes de la música y de la matemática, el lenguaje

gestual de los sordos, el llamado de la rana leopardo y de las ballenas, el ritual de apareamiento de la grulla canadiense y los mensajes químicos que van y vienen todo el día y la noche en el cerebro son apenas algunas evidencias de que el lenguaje es en realidad parte de la fibra de la vida. Sólo resulta posible pensar en él porque la licencia para hacerlo está impresa químicamente en nuestra genética.

A continuación utilizaré las palabras *lenguaje* y *escritura* casi siempre en términos interesadamente humanos.

II. Los lingüistas hacen una escrupulosa distinción (aunque jamás con perfecta coherencia) entre *lenguas* y *dialectos*. Las lenguas son análogas a las especies. Pueden haber tomado prestado mucho unas de otras, o bien tener la misma raíz, pero el tiempo las ha rediseñado. Los hablantes de una lengua deben retroceder temporalmente y aprender un nuevo juego de habilidades antes de poder entender a los hablantes de otra. Para aprender otro idioma se debe *volver a la infancia*, tanto mental como social. Los dialectos, por el contrario, son una subespecie de la lengua. El hablante fluido de un idioma que habla un dialecto no sufre una pérdida cultural excesiva.

Los dialectos casi siempre tienen raíces regionales, aunque, al igual que los idiomas, pueden cortar sus lazos locales y convertirse en el «sello distintivo» móvil de ciertos grupos étnicos o clases sociales. Es probable que, si se mantienen aislados, con el tiempo se conviertan en otros idiomas. Si no, las campañas educativas o los desplazamientos de población pueden aniquilarlos.

La escritura no es, en sí, un lenguaje; es un sistema de representación que captura en su red una parte (aunque jamás la totalidad) de la lengua. El lenguaje humano no tiene necesidad de ser escrito siempre y cuando sea hablado. Las lenguas pueden adquirir niveles de sofisticación y el mismo grado de elocuencia tanto en las culturas orales como en las que poseen una gran riqueza en libros impresos. Durante el noventa y cinco por ciento de su historia, el *homo sapiens* no sintió la necesidad del control administrativo que permite el sistema de escritura sobre el lenguaje. No obstante, el lenguaje puede adaptarse, y naturalmente se adapta, a la escritura, así como las plantas se adaptan al cultivo y los animales a la domesticación. Diversas lenguas no existirían ni habrían sobrevivido de no haber sido protegidas por la escritura, en memos, en diarios, en libros.

Las lenguas se dividen y subdividen, formando familias y ramas, como los árboles filogenéticos de los animales y las plantas. Los sistemas de escritura hacen lo mismo, aunque la palabra escrita es esencialmente *inventada*, mientras que



Cuadro de caracteres chinos que muestra la evolución de los símbolos para montaña, río y camino.

las lenguas no lo son. El mundo del manuscrito y del impreso requiere un apoyo artificial —la educación sistemática de la escuela—, mientras que las lenguas orales se sustentan y desarrollan en todos los lugares donde vive el hombre. Éstos son algunos de los motivos por los cuales los árboles filogenéticos de las formas de escritura y los idiomas del mundo no conquerdan.

Como las especies de plantas y animales, los idiomas y las formas de escritura están sujetos a cambios. Su territorio podrá crecer y achicarse, subdividirse y fusionarse, pero no existe ninguno que no sea mortal, es decir, que no esté sujeto a la extinción.

Primero adviene la lectura. Una de las ocupaciones fundamentales de los mamíferos es la lectura de huellas y de señales meteorológicas, practicada antes de que los primates se irguieran sobre sus patas traseras y, por supuesto, mucho antes de la aparición de la escritura. Ésta, en cierto sentido, está siempre a punto de nacer. Todos, cuando nos expresamos con gestos o gesticulamos al hablar, vamos hacia la escritura, pero es muy raro que tales instintos se cristalicen en un sistema que logre preservar las sutilezas del habla en forma gráfica. Un sistema así sólo podrá madurar en una cultura con posibilidades para sostenerlo. Partiendo de la nada, sin ningún modelo externo, los hombres han logrado por lo menos tres veces, no muchas más, pasar de una cultura oral a una cultura escrita: en la Mesopotamia, hace aproximadamente cinco mil años, en el norte de China hace cuatro mil quinientos, y en Guatemala y en el sur de México hace dos mil, crearon culturas escriturales sin modelos importados.

En cada caso, la escritura surgió de dibujos ideográficos que, en la medida en que comenzaron a representar palabras y luego sílabas, se hicie-

shān shan'	montaña(s)
chuān ch'uan'	río(s)
dào tao'	tao/senda/camino
wén wèn'	escritura/literatura/cultura

ron progresivamente más abstractos. En cada caso, la sociedad originaria ya tenía un alto grado de organización y una fuerte inversión en agricultura, arquitectura, instituciones sociales y centralización política. Hasta donde sabemos, la escritura se utilizó primero en trabajos de administración política, económica o religiosa, y sólo más tarde fue empleada con fines literarios.

La escritura en *sentido literario* es una de las artes más solitarias del mundo, pero se ejerce en forma exclusiva en la periferia de las sociedades altamente organizadas y centralizadas.

La literatura —es decir, la narrativa y la poesía— usa el lenguaje para descubrir, más que para controlar. Forma parte del lenguaje y está presente en cada comunidad, ya que no hay lenguaje sin narraciones, como no lo hay sin aforismos. No obstante, la literatura no motiva la escritura; en su *sentido escrito*, representa el triunfo del lenguaje sobre la escritura: la subversión de ésta para fines que tienen poco o nada que ver con el control social y económico.

La escritura, como Leonard Bloomfield observara lúcidamente, es «una consecuencia natural del dibujo», pero en su evolución a partir de él se convierte en otra cosa. Existen etapas intermedias entre ambos, pero una vez que la escritura logra distinguirse plenamente del dibujo, adquiere las siguientes características:

1) LA ESCRITURA ES ABSTRACTA. Al jugar con la escritura se pueden hacer dibujos, pero en sí no queda ningún rastro sustancial de contenido pictórico. Según las famosas palabras de Eric Gill, «las letras son cosas, no dibujos de cosas». Algunos eminentes no-lectores del idioma chino quisieron pensar lo contrario, pero esta idea se puede aplicar a los caracteres chinos y a los latinos. El no-lector busca los mínimos vestigios

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

Tao, aunque usualmente pronunciado con una t en español, es siempre pronunciado con una d por los hablantes del mandarín (así como tofui es pronunciado con una d por todos los hablantes del japonés).

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

de un residuo pictórico en los signos, ya que es más fácil mirar los dibujos que aprender a leerlos. Estas asociaciones desaparecen entre las personas que pueden leer y escribir chino con fluidez, y sus lectores asiduos no ven los dibujos de caballos y montañas en los textos, así como los lectores habituales del inglés no ven el dibujo de una viga en la *I*, una escuadra en la *T* o pájaros en vuelo en la *V*. Estos juegos infantiles interfieren con la concentración en la lectura.

2) UN SISTEMA DE ESCRITURA ES CODIFICADO. Consta de un juego de símbolos que se repiten, adecuado al idioma. Doce letras latinas alcanzan para escribir en hawaiano, mientras que se necesitan miles de glifos para escribir en chino. De todos modos, cualquiera que sea el sistema, los escritores pueden escribir todo lo que nunca ha sido escrito sin inventar símbolos adicionales, aunque pueden pedir prestados o crear nuevos símbolos, si bien esto no es frecuente.

3) ESTOS SÍMBOLOS SE DEFINEN EN FUNCIÓN DE OTRA COSA. Esa otra cosa es en general, aunque no necesariamente, el habla. Lo que tiene que ser es el lenguaje.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la cultura) del Tao»: una cita abreviada del capítulo inicial de Wén xīn diào lóng (La literatura mental y la escultura del dragón), de Liú Xié (465-522). En la primera columna se encuentran los caracteres chinos son kǎití (glifos modelos, basados en la escritura con pincel de la Dinastía Hàn). En la segunda, los sòngtí (glifos Sòng basados en la impresión con madera de las Dinastías Sòng y Ming). En la tercera está la romanización pinyin (arriba) y la romanización Wade-Giles (debajo). Los tonos del chino mandarín (cadencias, modulaciones) están marcados por diacríticos en pinyin, los del Wade-Giles, por los números superíndices.

«Montañas y ríos son la escritura (o el módulo, o la literatura o la

pensar que la escritura latina no comenzó con el sistema de trazos verticales y horizontales, ascendentes y descendentes, formas y contraformas tan familiares entre los letristas y tipógrafos; la escritura árabe no se originó en sus canónicas formas inicial, medial, terminal e independiente; y la escritura china no se desarrolló a partir de los siete trazos básicos que actualmente se enseñan a los aprendices, ni en el juego de glifos básicos que, desde la Dinastía Míng, fueron la piedra angular de la lexicografía china. La escritura va adquiriendo este tipo de gramática interna en la medida en que madura, al ser escrita.

Sūn Qiānlǐ, un calígrafo de la Dinastía Tāng, lo expresó así: «Donde el pincel conduce, los manantiales brotan; donde descansa, se elevan las montañas».

III. La escritura rara vez surge de la nada, y con frecuencia es reinventada a partir de una vigorosa difusión. También aquí la política, la religión y el comercio son factores cruciales. Los lingüistas, artistas, reyes, y hasta novelistas y poetas, han *diseñado* muchas escrituras, pero los misioneros, maestros, comerciantes, administradores e inmigrantes –tanto conquistadores como refugiados– son los que las difunden. Los sistemas de escritura latina, árabe, china, cirílica, griega y hebrea han atravesado el planeta y, por ello, se hallan especímenes de jeroglíficos egipcios y mayas, y de escritura cuneiforme mesopotámica, en bibliotecas, museos y negocios de souvenirs a miles de kilómetros de sus tierras originarias.

Los alfabetos latino, griego y cirílico son los tres principales miembros de lo que podríamos llamar la familia eurasiática de escrituras. Tienen las mismas raíces, al igual que el latín, el griego y el ruso, pero sólo uno estuvo ligado a un único idioma durante tres mil años. Los otros dos fueron diseminados en forma sistemática, voluntariamente o por la fuerza. Los imperios español, portugués, holandés y británico, y, por supuesto, la Iglesia Católica, difundieron cientos de escrituras basadas en el latín; la Unión Soviética dejó docenas de escrituras fundadas en el cirílico; asimismo, el mundo islámico permitió la creación de docenas de grafías basadas en la escritura árabe.

La escritura cirílica se emplea en la actualidad en seis lenguas eslavas que aún existen y en muchas de Siberia y Asia Central cuyas gradaciones de sonidos difieren de manera fundamental. La escritura árabe, aunque de origen semítico, se usa ampliamente en idiomas no semíticos, incluyendo el persa, el urdu, el cachemir, el curdo, el malayo, e idiomas africanos como el tamazight. La escritura latina no sólo es utilizada por lenguas romances como el portugués y el francés, sino por todas las germánicas y escandinavas, los idiomas eslavos no escritos en cirílico

COMPARACIÓN ENTRE SÍMBOLOS JEROGLÍFICOS, HIERÁTICOS Y DEMÓTICOS QUE EXPLICA SU GRADUAL SIMPLIFICACIÓN					
JEROGLÍFICOS, 1500 a.C. Símbolos utilizados en columnas verticales.					
HIERÁTICOS, 1300 a.C. Símbolos utilizados en columnas verticales primero, luego escritos en líneas horizontales, de derecha a izquierda.					
DEMÓTICOS, 400-100 a.C. Símbolos finales, la escritura egipcia usada en forma cotidiana.					

y muchas lenguas ajenas a la familia indoeuropea: finés, estonio, turco, húngaro, vasco, vietnamita y más de mil lenguas africanas, polinesias y nativas americanas. También se idearon sistemas meticulosos para la romanización y cirilización (la transposición al latín y al cirílico) de idiomas tales como el chino, el hebreo, el griego, el coreano y el sánscrito, entre otros.

Históricamente, se ha percibido a los sistemas de escritura como la herramienta de la autoridad religiosa o política, y de este modo los cambios de poder se manifiestan rápidamente en los cambios escriturales. El idioma turco se escribió con el alfabeto árabe desde el siglo **XII** o **XIII** hasta 1928, cuando se lo reemplazó, por decreto, por el alfabeto latino. El idioma tajik originalmente fue escrito en árabe, luego con letras latinas y durante la era soviética con la escritura cirílica. Si bien en 1991, cuando Tajikistán declaró su independencia, se intentó volver a la escritura árabe, aun hoy existen continuos cambios en el poder que afectan la educación primaria de los niños tajik.

Hasta los sistemas de romanización tuvieron una motivación política. A pesar de sus ventajas prácticas y su aceptación mundial, existen gobiernos, instituciones e individuos que no aceptan el uso del sistema pinyin para la romanización del mandarín chino, basándose en que sus promotores originales fueron marxistas.

Un sistema de escritura es un juego de símbolos, uno de definiciones para estos símbolos (un léxico gráfico) y reglas de uso (una sintaxis gráfica).

La mayor parte del tiempo, éstos son reconocidos como glifos, entendidos como marcas y formas visibles y repetibles, limitados por las disposiciones y limitaciones de la mano y el ojo humanos. Salvo por asociación, no existe ningún sistema de escritura marxista (o cristiana, o musulmana o judía), ni una aritmética marxista o cristiana, o, en música, un do sostenido comunista.

Ciertos factores culturales, incluyendo la religión y la política, influyen sobre la estética de la escritura, pero sus efectos son independientes de las formas de uso. La civilización industrial, por ejemplo, a principios y mediados del siglo **XX**, proporcionó tipografías como Helvetica y Akzidenz Grotesk, sin serifas, con trazos fuertes, rasgos ascendentes y descendentes cortos, gran altura de x y contraformas levemente adhatadas ubicadas sobre un eje rígidamente vertical. La misma civilización industrial dio tipografías griegas, cirílicas, hebreas, devanagaris, japonesas y chinas con características similares: una epidemia global de tipografías Helvetica. Nadie puede determinar las opiniones religiosas o políticas de sus diseñadores o fabricantes, pero sí que todas encaman una estética que nos recuerda el elevador y el vagón de carga: la industria pesada y la producción centralizada. En otras palabras, podemos pensar que están todas ligadas estéticamente a un mundo apropiado para el desarrollo del pensamiento marxista.

Avanzado el siglo **XX**, una estética posindustrial igualmente global proporcionó para cada una de esas escrituras tipografías más livianas (Helvetica light, por ejemplo) aunque muy similares en cuanto a sus formas. También aquí es imposible detectar, con sólo observar las tipografías, las ideas religiosas o políticas de sus diseñadores, pero se puede pensar que en todas la estética está vinculada con una era de mayor automatización y de transportes livianos y rápidos, en la cual las fábricas están mejor ventiladas, los turnos de trabajo son más cortos

y las alusiones a Marx, esté de moda o no, rara vez inspiran un celo inquisitorial.

Los cambios estilísticos –de pesado a liviano, de cuadrado a redondo, de rasgos cortos a largos, de serifas a sans– son parte de la historia de vida de casi todos los sistemas de escritura, y con el tiempo los cambios pueden ser tan numerosos como importantes. Los sistemas de escritura china, india, árabe, hebrea, griega, cirílica y egipcia poseen historias tan intrincadas como la de la escritura latina, suficientes para garantizar una tarea ininterrumpida al historiador del arte o de la escritura.

Los cambios más sutiles resultan más interesantes y significativos que los catastróficos. La gente rara vez elige el estilo de escritura que va a utilizar. El sistema de escritura es impuesto en general por tradiciones locales, el capricho de algún dictador, una invasión colonizadora. La manera como los individuos y sus sociedades usan el sistema que se les ha legado es la que nos dice quiénes son. La búsqueda eterna de la forma perfecta nos ha dado las capitales de la columna Trajana; las letras romanas e itálicas humanistas; las formas Naskhi, Thuluth y Ruq'a del árabe; los escritos de Qumran y la mano rabínica toscana; la *kāishū* o la «escritura modelo» de las dinastías chinas Wèi y Jin, la tradición «Yerba salvaje» o «Yerba loca», conocida como *kuángcǎo* en la China y como *kyōsō* en Japón; las escrituras ume y uchen del Tíbet, entre otras.

Con frecuencia han surgido sistemas de escritura compuestos por figuras euclidianas sobrias sin serifas –líneas, ángulos, puntos, círculos, arcos, cuadrados, etc.–. Algunos ejemplos son los primeros sistemas de escritura en Italia, España y Grecia. También los sistemas de escritura masiliana (bereber) de África del Norte, que datan del siglo **V** a.C., así como la escritura brahmi creada en el norte de la India, posiblemente a pedido del emperador budista Aśoka en el siglo **III** a.C., la futhark escandinava (escritura rúnica), que probablemente pertenezca al primer siglo de la era cristiana, la escritura original hangul, introducida en Corea en 1446, la escritura silábica algonquiiana, creada en la zona central de Canadá por James Evans alrededor de 1840, y el descendiente moderno del brahmi, la escritura miao, creada por James Pollard en Indochina a principios del siglo **XX**. Sus formas tempranas tienen mucho en común, aunque cada una posee su propia historia.

Los primeros sistemas de escritura europeos evolucionaron gradualmente hasta constituir las diferentes formas de escritura griega y latina: capita-

les rústicas, unciales y cuadradas, la minúscula carolingia, las humanistas italianas del siglo **XV** y el enorme repertorio de tipografías digitales de bajo presupuesto que se encuentran hoy en la mayoría de las computadoras. Brahmi se transformó en devanagari, bengali, malayalam, telugi, thai, tibetano y todas las demás formas de escritura india. El sistema de escritura masiliana sólo se usó en breves inscripciones, letras, etiquetas y ornamentación, pese a lo cual ha sobrevivido casi intacto en el sistema de escritura tifinagh que todavía es usada para los mismos fines, principalmente por el pueblo tuareg. La escritura futhark se utilizó en el norte de Europa sin mayores cambios formales, pero, como en el caso de la escritura masiliana, evidentemente no fue empleada para textos largos. Sobrevive, al igual que el tifinagh, no como un medio literario, ni siquiera administrativo, sino como una especie de juguete y una forma de ornamento simbólico. Las personas que antes hubieran escrito con caracteres rúnicos ahora usan la escritura latina, y los que podrían haber escrito en masiliana ahora viven en una de las pocas culturas orales sobrevivientes o utilizan escritura árabe para sus escritos más importantes. En resumen, las escrituras rúnicas y masilianas perduran en el reino del arte folclórico, mientras que los sistemas de escritura del sur de Europa (al igual que los de China, Japón y el mundo musulmán) fueron, durante siglos, objeto de investigación.

El contraste más contundente se da, sin embargo, entre el destino de los sistemas de escritura silábica hangul y el algonquiiano. Cuando se introdujo el hangul, los coreanos no tenían un sistema de escritura propio. Los literatos habían aprendido a leer y escribir chino y luego efectuaron una especie de adaptación de los glifos chinos para escribir en coreano. El sistema de escritura hangul fue diseñado y probado en privado, y luego impuesto bajo la autoridad del rey. Cuatro siglos más tarde, se introdujo otro sistema, también ya íntegramente formado, a los pueblos cree y ojibwa, de Ontario y Manitoba, con el respaldo de alguna autoridad misionera residente en el lugar. Desde el punto de vista fonológico, el sistema silábico hangul es mucho más sofisticado que el algonquiiano, pero ambos fueron hechos para simplificar su aprendizaje por parte de los hablantes nativos. Lo que les faltó fue una tradición lingüística y una madurez gráfica.

En sólo una generación el hangul fue transformado por sus propios usuarios. El plano esencialmente geométrico y la base racional del sistema de escritura fueron respetados, pero fue escrito con un pincel chino. Los principios de movimiento y fluidez, equilibrio y asimetría provenían de la tradición caligráfica china, que muchos coreanos ya entendían y habían asimilado.

En el ámbito algonquiiano, sin embargo, no existía otra forma de escritura hasta que Evans in-

rodujo su sistema. Eran pocos los cazadores cree que conocían alguna forma de caligrafía. Como agente de cambio social, la escritura algonquiiana fue un éxito y sigue siendo la preferida por un gran sector de los pueblos cree y ojibwa, a pesar de la introducción posterior de la escritura latina en la década de 1850. Los colegas misioneros de Evans la adaptaron al inuktitut (el idioma del pueblo inuit o esquimal), y hoy representa el principal sistema de escritura para el trabajo administrativo y se emplea con fines literarios en la zona ártica oriental canadiense. Pese a ello, la silábica algonquiiana e inuktitut no desarrolló una forma cursiva fluida ni una tradición caligráfica. Como escritura misionera, fue originalmente diseñada más para la lectura de himnos y el evangelio que para textos indígenas. Quedará entonces por analizar cómo la escritura se desarrolló a través del diseño digital.

IV. Los sistemas de escritura casi siempre experimentan algún cambio cuando se los exporta de un idioma a otro. Por ejemplo, el alfabeto latino básico consta de veinte letras: *ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ*. (Los estudiosos del latín con frecuencia agregan otras tres: la *K* etrusca, que se utilizó en un principio y luego fue rechazada, y la *Y* y la *Z* griegas, incorporadas por los escritores bilingües romanos cuando las necesitaban.) En su camino hacia el inglés moderno, este sistema sencillo y eficiente incorporó una caja baja, un juego de números árabes (aunque en realidad eran indios) y una docena o más de signos de puntuación. También agregó varias letras: *j, k, v, w, y, z*. Para satisfacer al francés, agregó: *â, â, ç, è, ê, ë, î, ï, j, ô, œ, ù, û, ü, v, y, z*. En su adaptación al noruego, eliminó *c, q, x*, y agregó *å, æ, ø, v, y, z*. En tahitiano, eliminó *b, c, d, g, l, q, s, x*, y sólo agregó *v*. Propiciar el espacio para palabras extranjeras es una de las particularidades de los idiomas modernos y cosmopolitas. El hecho es que *b, c, d, l, y s* son letras extranjeras en tahitiano y *k* y *w* son letras extranjeras en francés, así como *ç, ł* y *ø* son letras extranjeras en inglés.

En su adaptación al ruso moderno, el antiguo alfabeto cirílico descartó más de una docena de las letras antiguas y agregó *и, ъ, я* (i corta, e, y y ja). En macedonio, se agregaron *ѝ, џ, њ, њ, љ, њ, њ, њ* (*gje, je, lje, nje, kje, dzhe, e grave, i grave*) y se retuvo el antiguo *џ* (*dze*) cirílico, que ya no se usa en ruso. Para satisfacer las necesidades del idioma persa, la escritura árabe agregó *چ* (*peh, cheh, zehh, gaf*) y las mismas letras para el idioma curdo (aunque la forma curda preferida para la *cheh* es *چ*) más otras cuatro: *ز, ژ, ڤ, ڭ* (*retroflejas r, veh, velares l, o*). No obstante, en curdo la escritura se utiliza de una manera distinta. Todas las vocales, largas y cortas, se escriben en curdo no como diacríticos sino como signos de tamaño regular sobre la línea de base. Sólo las vocales largas se escriben en árabe

ا	alif	آ	â
ب	bâ'	ب	
ت	tâ'	ت	
ث	thâ'	ث	
ج	jîm	ج	ch eh
ح	hâ'	ح	
خ	xâ'/khâ'	خ	
د	dal	د	
ذ	dhal	ذ	
ر	râ'	ر	reh
ز	zây/zayn	ز	zheh
س	sîn	س	
ش	shîn	ش	
ص	ṣâd	ص	
ض	dâd	ض	
ط	tâ'	ط	
ظ	zâ'	ظ	
ع	'ayn	ع	
غ	ghayn	غ	
ف	fâ'	ف	veh
ق	qâf	ق	
ك	kâf	ك	
ل	lâm	ل	gâf
م	mîm	م	lâ'
ن	nûn	ن	
ه	hâ'	ه	aje
و	wâw	و	u
ي	yâ'	ي	o
			ê

y persa sobre la línea de base. Es decir, el sistema de escritura árabe se ha vuelto alfabético en curdo, aunque no lo es en árabe, urdu o persa.

La escritura árabe, a diferencia del latín y el cirílico, rara vez pierde letras en su adaptación a nuevos idiomas porque llega como la escritura del Corán, que los musulmanes fieles deben leer o recitar en su idioma original. Todo idioma que adopte la escritura árabe probablemente se hable en una cultura que profesa la religión islámica. Cualquier cultura que acepta el mahometismo hereda un texto sagrado escrito en árabe y que, por lo tanto, requiere todas las letras árabes incluyendo la *ض* (*dâd*), que representa una «d» enfática articulada. Según se cree, el árabe es el único idioma en el mundo en el que este fonema cumple una función; no obstante, su símbolo ahora aparece incluido en los juegos convencionales de signos de varias docenas de idiomas.

Los sistemas de escritura inglés, francés, macedonio, persa y curdo son, en esencia, «dialectos gráficos» del latín o algún otro sistema de escritura madre. La mayoría de los sistemas de escritura son de este tipo –simples variantes de otras escrituras–, y no por eso son menos aceptables. Rara vez son totalmente originales, y para adquirir forma escrita, toda lengua necesita un juego de caracteres que logre cerrar la distancia entre un ser hablante y otro, pero no existe ninguna razón lingüística para que necesite un sistema de escritura exclusivo.

No obstante, para millones de personas el sistema de escritura representa un emblema. Por ejemplo, para muchos la escritura hebrea lo es del judaísmo, la árabe, de la fe islámica, la devanagari, del orgullo hindú, la cirílica, de la solidaridad eslava o la nostalgia soviética, y las escrituras cingalesa y tamil son símbolos de dos facciones sri-lankesas opuestas. Pero los emblemas se pueden suprimir, mientras que un sistema de escritura se parece más a una marca con hierro candente, que se graba cada vez que se escribe y se lee.

En la actualidad no son muchas las lenguas escritas que emplean dos sistemas de escritura. Por ejemplo, el serbocroata por lo general es escrito en grafía latina por los croatas y en escritura cirílica por los serbos. El tajik ahora se escribe

tanto en árabe como en cirílico, y la lengua mala-ya se representa con grafía árabe y latina; en estos casos también la elección depende de las afiliaciones políticas o religiosas. En general, el cachemir y el sindhi son escritos en devanagari por los hindúes y en árabe por los musulmanes. Quizá sea más correcto describir al hindi y al urdu (el primero, una importante lengua de la India, escrita en devanagari, y el segundo, una de las principales lenguas de Paquistán, normalmente escrita en árabe) como un idioma o como tres. El hindi y el urdu literarios son formas especializadas que difieren mucho entre sí y del hindi y el urdu hablados cotidianamente. Antes de la división de Paquistán y la India, este idioma coloquial –hablado por 300 millones de personas– se conocía como un idioma indostánico. Las divisiones religiosas y políticas lo privaron de un nombre propio. En Paquistán lo llaman urdu y en la India se lo conoce como hindi y está escrito con dos sistemas de escritura; no obstante, más allá de estos nombres y escrituras no existe ninguna barrera lingüística real. Suele decirse que el propósito de un sistema de escritura es el de extender y fomentar la comunicación, pero muchas veces la escritura se utiliza para establecer o efectivizar una demarcación.

Los sistemas de escritura fonética como el AFI (Alfabeto Fonético Internacional) no están vinculados con ningún idioma en particular y, a diferencia de una escritura «natural», fueron diseñados para los lingüistas extranjeros. Los hablantes nativos de un idioma no necesitan las rebuscadas instrucciones sobre la posición de la lengua y la articulación que proporcionan los sistemas fonéticos. Se podría suponer que el AFI es una forma de escribir perfectamente neutra y objetiva. Sin embargo, hasta este sistema, diseñado para registrar científicamente lo que dicen los extranjeros, se utiliza a veces como un emblema tribal, para segregar al lingüista académico del resto de la humanidad.

Las tradiciones humanistas del mundo tienden a apoyarse en una presunción diferente: no todos los miembros de un grupo deberían hablar o escribir con una sola voz, porque un solo individuo puede hablar y escribir con muchas voces distintas. En este caso, las diferentes formas de escribir sirven como emblemas de distintas maneras de hablar, y las distintas maneras de hablar ayudan a clasificar y ordenar la información, no a clasificar o estereotipar al hablante.

Uno de los grandes libros renacentistas es la obra de botánica llamada *De Historia stirpium*, de Leonhard Fuchs, publicado en 1542 por el impresor basileense Michael Isengrin. Se utilizaron cuatro sistemas de escritura para el texto. Dos de ellos son bicamerales (es decir, incluyen tipografías de caja alta y baja); los otros dos son tricamerales (caja alta, caja baja y versalitas). En

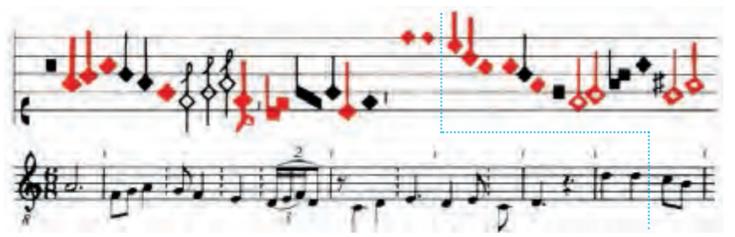
consecuencia, hay diez juegos de signos en uso constante. El texto principal está en latín, compuesto en tipografía romana con serifa, incorporando mayúsculas y minúsculas. Parte de la información, en especial los nombres de plantas, también figura en alemán y en griego. Las notas al margen –en latín– están compuestas en itálica. Los cabezales principales están compuestos en capitales romanas (de la misma fuente que el texto). Para los encabezados de los textos al iniciarse un párrafo se utilizaron versalitas espaciadas, en latín o en griego, según los requerimientos del texto. Otra fraktur, también más grande y más elaborada, se utiliza para los epígrafes en alemán de las ilustraciones junto a epígrafes en latín en mayúsculas romanas tamaño texto. Una inicial ornamentada que abarca cuatro líneas marca el comienzo de cada capítulo, que también en algunos casos está en latín y en otros en griego.

En los tiempos de Fuchs la música polifónica estaba en boga en toda Europa, y la tipografía de su libro tiene matices polifónicos. Muchas voces hablan a la vez desde la página. Cada voz habla por separado, pero no desentonan gráficamente. El efecto es vigoroso y armonioso, no caótico.

En casi todos los lugares donde se utiliza el sistema de escritura latina, es común mezclar romana, itálica y versalita regular (/yo bold e itálica bold). Cada una cumple una tarea distinta. Éste es un legado de impresores tales como Isengrin, pionero de este estilo. Hace falta un trabajo intenso para manipular tipos metálicos hechos a mano. La mezcla de sistemas de escritura y tamaños es fácil en el mundo digital actual, pero aspirar a la calidad de un maestro impresor del siglo XVI es otra cosa.

En chino, árabe, hebreo, armenio o devanagari, la tipografía itálica verdadera no existe, y pocas veces se mezclan estilos caligráficos diferentes tan íntimamente como suele ocurrir con la tipografía romana y la itálica en los sistemas de escritura latina. No obstante, la tipografía bold se emplea en ocasiones para dar énfasis, y los buenos tipógrafos chinos y japoneses a veces logran crear diseños muy sutiles con una combinación de tamaños en una misma página.

Pocos sistemas de escritura –latín, griego, cirílico y armenio– crearon una forma bicameral, pero cada escritura utilizada suele desarrollar múltiples estilos, incluyendo algunos que son más formales, interrumpidos y precisos, y otros que son más cursivos. El uso de un tipo de escritura para títulos y otro para texto es muy común, pero la mezcla de dos estilos *de esta manera*, en el medio



Notación musical de fines del siglo XIX perteneciente al período tardío, *Ars subtilior*, y su transcripción a la notación actual.

de una frase en un solo idioma, fue un desarrollo tardío aun en la escritura latina. Comenzó en el siglo XVI en textos matemáticos para resaltar letras simbólicas. El uso de la itálica para aislar frases, tales como los títulos de libros, empezó con la práctica de cambiar la tipografía para marcar un cambio de lenguaje. Un título en latín citado en un texto en francés o viceversa era motivo de un cambio entre romana e itálica. A través del tiempo, el cambio de fuente fue aceptado como una manera de marcar un cambio lógico en vez de uno lingüístico. En Lyon, en 1559, Jean de Tournes imprimió un venerado texto francés (*Chroniques*, de Jean Froissart), apostillado como si fuera un clásico en griego o latín. Al igual que el texto, las notas al margen están en francés, pero alternan entre romana e itálica para distinguir las *enmiendas* de los *comentarios* editoriales. En 1559, esto representaba un paso revolucionario. La combinación de romana e itálica en una línea y en un idioma no se generalizó hasta cien años más tarde. (Aun mucho después, la mayoría de los impresores alemanes la evitaban.)

La tipografía griega existió en forma cursiva y regular desde 1475 aproximadamente, pero el uso simultáneo de ambas formas en *una sola línea de texto* fue muy inusual hasta fines del siglo XX. Hubo una fusión gradual de las costumbres tipográficas de la escritura griega, cirílica y latina durante dos siglos y ahora están convergiendo con rapidez bajo el hechizo de los modelos inglés, francés y alemán.

Por otra parte, Japón tiene una tradición en el uso de mezclas de sistemas de escritura y de tipografías tan desarrollada como el sistema latino, y fundamentalmente diferente de él. El japonés se ha escrito con caracteres chinos desde el siglo III o IV de la era cristiana. Alrededor del siglo X, se desarrolló la escritura silábica japonesa, que ahora tiene dos formas. Los caracteres chinos (llamados *hânzi* en chino y *kanji* en japonés) siguen representando la base de la escritura japonesa. El sistema de escritura silábica cursiva, llamado *hiragana*, se utiliza para escribir partículas sintácticas y todas las inflexiones gramaticales que el chino no tiene pero de las que el japonés no puede prescindir. Una forma silábica más angular (*katakana*) se usa para palabras y nombres incorporados de otras lenguas, para fines irónicos o de énfasis (uso similar al de la itálica) y para cualquier palabra en japonés que el escritor no quiere (o no sabe) escribir en *kanji*. Además, el japonés moderno emplea asiduamente los caracteres romanos (*romaji*). Éstos se usan para nombres europeos, citas y direcciones, para muchas abreviaturas y, de manera creciente, para eslogans y consignas. A este juego de

cuatro tipos básicos de escritura se pueden agregar otros. Los sistemas de escritura griega y cirílica, por ejemplo, aparecen en trabajos científicos; el devanagari y el tibetano se utilizan con frecuencia en escritos budistas.

XI. Parecería que hasta ahora nadie realizó un recuento esmerado de los sistemas de escritura conocidos en el mundo. Dejando de lado aquellos inventados para uso privado (que pueden ser miles), los sistemas táctiles para los ciegos y todos los sistemas criptográficos y estenográficos (mil, por lo menos), parecería haber apenas cien sistemas (como el chino, el latino, el cirílico, el bengalí y el árabe) que hoy son de uso público. Por lo menos cien más –quizá cerca de mil más– están inactivos, sin descifrar o perdidos y olvidados. Pero la cantidad de subsistemas (en el nivel del español y el francés, el ucraniano y el ruso, el persa y el curdo, el cree y el inuktitut) crece y es potencialmente mayor que la cantidad de lenguas humanas que es posible escribir. Actualmente hablamos alrededor de seis mil idiomas. Hace un siglo, la mayor parte nunca había sido escrita. Ahora casi todos tienen su forma escritural, aunque sólo algunos poseen una tradición de escritura autosuficiente.

La cantidad de idiomas hablados decrece rápidamente, y al parecer el número de personas que se dedican a leer los idiomas del pasado no aumenta. Se podrían encontrar usos para diez mil sistemas de escritura, pero si en un futuro próximo el hombre va a hablar sólo unos cientos de idiomas privilegiados –y si únicamente algunos estudiosos, quienes en realidad no los pueden hablar, van a leer lo que está escrito en todos los demás–, entonces no necesitamos más que unos pocos sistemas de escritura. Lamentablemente, las lenguas que no tienen hablantes nativos y apenas un puñado de lectores excéntricos, podrán escribirse bien en fonética.

En 1996, dos lingüistas, Peter Daniels y William Bright, publicaron un catálogo analítico de los sistemas de escritura del mundo (*The World's Writing Systems*) que, según su editor, abarca a «todas las escrituras utilizadas oficialmente en el mundo, así como sus antecedentes históricos». Oficialmente, en este caso, es una palabra esperanzada pero poco significativa. En verdad, aun-

LÍNEA 1										
LÍNEA 2										
LÍNEA 3						<i>and</i>	<i>for</i>	<i>of</i>	<i>the</i>	<i>with</i>
LÍNEA 4						<i>ed</i>	<i>er</i>	<i>ou</i>	<i>ow</i>	<i>w</i>
LÍNEA 5					<i>en</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>* 7</i>	<i>in</i>	<i>"</i>
LÍNEA 6										
LÍNEA 7										

Sistema de caracteres braille universalmente aceptado como la escritura para personas con incapacidad visual. Consiste en un código de sesenta y tres caracteres, cada uno de ellos realizado a partir de una matriz de seis puntos. Esta escritura se registra sobre relieve y puede ser leída al pasar los dedos por la superficie. Louis Braille inventó este sistema en 1824 en París.

Los morfemas de la palabra *meaning* (significado) son *mean + -ing*, y los morfemas de *meanings* son *mean + -ing + -s*. Cada uno podría tener su símbolo, pero no hay sistema de escritura que funcione precisamente de esta manera.

Al abordar la tarea de escribir intentando representar lo que se siente y no lo que se *dice*, lo que se produce es una alternativa del habla y no un registro de ésta. A menudo se comienza con dibujos (disparadores conceptuales que se refieren a cosas o ideas). Luego, estas imágenes podrán utilizarse para representar el sonido de la palabra que representa el significado, pero entonces ya no serán símbolos de significado sino símbolos de sonido. Una vez que se establece la escritura con sonidos, en ocasiones se buscan formas de lograr un significado más claro. Con frecuencia se hace dotando a la escritura de una configuración o una forma, no una forma pictórica, sino una configuración o forma que nace del acto de pensar en sí, o de los sonidos mediante los cuales se expresa ese pensamiento. Estas formas y configuraciones son prosódicas. Se escriben no con imágenes sino, como regla general, con puntuación. Esto podrá resultar más claro si avanzamos en la rueda taxonómica.

En el caso de sistemas *semográficos*, los símbolos individuales representan unidades de significado que en algunos casos pueden incluir frases enteras o palabras polisilábicas. Los sistemas de escritura matemática son rutinariamente semográficos. Los sistemas actuales para aritmética, álgebra y fines de cálculo son casi puramente semográficos. Ninguna escritura literaria lo es del todo, pero las escrituras egipcia, maya y china son en

parte semográficas. Los numerales, los símbolos que representan las unidades monetarias y el por ciento (%) son glifos semográficos que se utilizan rutinariamente en muchos sistemas de escritura básicamente silábicos o alfabéticos.

En cierto sentido, una escritura semográfica es supralingüística. Para algunos fines, por lo menos, no importa si el símbolo 2 se pronuncia como *two*, *dos*, *deux*, *zwei*, *ni*, דְּבַר אֱלֹהִים (La afirmación $1 + 1 = 2$, por ejemplo, se pronunciará de manera distinta en inglés, griego y hebreo, pero en cada caso posee una formulación lingüística específica y precisa.)

En los sistemas *silábicos*, cada signo representa una sílaba que, en general, es tratada como un todo no analizable. En el caso de escrituras logosilábicas, pueden existir muchos signos para un sílaba en particular, cada uno con un significado diferente. Los jeroglíficos egipcios y mayas son en parte logosilábicos. La escritura china es básicamente logosilábica en el caso del chino mandarín, pero *la misma* escritura es mayormente semográfica cuando se usa para escribir el japonés.

Otras escrituras silábicas poseen un símbolo por sílaba, pero los símbolos no están basados en ningún sistema que reconozca consonantes y vocales. Katakana, hiragana y cheroqui son escrituras silábicas en este sentido más bien purista.

En los sistemas alfasilábicos, las sílabas son reconocidas como unidades aunque representadas por símbolos que admiten la percepción de consonantes y vocales subyacentes. Por ejemplo, en la silábica canadiense (escrituras cree,

chipewyan, dakelhne e inuktitut), el símbolo básico representa una consonante, y su *orientación* (si mira hacia arriba o abajo, o hacia la izquierda o la derecha) indica la vocal.

Con frecuencia se considera a los sistemas de escritura consonánticos, el árabe y el hebreo, como una categoría aparte. Creo que es más lógico considerarlos como un caso especial de escritura alfasilábica. En ellos, así como en la escritura devanagari, el símbolo básico representa una consonante. Sistemas de esta índole –por ejemplo, las escrituras masilianas de África del Norte– no poseen símbolos que representen vocales. Otros (por ejemplo, el hebreo litúrgico y el arameo moderno) han sido transformados, mediante el uso consistente de signos que representan vocales, en alfasilabarios plenamente desarrollados.

En los sistemas *alfabéticos*, la sílaba es invisible; nada está representado salvo las consonantes y las vocales individuales. El latino, el griego y el cirílico son sistemas alfabéticos –aunque en su forma normal de uso, incluyendo numerales, signos de puntuación y otros símbolos no alfabéticos–, distan mucho de ser puramente alfabéticos. (Tanto el hangul coreano como el hebreo litúrgico han sido catalogados como alfabéticos pues ambos, a su manera, indican de modo sistemático tanto las consonantes como las vocales. Yo prefiero denominarlos alfasilábicos, pues, al igual que el devanagari, tienen una organización esencialmente silábica.)

Los sistemas de escritura latino, griego y cirílico se denominan casi universalmente alfabetos. No obstante, lo que transforma a cualquier juego de glifos en un alfabeto no son los glifos en sí, sino *cómo se los utiliza*. La escritura latina se usa de manera silábica y no alfabética en siglas y acrónimos tales como RCAF (Royal Canadian Air Force) y FBI. Se utiliza semográfica y no alfabéticamente en numerales tales como XIV y MMIII.

Los sistemas de escritura *prosódica* no se ocupan de palabras, sílabas o fonemas, y los lingüistas gustan llamarlos «suprasegmentales», porque toman características de entonación, tono, duración, énfasis y pausa. La notación musical es fundamentalmente prosódica, aunque no siempre de manera absoluta. Los sistemas de escritura literaria jamás son del todo prosódicos, así como nunca son del todo semográficos, pero se ha desarrollado un fuerte componente prosódico en muchos sistemas que comenzaron sin ningún símbolo prosódico. La alineación de los versos en griego y latín, las barras de la poesía sánscrita, los acentos tónicos agregados a los textos griegos por los escribas alejandrinos, los acentos masoréticos y los signos de cantilación tiberiana aplicados al hebreo del Tora en épocas medievales, y las marcas de tono creadas en Indochina en el siglo XIII para la escritura sukothai

(en la que se basaron el thai y el lao) son todos símbolos prosódicos importantes en la historia de la escritura. La coma, los dos puntos, el punto y coma, el guión largo, el punto y aparte, y los paréntesis, corchetes, interrogantes, signos de exclamación y comillas, son los sobrevivientes de un conjunto más grande de símbolos utilizados como marcadores prosódicos por generaciones de escribas europeos. En la actualidad son componentes cotidianos de todas las escrituras europeas y muchas de las nativas americanas, asiáticas y africanas. En las escrituras bicamerales, el empleo sistemático de mayúsculas es aún otra forma establecida de marcación prosódica, como lo es el uso de itálicas.

El modo de inflexión en una enunciación puede contrastar o coincidir con lo que de otra manera podría significar, ya que el significado también tiene su prosodia –conceptual, no audible–, aunque a veces se sabe poco de la prosodia del habla. Si miramos más de cerca a las escrituras prosódicas, nos encontramos con una división. Hay signos que representan la prosodia del habla y otros que representan la del significado. Podemos llamarlos signos alfa-prosódicos y semoprosódicos. Al igual que con el habla, existe una distinción entre la escritura de la música y de la matemática, pero en la notación matemática, la semoprosódica viene primero; en el caso de la notación musical ocurre lo contrario. En los primeros manuscritos de música europea, todos los signos son alfa-prosódicos. En una partitura musical europea moderna, las notas, pausas y ligaduras retratan la prosodia del sonido, pero por ejemplo, las barras divisorias de compases y las gruesas barras que unen grupos de corcheas son signos semoprosódicos. Nos dicen cómo se *piensa* la música, no cómo suena.

En el ámbito de los sistemas de escritura, la diferencia radica no en los signos sino en cómo se usan. Ese símbolo omnipresente, ubicuo aunque invisible, que se conoce actualmente como *punto y aparte*, es a menudo un símbolo alfa-prosódico en verso pero semoprosódico en listas de compras, textos de computación y prosa literaria. En general, en los textos literarios, los paréntesis y corchetes son semoprosódicos, así como en las notaciones matemáticas. Pero el símbolo semoprosódico más importante de uso generalizado es el espacio entre palabras. El chino no lo requiere, ya que casi cada sílaba –y por ende, cada símbolo– es una palabra, pero es imprescindible en la matemática. Muchos sistemas de escritura no lo incorporaron, pero ninguno de los que lo agregaron lo ha descartado. Es crucial para la lectura silenciosa (que es en esencia una lectura semoprosódica) e imprescindible para lograr *rapidez* de lectura.

En una cadena normal de texto en inglés, los símbolos alfabéticos exceden a los semográficos y

prosódicos a una razón promedio de cinco a uno (y el 75 u 80 por ciento de los signos no alfabéticos son los espacios entre palabras). Sin embargo, en un teclado qwerty normal hay más signos semográficos y prosódicos que letras alfabéticas.

En resumen, la escritura, como tantas cosas, es utilizada de maneras distintas por personas distintas, y es menos y más que un idioma. Más, porque al desarrollarse evoluciona en la forma rica y variada del arte gráfico. Menos, porque no es una parte ineludible de la experiencia humana. Si el lenguaje se pierde, se pierde la humanidad. Si se pierde la escritura, ciertos tipos de civilizaciones y sociedades desaparecen, pero muchos otros sobreviven. Los seres humanos han habitado la tierra con éxito durante cien mil años sin el beneficio de la escritura. Jamás han vivido ni, que sepamos, logrado la felicidad, sin lenguaje. ■

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

- Bloomfield, Leonard. *Language* (Lenguaje), Holt, Nueva York, 1933.
- Bringhurst, Robert. «On the Classification of Letter-forms» (Sobre la clasificación de caracteres); *Serif*, n.º 1, pp. 30-39, Claremont, California, 1994.
- Coulmas, Florian. *The Writing Systems of the World* (Los sistemas de escritura del mundo), Blackwell, Oxford, 1989.
- Chang Ch'ung-ho, Hans H. Fraenkel (eds.). *Two Chinese Treatises on Calligraphy* (Dos tratados chinos sobre calligrafía), Yale University Press, New Haven, 1995.
- Daniels, Peter T., Bright, William (eds.). *The World's Writing Systems* (Los sistemas de escritura del mundo), Oxford University Press, Nueva York, 1996.
- DeFrancis, John. *Visible Speech: The Diverse Oneness of Writing Systems* (Lenguaje visible: la unidad diversa de los sistemas de escritura), University of Hawaii Press, Honolulu, 1989.
- Diringer, David. *Writing* (Escritura), Thames & Hudson, Londres, 1962.
- Gaur, Albertine. *A History of Writing* (Una historia de la escritura), British Library, Londres, 1984.
- Gelb, I. J. *A Study of Writing* (Un estudio de la escritura), 2ª ed., University of Chicago Press, Chicago, 1963.
- Herrick, Earl M. «A Taxonomy of Scripts» (Una taxonomía de escrituras), *Visible Language*, n.º 8.1, pp. 5-32, Cleveland, 1974.
- Jensen, Hans. *Sign, Symbol, Script* (Signo, símbolo, escritura), George Allen & Unwin, Londres, 1970. [Traducido por George Unwin.]
- Katzner, Kenneth. *The Languages of the World* (Las lenguas del mundo), Funk & Wagnalls, Nueva York, 1975.
- Sapir, Edward. *Language: An Introduction to the Study of Speech* (Lenguaje: una introducción al estudio del habla), Harcourt, Brace & World, Nueva York, 1921.
- Senner, Wayne M. (ed). *The Origins of Writing* (Los orígenes de la escritura), University of Nebraska Press, Lincoln, 1989.

Alfabetos latinoamericanos

A continuación se presentan los doscientos treinta y cinco alfabetos que conforman el corpus tipográfico de la Bienal Letras Latinas 2004 y que incluyen las cuarenta tipografías seleccionadas por los miembros del jurado y cinco comentarios de opinión.

CATÁLOGO

letraslatinas | BIENAL 2004

BUENOS AIRES · SÃO PAULO · SANTIAGO · VERACRUZ

Auspiciado por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Un ángel arcabucero toma nota de los actos buenos y malos de los hombres en alguna, todavía anónima, pintura boliviana del siglo XVIII. En China, quienes leen el libro rojo de Mao Tsé-tung, diez años antes de su muerte en 1976, asisten a un acto político masivo y ceremonial. Tener acceso a la palabra escrita siempre fue motivo de prestigio y una efectiva forma de poder. Si bien en la actualidad la alfabetización es casi un hecho universal y esta estandarización le ha quitado a la palabra la reputación que tenía en las sociedades antiguas (en la Edad Media, la lectura era para las elites eruditas), ésta sigue presentándose como una mercancía, un signo de distinción y de poder.

La historia de la tipografía, vehículo natural de la escritura, registra su punto de inflexión en la imprenta de Gutenberg. El notable inventor de Occidente compartió y comparte con los tipógrafos una vocación universal: impulsar a través de las letras la reproductividad del conocimiento como un bien accesible para todos. Desde el siglo XV hasta fines del XX, el diseño tipográfico fue un patrimonio cultural de Europa y los Estados Unidos; sin embargo, hace más de veinte años el interés se desplazó también a Latinoamérica, y esta transposición permitió la preocupación por una escritura que interpretara las particularidades del diseño tipográfico latinoamericano.

A partir de entonces, Latinoamérica se empeña en la construcción de un ámbito propicio para el diseño tipográfico, y desde 1987 hasta la actualidad se manifestó en la Argentina un desarrollo académico en este campo. En aquel año, en el contexto de la carrera de Diseño Gráfico, se crearon en la Universidad de Buenos Aires los primeros equipos docentes que impulsaron los programas oficiales de estudio. Esta proyección formativa motivó a otras instituciones del país y de la región a incorporar la asignatura como un eje imprescindible en la educación de los diseñadores gráficos.

CRÓNICAS DE UNA EXHIBICIÓN. Con este mapa como punto de partida, podemos decir que la historia de la Bienal Letras Latinas 2004 comenzó en noviembre de 2001. Esta Bienal es una consecuencia de la exposición homónima que formó parte del encuentro *tipoGráficaBuenosAires*, el acontecimiento de diseño y tipografía celebrado en Buenos Aires a propósito del 15º aniversario de la revista *tipoGráfica*. En esa oportunidad, se realizó en el Pabellón de las Naciones del Centro Cultural Borges la Exposición Letras Latinas, una notable reunión de profesionales y amateurs de la tipografía de habla hispana.

Los trabajos presentados en la exposición inicial mostraban un corpus heterogéneo; hacían especial hincapié en la necesidad de identificación y pertenencia, el interés por la gráfica y la cul-

tura popular, y prestaban particular atención a la responsabilidad que implica el registro de escrituras nativas no consideradas por Europa y los Estados Unidos. Asimismo, Letras Latinas 2001 capitalizó necesidades de expansión teórico-prácticas que se extendieron a la apertura de foros y el desarrollo de conferencias para divulgar la actividad tipográfica.

En una etapa posterior, y para reunir los trabajos de esta exhibición, se proyectó el sitio Web *letraslatinas.com*, en octubre de 2002. Actualmente, este espacio virtual, con más de doscientos cincuenta alfabetos inscriptos, es otra manifestación del mismo objetivo: la exhibición permanente de fuentes tipográficas desarrolladas en Latinoamérica. La idea que motivó *letraslatinas.com* fue el deseo de reciprocidad entre diseñadores, autores e interesados en el tema, y su multiplicidad permitió el clima propicio para establecer nuevos vínculos de trabajo. Hoy es el complemento indispensable de la Bienal Letras Latinas 2004.

PASAPORTE A LA AFIRMACIÓN. La muestra Letras Latinas 2001, la primera con esa temática en Latinoamérica, y el sitio Web *letraslatinas.com* son los antecedentes de la Bienal 2004. Este tercer emprendimiento permitirá evaluar el avance de la tipografía en estos dos años y facilitar el encuentro de los tipógrafos latinoamericanos. En este marco, la muestra se propone explorar los intereses que tienen que ver con la tipografía en nuestra época, sus cambios metodológicos y tecnológicos, advirtiendo que a partir de la aparición de la computadora el proceso de diseño se ha desplazado más allá de los centros de enseñanza.

El objetivo de la Bienal es establecer un espacio común y permanente para albergar el discurso de profesionales abocados a la disciplina base de la comunicación. Por primera vez se llevan a cabo en la región cuatro exposiciones simultáneas que reunirán la producción del diseño tipográfico, en Buenos Aires, el Puerto de Veracruz, San Pablo y Santiago de Chile, sedes que exhibirán los doscientos treinta y cinco trabajos recibidos y el despliegue de más de cuatrocientas láminas que recrean la proyección completa de las variables que conforman cada familia.

Somos parte de la cultura escritural, afines al pensamiento ordenado pautado por los libros. Estadísticamente, los libros alcanzan nuevos públicos década a década; tanto es así que en 1971 las Naciones Unidas consideraron que era necesario declarar el derecho a leer como uno de los derechos esenciales del hombre. Todo indica que en la sociedad de la comunicación se están potenciando cambios fundamentales a nivel nacional e internacional. Sólo resta afianzarnos en esta suerte de edificación en la cual nuestro rol será develar las mejores maneras de lograr la recuperación. ■



APOSTILLAS DE SELECCIÓN

En una sesión que duró seis horas, el 1º de marzo se reunieron los miembros del comité de selección de la Bienal Letras Latinas 2004, compuesto por Rubén Fontana (Argentina), Luciano Cardinali (Brasil), Francisco Gálvez Pizarro (Chile), Francisco Calles Trejo (México) y Pablo Cosgaya (representante de T-convoca, Argentina). La reunión tuvo como objetivo elegir las cuarenta tipografías más relevantes del total de trabajos recibidos para la Bienal. La jornada estuvo formada por tres etapas sucesivas. En la primera, se escogieron los noventa y cuatro trabajos que recibieron, al menos, un voto del jurado. En los casos en los cuales las tipografías perte-

nician a alguno de los miembros del jurado, el autor era reemplazado por otro miembro, para garantizar la objetividad de la selección. En la segunda, el recorte fue mayor y sólo resultaron finalistas las cincuenta tipografías que recibieron dos votos. Cuando los resultados fueron empatados, intervino el jurado suplente, que, a través de su voto, definía la situación. En la tercera etapa, finalmente quedaron cuarenta diseños que recibieron el voto unánime. El propósito de la Bienal será que estos trabajos cuenten con una amplia difusión entre asociaciones profesionales latinoamericanas, empresas distribuidoras de fuentes y usuarios en general.



FRANCISCO CALLES TREJO

FRANCISCO GÁLVEZ PIZARRO

LUCIANO CARDINALI

RUBÉN FONTANA

PABLO COSGAYA

Es master en Diseño Gráfico y desarrolla una intensa labor docente que lleva más de diez años. En la actualidad es profesor de licenciatura y posgrado en cátedras de Tipografía, Diseño y Diseño Editorial. Es secretario de Encuadre (Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico) y coordinador de Tipografía en la Universidad Intercontinental. Ha dado conferencias en México y Venezuela y publicado artículos en el diseño, dx. Su trabajo ha sido reseñado en DeDiseño, Matiz y step magazine (Estados Unidos). Es editor de tipo, única publicación mexicana especializada en diseño y tipografía, y coautor de Ensayos sobre diseño tipográfico en México (Designio). Asimismo, coordina Tipografía y es miembro de ATypl.

Es diseñador gráfico egresado del Instituto IPEVE de la Universidad Diego Portales, tipógrafo y diseñador de tipos. Es docente de Tipografía y Diagramación y, desde 2002, del Diploma en Tipografía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. También da clases en el Taller de Diseño Gráfico, en Tipografía y en Diseño de Fuentes Digitales de la Universidad Diego Portales. Su tipografía Elemental fue distinguida con el Premio Altazor de Diseño Gráfico e Ilustración, Santiago de Chile. Asimismo, Australis ha recibido el Gold Prize, primer premio del International Typeface Design Competition, Tokio (Japón). Es autor del libro Educación tipográfica, de próxima publicación.

Es artista plástico y desde 1981 se desempeña como diseñador gráfico. Se inició en 1979 en agencias de publicidad (ALMAP, Lintas) como asistente y director de arte. En 1987 estableció su oficina y sus trabajos participaron de una exhibición retrospectiva en la Bienal de Design en Curitiba. Se especializa en identidad corporativa, consultoría de imagen, proyectos gráficos editoriales y diseño tipográfico. Asimismo, es diseñador de tipografías desde 1993, y entre ellas se destacan Akhnaton, Reich, Paulisthania, Hashemira y Thanis, proyectada para la revista ADO6|Brasil. Ha sido coordinador de workshops de Martín Solomon, Bruno Maag y Rubén Fontana, y en la actualidad es profesor de Tipografía en Miami Ad School|ESPM, San Pablo.

Trabajó en el equipo de diseño del Instituto Torcuato Di Tella. Asimismo, incorporó la materia Tipografía al programa de estudios de la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es director de Fontanadiseño, especializado en programas de identidad corporativa. Desde 1987 dirige y edita la revista tipográfica. Su tipografía Fontana no ha sido distinguida con el Certificado de Excelencia en Diseño Tipográfico en el Concurso buhva:raz! (Rusia) y en el Type Directors Club de Nueva York (Estados Unidos).

Es profesor titular de la materia Tipografía en la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Allí obtuvo el cargo por concurso en 1997. Junto a Marcela Romero, dirige el estudio Cosgaya Diseño, trabajo que desempeña desde hace más de doce años con una destacada trayectoria en el mercado local, nacional y regional. Desde 1989 es colaborador permanente de la revista tipoGráfica. Asimismo, diseñó las fuentes Patagonia (junto a Héctor Gatti, 1994), Proceso Sans (1996), CDIcons (junto a Marcela Romero, 2003) y Loreto (junto a Eduardo Tunni, 2004). Es miembro de ATypl, de UOGA (Unión de Diseñadores Gráficos de la Argentina) y del colectivo tipográfico T-convoca.

CARTOGRAFÍA LATINA



Las doscientas treinta y cinco tipografías que integran la exhibición completa de la Bienal Letras Latinas 2004, serán presentadas durante los meses de abril y mayo en forma simultánea en: el Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires), el Centro de Estudios Gestalt (Puerto de Veracruz), el Centro de extensión, sala La Galería (Santiago de Chile) y el Memorial da América Latina (San Pablo).



1. BUENOS AIRES: Centro Cultural Recoleta, del 22 de abril al 16 de mayo.
2. SAN PABLO: Memorial da América Latina, del 27 de abril al 26 de mayo.
3. SANTIAGO DE CHILE: Centro de extensión, sala La Galería, del 17 al 30 de abril.
4. PUERTO DE VERACRUZ: Centro de Estudios Gestalt, del 6 al 8 de mayo.

ALFABETOS EN PERSPECTIVA

Los miembros del jurado destacaron la diversidad de las propuestas, valoraron los atributos formales de los trabajos recibidos y la magnitud de la respuesta que tuvo la convocatoria. En relación con la primera edición de Letras Latinas, en el marco de tipoGráficaBuenosAires 2003, se advirtió un notable crecimiento en cuanto a las variables de cantidad y calidad de los diseños presentados. Esto será una marca indeleble en la historia de la tipografía latinoamericana.

TIPOGRAFÍA EN CIFRAS	
TEXTO	81
TÍTULOS	83
EXPERIMENTALES	50
MISCELÁNEAS	14
PANTALLA	7
TOTAL	235

ARGENTINA	BRASIL	CHILE	MÉXICO
TEXTO 37 TÍTULOS 31 EXPERIMENTALES 19 MISCELÁNEAS 9 PANTALLA 1	TEXTO 12 TÍTULOS 25 EXPERIMENTALES 11 MISCELÁNEAS 2 PANTALLA -	TEXTO 16 TÍTULOS 13 EXPERIMENTALES 1 MISCELÁNEAS 2 PANTALLA 2	TEXTO 8 TÍTULOS 10 EXPERIMENTALES 11 MISCELÁNEAS 1 PANTALLA 2
VENEZUELA	URUGUAY	COLOMBIA	PARAGUAY
TEXTO 1 TÍTULOS 4 EXPERIMENTALES 7 MISCELÁNEAS - PANTALLA 1	TEXTO 4 TÍTULOS - EXPERIMENTALES 1 MISCELÁNEAS - PANTALLA -	TEXTO 2 TÍTULOS - EXPERIMENTALES - MISCELÁNEAS - PANTALLA -	TEXTO 1 TÍTULOS - EXPERIMENTALES - MISCELÁNEAS - PANTALLA 1

REFERENCIAS

NOMBRE DE LA TIPOGRAFÍA	EDITORIA O DISTRIBUIDORA
AUTOR PAÍS AÑO DE CREACIÓN O ESTADO DE DESARROLLO	Dirección de correo electrónico

- E** TIPOGRAFÍA EDITADA PARA SER DISTRIBUIDA.
- E** TIPOGRAFÍA DE PRÓXIMA DISTRIBUCIÓN.
- (EP) TIPOGRAFÍA EN PROCESO DE DESARROLLO, SIN FINALIZAR.
- (+) TIPOGRAFÍA CON VARIABLES.

FORMATOS DE PRESENTACIÓN
EL CATÁLOGO INCLUYE SÓLO DOS TAMAÑOS DE PRESENTACIÓN PARA LAS TIPOGRAFÍAS. EL FORMATO GRANDE REFIERE A LAS CUARENTA TIPOGRAFÍAS SELECCIONADAS, QUE INCLUYEN CINCO COMENTARIOS REALIZADOS POR CADA MIEMBRO DEL JURADO. EL TAMAÑO RESTANTE CONTIENE LAS TIPOGRAFÍAS QUE INTEGRAN EL TOTAL DE LOS TRABAJOS RECIBIDOS PARA LA BIENAL.

TAXONOMÍA TIPOGRÁFICA

TEXTO

TÍTULOS

EXPERIMENTALES

MISCELÁNEAS

PANTALLA

ÍNDICE

A

46	Abu Simbel
56	Adasónica
56	AKRYLICZ GROTESK
46	Alexandra
56	alterfaber
56	ambisüa
63	AMOR
56	Amorinda
46	Andralis ND
46	Antagométrica
67	ARAGUAIA 
63	ARUORE SOLHA
56	Arachia
46	ARGOT DISPLAY
46	Arquetipo Mecánica
46	Arquetipo Palo Seco
47	Atelia Serif
47	Austral Serif
47	Australis
63	autóctona

B

56	Baldoscaz Font
63	B@NGKOK
56	Bique
67	BIX BATS 
47	Block Rota
56	border

47	Botija Sans
47	brassia
	c
56	Cabourg
56	Caligrafia
69	Cajón
56	Calabaza
56	Caligrafia
63	calligraphic
48	Callis
57	CANDIOTA
57	Candombe
63	CARABALÍ
48	carlovingia
48	Carmen
67	CDICONS 
57	Céltica
47	Centuria
57	CHANCHOCERO
48	Cheché Sans Regular
47	Chill Out Font
47	Chúcara
63	cityjamon
57	CIUDAD FONT
57	Código
47	Colonia
49	Comanda
63	Confundida regular
49	Corporation Font
69	COSQUÍN.WEB
57	Creadida
49	CruzSans
63	Cutline

D

67	DEMASIADO CORAZÓN 
57	DESAPARKIONES
57	Diavlo
49	digi Sans
49	Digna
63	Discrete Font
57	Dizain Font
64	distar vs.
69	Doppia
49	Downtempo

E

57	Ecran® Medium Expanded
----	------------------------

57	ekt
57	ePiNGuINO
49	Elva sans
50	Equis
57	ESCUELA
50	Esencial
50	Esmaltina*
57	Especial rede minas
50	Espinosa
57	evolução
58	Extendida

F

50	FH Foco Light
64	FNTECADA
64	FINAL FONT 
50	Flor do lácio
50	Foil
58	Free
44	Fulgora

G

58	Galas Font
50	GILL-LIGADURAS hue cci in tr
50	Giovanna
58	Godiniana
64	Goptik
64	goterita
64	goticapinzel
45	Goudald Serif Old Style
50	Gracia
58	gropa normal
58	GRUExa
64	Guaranítica

H

58	Habano
64	HELVETICA NON CAPS
64	Hendrix
64	Heresia

I

50	Ifigenia nálica
58	INCA GVAMAN POMA
58	Indo-América
50	IndoSans 04
50	Irupé TXT 55_Regular
64	iyu]

J

58	Jackie
----	--------

50	Jeroky
	K
58	Kashemira
50	Kautiva
50	Khaki
	L
64	LA MOCHA
51	Lalo
51	Latinaires
68	LAVAME
58	Leche Entera
64	LED Gothic
51	Lineare
65	LIQUID STENCIL
58	Liquida
51	Lista!
59	LITERAL FONT
51	Loreto
59	Lula

M

51	Maca
51	Macris
52	maitena font
59	Malbeck
52	Malena
67	MANGUEBATS 
59	MARIABRUG
52	Marina
59	masaru
52	mau_evo
59	Menu
52	Mercedes
52	Merit
59	Metrópolis Redeable Font
59	Minotax
59	Mitla
59	mixzarada
59	Mohlay
59	Matardrome
59	MPWrite
60	Murga
65	Música maestro
65	MUTTA

N

60	neobauhaus
65	NEW BOLD

52	Newine Font
65	Newulor
52	Nikona Dual Square
65	Nineminus
65	NO OLVIDARAS
52	nomine
60	NOSSA SENHORA DE BOM SUCESSO
52	Nova
60	NOZ 1.0
65	noziman
60	núcleo de design
52	Nuñez Sans

O

69	O'higgins
60	ops
60	optica
52	Origen Chilensis

P

65	PELITOS
60	Palumbo
60	Patrena
53	Patúa
52	Paulista
53	Paulisthania
65	pequeño
60	Pro My
65	PERSPECTIVA
65	perspectiva
45	Plasma
68	POKERDAN 
53	Predec Font
60	Prima Display
53	Prima Sans
65	PRO PLUPOR
66	PROPLANET
60	pro diesel light
69	pro estricta
60	PRO PLACA
66	PRO SIBLA
66	PRO SISMOV
66	pro shalante
66	PRO-SOFIA 
60	pro tummo sans
60	PRO Urbana
66	PRO ZAP
68	PUMPINGS 

	Q
53	quetzal
	R
60	rapidita.mx
70	rda Creativa
61	RECTA
53	Reich
61	Rodan
61	ROLINGA
54	Rosario 2.0
62	royal

S

66	Safito
61	SAMBA
66	Sarmiens
61	Serena
61	SEU SUCA
53	Severino
54	shocman
54	Siquot Antigua
68	SL BORGES 
68	SL DIE 
68	SL CORTAZAR 
68	SL GARDEL 
61	SNAP to grid
66	SONG WARR
54	Sta.RosaText

T

68	TANGOMANIACS 
61	TCL 355
61	Te creí didona
54	Thanis
54	Thanistext
66	TIBNET
61	Tierra
68	TIPICONS 
55	Tiza
66	Tzompantli

U

54	Unna Romana
----	-------------

V

70	Venceremos
61	Virgem

W

66	W... 
----	--

TEXTO	TÍTULOS	EXPERIMENTALES	MISCELÁNEAS	PANTALLA
ABU SIMBEL Federico Blanco Benítez ALEXANDRA Félix Lentino ANDRALIS ND Rubén Fontana ANTAGONÉTRICA Maximiliano Giungi ARGOT DISPLAY Eduardo Manso ARQUETIPO MECÁNICA Luis Siquot ARQUETIPO PAJO SECO Luis Siquot ATELIA SERIF Diego Gorzalczy AUSTRAL SERIF Corina Venegas Dalao AUSTRALIS Francisco Gálvez Pizarro BLOCK ROTA Luis Siquot BOTIJA SANS Juan Montoreano BRASSIA Pedro Santoyo Ríos CALLUS Rubén Fontana CARLOVINGIA Francisco Gálvez Pizarro CARMEN Rodrigo Ramírez CENTURIA Miguel Catopodis CHECHÉ SANS REGULAR Alfredo Parada Larrosa CHILL OUT FONT Ricardo Crespo y Roberto Fernández CHÚCARA Juan Pablo De Gregorio COLONIA Fabio Lopez COMANDA Gabriel Martínez Meave CORPORATION FONT Ricardo Crespo y Roberto Fernández CRUZSANS Cristian Cruz DIGI SANS Caterina di Girolamo DIGNA Rodrigo Ramírez DOWNTempo Alejandro Paul ELVA SANS Guillermo Galván Gómez EQUIS Vicente Lamónaca ESENCIAL Erika Schlamp	ESMALTINA* Javiera Aldunate Bengolea ESPINOSA Cristóbal Henestrosa FH FOCO LIGHT Fabio Luiz Haag FLOR DO LÁCIO Leopoldo Leal FOIL Francisca Kristic Balart FULGORA Gabriel Martínez Meave GILL-LIGADURAS Fernanda Núñez GIOVANNA Fabio Lopez GOUDALD SERIF OLD STYLE Aldvs (Aldo De Losa) GRACIA Karen Weidenslauffer IGFONIA ITALICA Patricio Gatti INDOSANS 04 Rodrigo Ramírez IRUPÉ TXT 55 REGULAR Christian Julian Bemay JEROXY Juan Heilborn KAUTIVA Alejandro Paul KHAKI Enrique Ollervides Uribe LALO Eduardo Omine LATINAIRES Alejandro Paul LINEARE Eduardo Rodríguez Tunni LISTA! Eduardo Santiago LORETO Eduardo Rodríguez Tunni y Pablo Cosgaya MACA Iván Castiblanco Ramírez MACRIS Iván Castiblanco Ramírez MAITENA FONT Ramiro Espinoza MALENA Félix Lentino y Darío Muhafara MARINA Claudia Ormeño MAU_EVO Mario Andrés Tapia Jara MERCEDES Alberto Valencia MERIT María Benegas Laria NEWINE FONT Ricardo Crespo y Roberto Fernández	NIKONA DUAL SQUARE Fabián Camargo y Rafael Rincón NOMINE Juan Ignacio Siwak NOVA Priscila Farias NUÑEZ SANS Fernanda Núñez ORIGEN CHILENSIS Cristián González PATÚA Luciano Vergara PAULISTA Fernanda Martins PAULISTHANIA Luciano Cardinali PLASMA David Kimura PREDEC FONT Ricardo Crespo y Roberto Fernández PRIMA SANS Katena Et Lazos QUETZAL Vicente Lamónaca REICH Luciano Cardinali ROSARIO 2.0 Héctor Gatti SEVERINO Ramiro Espinoza SHOCMAN Antonio Segovia Rentería SIGUOT ANTIGUA Luis Siquot STA. ROSA TEXT Francisco Gálvez Pizarro THANIS Luciano Cardinali THANIS TEXT Luciano Cardinali UNNA ROMANA Jorge de Buen Unna		

argentusfontshiv

æ b c d e f g h i j k l m
 ñ ø þ q r s t u v w x y z
 ¿ (£ 1 2 3 4 5 © 6 7 8 9 0) ?
 { 9 7 6 8 }

Æ B C D Ê F G H I J K L M N Ñ O P P Q R !
 ¿ S \$ % & T Û V W X Y Z ? [{ (/ + ; ! : # | \) } }

Nombre de la fuente: Goudald Serif Old Style | Categoría: Fuente para texto | Período de creación: en proceso | Diseñador: Aldvs

GOUDALD SERIF OLD STYLE^(*)
ALDVS (ALDO DE LOSA) ARGENTINA | EN PROCESO
 delosaa@yahoo.com.ar

Fulgora Blanca

ABCDEF GHIJKL MNOP QRSTUVWXY & Z
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 Æ B C D Ê F G H I J K L M N Ñ O P P Q R !
 ¿ S \$ % & T Û V W X Y Z ? [{ (/ + ; ! : # | \) } }

Fulgora fuerunt by Allemagne, Mexcaltitlán-horn Tetzcatlipoca went Digitalis, Gwendolyn, Regina caeli Australis, geboren 18, 476 zebras per Tagi. Naucaipan, terra incognita; Ziggurath, Tlön & Orbis Tertius under my alfombra. Hôtel de Villefranche deserted. Bachgesellschaft after-hours owned per Princesa psicodélica. Gothic UFO spotted over Bagchilán. Ouvre d'heure très Luminosam. Willy the Billy for presidente. Latina littera ad Boms Hires. Attentament, Quifinal, et Merovingian dynasty. Symmetricality preferred, compré Manuscrito por \$2.81 at Jericó. ¿Kilométricos: typography@calligraphy.com.mx? ¡Cureka!

Fulgora fuerunt by Allemagne, Mexcaltitlán-horn Tetzcatlipoca went Digitalis, Gwendolyn, Regina caeli Australis, geboren 18, 476 zebras per Tagi. Naucaipan, terra incognita; Ziggurath, Tlön & Orbis Tertius under my alfombra. Hôtel de Villefranche deserted. Bachgesellschaft after-hours owned per Princesa. Gothic UFO spotted over Bagchilán. Ouvre d'heure très Luminosam. Willy the Billy for presidente. Latina littera ad Boms Hires. Attentament, Quifinal, et Merovingian dynasty. Symmetricality preferred, compré Manuscrito por \$2.81 at Jericó. ¿Kilométricos: typography@calligraphy? ¡Cureka!

FULGORA^(*) KIMERA TYPE FOUNDRY
GABRIEL MARTÍNEZ MEAVE MÉXICO | 1998-2004
 kimerasc@mexico.com

FULGORA
 SEGÚN LUCIANO CARDINALI

Algunas de las mejores sorpresas en esta Bienal fueron la calidad y la diversidad de los trabajos enviados, entre los que se destacan muchas fuentes que abordan tanto temas formales como idiomáticos, interesantes desde la perspectiva de crear una identidad latinoamericana propia. Otros trabajos fueron sobresalientes debido a una actitud totalmente distinta: entre las estructuras nitidamente caligráficas, Fulgora, del mexicano Gabriel Martínez Meave, fue a buscar lejos sus referencias –las semiunciales insulares, las Blackletters Fraktur, Rotunda y Bastarda–, además de relaciones con vernáculos mexicanos. A pesar de esta mezcla diversa, vemos una tipografía caligráfica personal, con trazos peculiares para cada signo y que mantiene las imperfecciones de la pluma sobre un papel rugoso o las irregularidades del tallado en madera. Las terminaciones superiores e inferiores poseen un movimiento horizontal que remite a una serifa, y ascendentes más altos y contras formas abiertas que permiten una cómoda lectura, a pesar de las formas

no contemporáneas. Es curioso que, hace siglos, hayamos desaprendido la lectura de esas formas, y Fulgora nos de el sabor de los textos antiguos. En apariencia, las minúsculas son más armónicas y uniformes entre sí, y se contraponen a las mayúsculas, con formas irregulares y difíciles de relacionarse. Pero, con seguridad, esa fuente fue diseñada para ser usada en las cajas alta y baja, y esa diferencia proporciona al texto un contraste muy interesante. Tampoco fue pensada para cuerpos muy pequeños (menores del cuerpo 6), en los cuales los detalles más sutiles de los caracteres *P, T, L*, y especialmente *e*, pueden resultar perjudicados. Las soluciones formales más destacables son aquellas que dan belleza y estilo a la fuente: las ascendentes de *d* y *b*, las bellas curvas de *g*, *e* y *q* con su diseño de mayúsculas, *F, K, Q* y *X*. En el proceso de digitalización se respetaron las características e imperfecciones del rasgo caligráfico y el espaciado buscó un ajuste más apretado, favoreciendo una textura compacta y oscura.

GOUDALD SERIF OLD STYLE
 SEGÚN FRANCISCO GÁLVEZ PIZARRO

Considero que la fuente Goudald Serif tiene características formales que la hacen particular con respecto a otros diseños; en ella se combinan equilibradamente la tradición tipográfica –en su función– y la innovación –en sus formas–. Es destacable el tiempo que el autor ha dedicado a las siluetas de los caracteres; con esto quiero decir que, a primera vista, no se parece a otras fuentes, y que se requiere bastante tiempo para obtener este tipo de resultados. Resulta muy interesante la osadía de aumentar el espesor de los trazos horizontales superiores de las letras, pero de una manera armónica, sin entorpecer las proporciones de los caracteres (como lo hace Excoffon con Antique Olive). Interpreto este diseño robusto como una característica propia de los pueblos latinoamericanos; no quiero decir que sea tosco, sino más bien refinadamente vigoroso. Los trazos poseen un eco de las formas caligráficas, sobre todo en los sectores finales de algunas curvas y en los encuentros entre los trazos curvos y los rectos. La propuesta cuenta con un diseño de alfabeto de caja única y números romanos, situación que no es habitual en las familias tipográficas. También es digno de mención el hecho de que se haya dedicado a cada carácter el tiempo necesario para su resolución; habitualmente, muchos diseñadores consagran varias horas al diseño de las letras, pero descuidan los caracteres no fonéticos (acentos, signos de puntuación, signos editoriales, comerciales, monetarios, etc.). En el caso de Goudald, cada carácter tiene un resultado estudiado de acuerdo con la lógica de sus formas, que se integran perfectamente con las letras, como sucede en una fuente para texto. Sólo presenta un aspecto con el que no coincido (una visión absolutamente personal), y es la solución de las mayúsculas acentuadas: en mi opinión, desarticulan la palabra, pues llaman mucho la atención cuando se usan exclusivamente con las letras de caja alta. Por supuesto, no todo puede ser digno de elogio, ya que entonces tendríamos una fuente perfecta y ya nadie se sentiría motivado por diseñar otra que la supere.

PLASMA
 SEGÚN PABLO COSGAYA

La simplicidad es la primera característica que se advierte en la estructura de Plasma. En *t, f, 4* y *G* faltan los cortos trazos horizontales que su autor, David Kimura, consideró innecesarios. La síntesis no es obvia, sino el resultado de un trabajo minucioso y preciso. Los encuentros de curvas de 6 y 9 producen contraformas abiertas, del mismo modo que en *f, ß, ch, π, μ, Ch* y *£* (función, doble *s* alemana, pi mayúscula, pi minúscula, mu, sigma y libra) apreciamos una simplificación estructural. La altura de las ascendentes y la de las mayúsculas está diferenciada con claridad y se destaca su gran altura de equis. El trazo presenta un contraste ligero y un color tipográfico ideal para la composición de textos. En las curvas, las terminaciones sutilmente afinadas y los cortes verticales se repiten sin monotonía. Además de la variable regular, Plasma cuenta con una variable bold bien diferenciada en el salto de color, una variable de versalitas y números antiguos, y se anticipa el próximo desarrollo de la itálica. La lectura fluye con comodidad aun en cuerpos muy reducidos. Kimura logra que cada letra desaparezca en el texto y, a la vez, conserve su identidad. Desde 2002 esta fuente se utiliza para componer *tiypo*, la revista que da cuenta del movimiento tipográfico mexicano. Allí podemos comprobar que, a pesar de su aparente candidez, Plasma no es ninguna inexperta. La austera elegancia de Plasma representa una de las vertientes del diseño tipográfico mexicano. En esta selección comparte el lugar junto a Unna Romana, de Jorge de Buen Unna, y se contraponen a la gestualidad de Comanda y a los expresivos rasgos caligráficos de Fulgora, ambas de Gabriel Martínez Meave.

adasónica

furibundo pequeño
kilogramo estérreo
ohé, qué vejeloso
desfachatado kanji
wyoming whisky
quayabera zoe
Quezacoatl

AbCdEfGhIjKlMnOpQrStUvWxYz 1234567890
ABCDEFOQ SkYf d tr w a e a e . : ; ?

ADASÓNICA
MAURO OLIVER ARGENTINA | 2003^[EP]
maurooliver@arnet.com.ar

abcdefghijklmnopqr
stuvwxyz1234567890
abcdefghijklmnopqrstu
vwxyz1234567890

ALTERFABER⁽⁺⁾
LUIS MUÑOZ PARCERO MÉXICO | 2003-04
pinstudio@yahoo.com

ABCDEFGHIJKL
MNOP
QRSTUVWXYZ
YZ(@&\$!?)
1234567890

Akrylicz Grotesk?

AKRYLICZ GROTESK!

Di caracteres en cascada da fonte Akrylicz Grotesk, foram feitos com um tubo de tinta acrílica, diretamente sobre o papel. É uma homenagem à Akzidenz Grotesk, funcionando como uma fonte amareguante quando composta em cascada e baixa e uma fonte independente quando composta em cascada apenas.

Akrylicz Grotesk, Brasil Fonte Experimental
Claudio Rocha Fotografer
rocha@neobox.com.br 2001 16x11a

AKRYLICZ GROTESK
CLAUDIO ROCHA BRASIL | 2001
rocha@neobox.com.br

CANDIOTA

ABCDEFGHIJKL
MNOP
QRSTUVWXYZ
Z[\] ^ _ `

CANDIOTA
ESTEBAN SERRANO ARGENTINA | 2003^[EP]
eserrano@catoberro.com.ar

Candombe

tiki museum
Ritmo de frutas tropicales
A night in Hawaii

AaGgXx789&@xtpYbq\$%#~?!

CANDOMBE SUDTIPOS⁽⁺⁾
Á. KOZIUPA Y A. PAUL ARGENTINA | 2004
sudtipos@fibertel.com.ar

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnop
qrstuvwxyz
1234567890
áàãäüç;,:.-'`!?

CÉLTICA
ERICSON STRAUB BRASIL | 2003
ericson@esdesign.com.br

¡CHANCHOCERO!

¡CHANCHOCERO!
¡CHANCHOCERO!
¡CHANCHOCERO!

CHANCHOCERO
JOSÉ SOTO BUZZETTI CHILE | 2003
kote@tipografia.cl

abcdefghijklmnop
qrstuvwxyz1234567890
ABCDEFGHIJKL
MNOP
QRSTUVWXYZ
YZ(@&\$!?)
1234567890
([&@&?])

AMBIGUA
EDGAR ZAGA JIMÉNEZ MÉXICO | 2004
ezaga71@hotmail.com

Amorinda

Wendix

AMORINDA SUDTIPOS⁽⁺⁾
Á. KOZIUPA Y A. PAUL ARGENTINA | 2004
sudtipos@fibertel.com.ar

Akrylicz Grotesk?

AKRYLICZ GROTESK!

AKRYLICZ GROTESK
CLAUDIO ROCHA BRASIL | 2001
rocha@neobox.com.br

THE TYPE

CIUDAD

FLASH

MAIL UP*

CIUDAD FONT
R. CRESPO Y R. FERNÁNDEZ ARGENTINA | 2003
grupotres@sion.com

Código

ABCDEFGHIJKL
MNOPQR
STUVWXYZ
abcdefghijklmnop
qrstuvwxyz
1234567890
{ } [] < > / \ | ! ? # \$ % & ' () * + , - . : ;

CÓDIGO
NICOLÁS PISANO ARGENTINA | 2003
npisano@argentina.com

Crisálida

*Crisálida itinerante
isla bisqueda
quedate poemas
aniversario cafe
isabel sarli
carne
itinerante*

CRISÁLIDA
MAURO OLIVER ARGENTINA | 2003^[EP]
maurooliver@arnet.com.ar

ABCDEFGHIJKL
MNOPQR
STUVWXYZ
X Y Z

DESAPARICIONES
SOFÍA GABRIELA MANCINELLI ARGENTINA | 2003
sofiam@coyspu.com.ar

Argenta

Los lagos Las montañas
Cienos y Truchas
Duraznos en abalote queso y dulce de leche
Junto a un buen vino la buena vida
Hasta el día de mañana por el lagos y en el día de mañana la vida
Aa555 952@?fi\$?eFB

ARGENTA SUDTIPOS⁽⁺⁾
Á. KOZIUPA Y A. PAUL ARGENTINA | 2004
sudtipos@fibertel.com.ar

THE TYPE

Display & título

Baldosas Font www.digifonts

BALDOSAS FONT
R. CRESPO Y R. FERNÁNDEZ ARGENTINA | 2002
grupotres@sion.com

Bique

ABCDEFGHIJKL
MNOPQR
STUVWXYZ
abcdefghijklmnop
qrstuvwxyz
1234567890
!@#%&'()*+,-./:;<>@

BIQUE
Autores varios MÉXICO | 2003
mallo25@hotmail.com

border

BORDER
ALBERTO VALENCIA MÉXICO | 2003^[EP]
alberto@itconcepts.com.mx

diablo

diablo*ch
hamburguefont

DIAULO
MOISÉS ARANCIBIA CHILE | 2002
moises@diablo.cl

abcdefghijklmnop
qrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKL
MNOPQR
STUVWXYZ
1234567890
@.!?äáâãäå
€\$%&#

DIZAIN FONT⁽⁺⁾
YOMAR AUGUSTO BRASIL | 2003
yo@yvo6.com.br

abcdefghijklmnop
qrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKL
MNOPQRS
TUVWXYZ&!
1234567890
*?@#
[[{ } ; :] *
\$€£¢
f¥±%
√πΔ∞Ω

ECRAN® MEDIUM EXPANDED
LEONARDO DUTRA BRASIL | 2002-03
leonardodutra@hotmail.com

ekt

abcdefghijklmnop
qrstuvwxyz
0123456789
([!;...:"-+=#*/\$%@!?)

EKT
MARIO DUVAL ARGENTINA | 2003
nachoduval@yahoo.com.ar

Cabourg

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
1234567890@#%&'()*+,-./:;<>@

CABOURG
GUSTAVO PIQUEIRA BRASIL | 2003
gustavo@rexnet.com.br

Cacografia

ABCDEFGHIJKL
MNOPQR
STUVWXYZ
abcdefghijklmnop
qrstuvwxyz

CACOGRAFIA
LEOPOLDO LEAL BRASIL | 2002
leopoldoal@uol.com.br

Calabaza

Calabaza

CALABAZA
TONO ROJAS CHILE | 2003
tono@tipografia.cl

Caligrafia

ABCDEFGHIJKL
MNOPQR
STUVWXYZ
abcdefghijklmnop
qrstuvwxyz

CALIGRAFIA
LEOPOLDO LEAL BRASIL | 2002
leopoldoal@uol.com.br

elPinguino

El Pinguino

EL PINGÜINO
CRISTIAN WIESENFELD CHILE | 2002-04
cristian@grupolocal.cl

ESCUELA

ESCUELA

ESCUELA
RUBÉN FONTANA ARGENTINA | 2003
rf@fontana-d.com

evolução

evolução

ESPECIAL REDE MINAS
EDUARDO BRAGA BRASIL | 2003
eduardobraga@triboin.com.br

evolução

evolução

EVOLUÇÃO
EDUARDO BRAGA BRASIL | 2003
eduardobraga@triboin.com.br



MURGA SUDTIPOS **E**
Á. MOZUPA Y A. PAUL ARGENTINA | 2003
sudtipos@fibertel.com.ar



NEOBAUHAUS
ERICSON STRAUB BRASIL | 2003
ericson@esdesign.com.br



NOSSA SENHORA DE BOM SUCESSO
EDUARDO BRAGA BRASIL | 2002
eduardobraga@triboin.com.br



NOZ 1.0
RAÚI QUEIROZ OLIVEIRA NETO BRASIL | 2003
rqonbr@yahoo.com.br



RECTA
MAXIMILIANO YAKIN ARGENTINA | 2004 (EP)
maxiyakin@com.sion.com



RODAN
CRYSTIAN CRUZ BRASIL | 2003
crystiancruz@promodesign.com.br



ROLINGA SUDTIPOS **E**
CARLOS CARPINTERO ARGENTINA | 2003
sudtipos@fibertel.com.ar



NÚCLEO DE DESIGN
EDUARDO BRAGA BRASIL | 2003
eduardobraga@triboin.com.br



Ops
LEOPOLDO LEAL BRASIL | 2000
leopoldoal@uol.com.br



OPTICA (+)
M. HERNÁNDEZ Y L. VERGARA CHILE | 2004 (EP)
screenfonts@hotmail.com



PALUMBO
ERICSON STRAUB BRASIL | 2003
ericson@esdesign.com.br



SAMBÁ (+)
TONY DE MARCO Y CAIO DE MARCO BRASIL | 2003
tony@macmania.com.br



SERENA (+)
PABLO TERUGGI ARGENTINA | 2004
teruggi@copetel.com.ar



Seu Juca (+)
PRISCILA FARIAS BRASIL | 2001
priscilafarias@uol.com.br



PATRONA
MOISÉS ARANCIBIA CHILE | 2002
moises@diálogo.cl



PERO VAZ
ERICSON STRAUB BRASIL | 2003
ericson@esdesign.com.br



PRIMA DISPLAY (+)
ORLANDO ANDRÉS DUQUE CHILE | 2002-03
oduque@profesor.duoc.cl



PRO-DIESEL LIGHT
DARIÓ UTRERAS VENEZUELA | 2002-03
prodia@telcel.net.ve



SNAP TO GRID
JOSÉ NEIRA CHILE | 1998-2002
jneira@tesisdg.cl



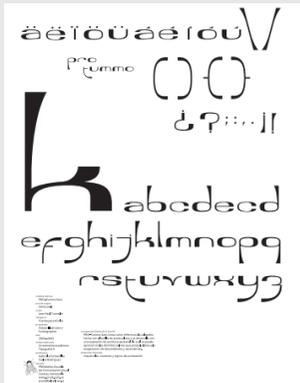
TCL 355 TIPOGRAFIA.CL **E**
TONO ROJAS CHILE | 2003
tono@tipografia.cl



TE CREÍ DIDONA
MANUEL FIGUEROA CHILE | 2002 (EP)
mdddis@hotmail.com



PRO-PLACA
RODOLFO LEÓN VENEZUELA | 2002-03
prodia@telcel.net.ve



PRO-TUMMO SANS
JEAN PAUL TUMMLER VENEZUELA | 2002-03
prodia@telcel.net.ve



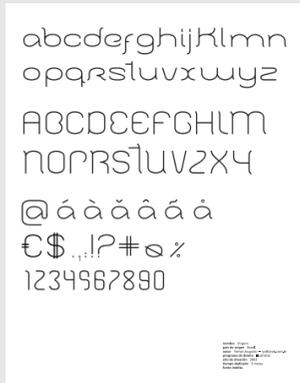
PRO-URBANA
MARÍA GABRIELA PERAZA VENEZUELA | 2002-03
prodia@telcel.net.ve



RAPIDITA.MX
PATRICIA LEIVA CHILE | 2002 (EP)
patyleiva@zancada.com



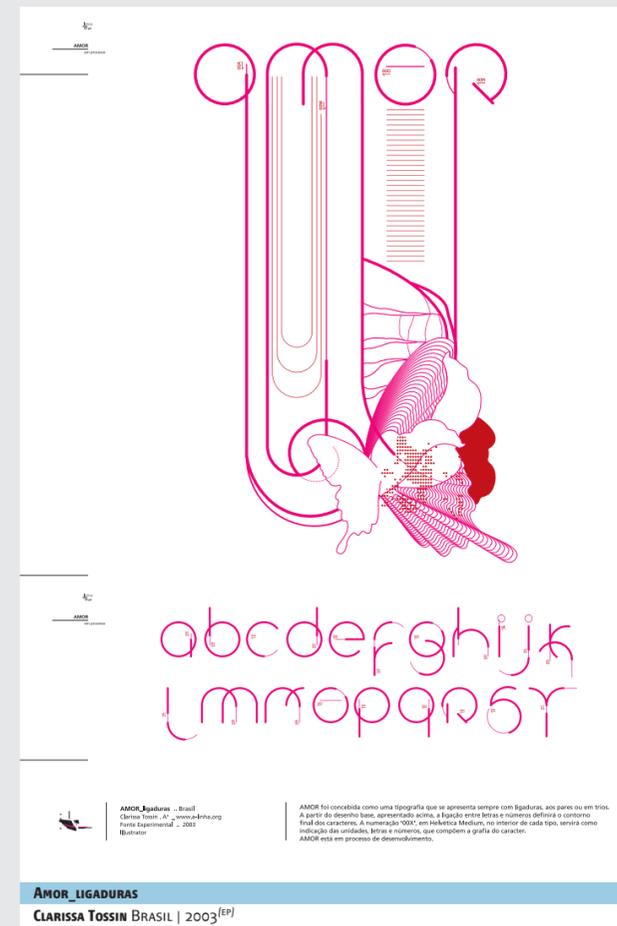
TIERRA SUDTIPOS **E**
ALEJANDRO PAUL ARGENTINA | 2004
sudtipos@fibertel.com.ar



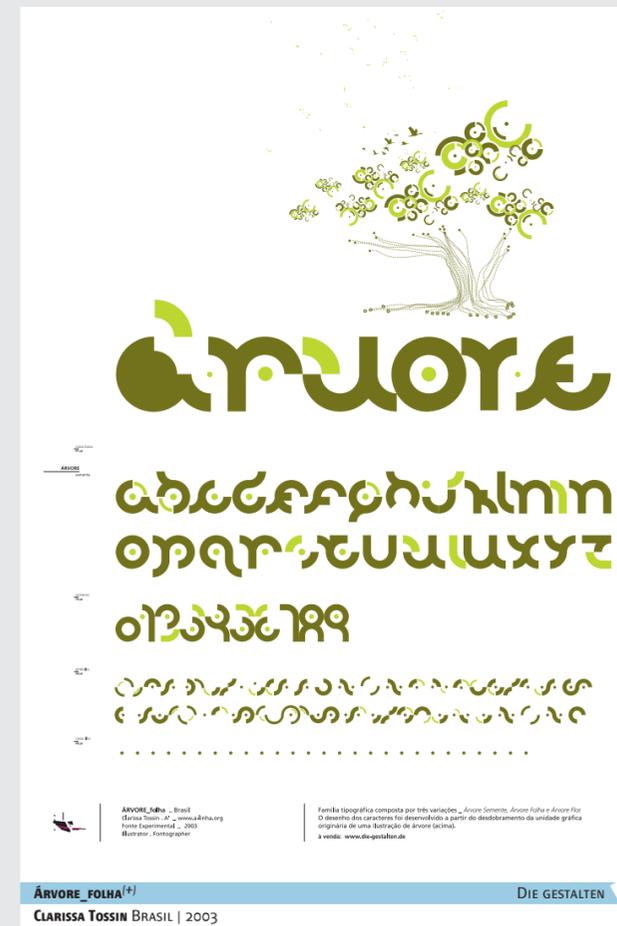
VIRGEM
YOMAR AUGUSTO BRASIL | 2003
yo@yvo6.com.br

AMOR_LIGADURAS Clarissa Tossin
ÁRVORE_FOLHA Clarissa Tossin
AUTÓCTONA Mauricio Javier Franco
BANGKOK Fabio Lopez
CALLIGRAPHIC Florencia Crivelli
CARABALÍ Alberto Valencia
CIRUJANOS Erika Schlamp
CONFUNDIDA REGULAR Víctor Martínez Beltrán
CUTLINE Elmer Hidalgo Baca
DISCRETE FONT Felipe Ridao
DOCTORES Erika Schlamp y Alejandra Lulich
FILETEADA Juan Luis Carrera
FINAL FONT Gustavo Piqueira
GOPTIK Damián Pigiapoco
GOTERITA Juan Luis Carrera
GOTICAPINCEL Juan Luis Carrera
GUARANÍTICA Mauricio Javier Franco
HELIVETICA (NON CAPS) Víctor Martínez Beltrán
HENDRIX Carolina Rodríguez Zúñiga
HERESIA Marcio Shimabukuro
IYUL Carolina Rodríguez Zúñiga
LA MOCHA Alberto Valencia
LED GOTHIC Enrique Ollervides Uribe
LIQUID STENCIL Claudio Rocha y Víctor Thomé Franco
MÚSICA MAESTRO Gonzalo Pereyra Doval y Daniel Lattari
MUTA Matías Badino
NEW BOLD Vanesa Charritte
NEWULAR Pedro Santoyo Ríos y Juan Manuel Arboleyda
NINEMINUS Germán Geninatti

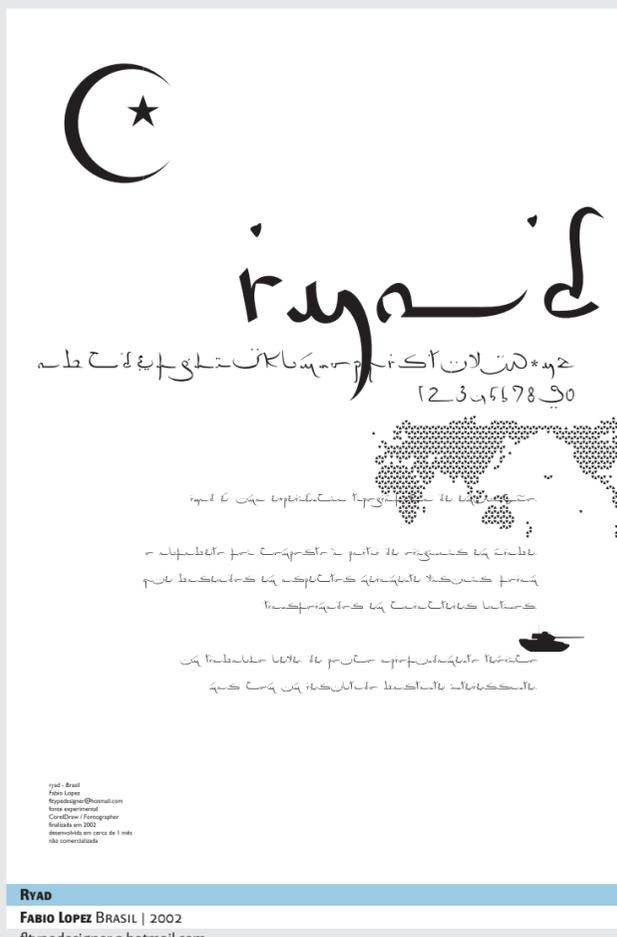
NO OLVIDARÁS Paula Salvatierra
NOZINAN Erika Schlamp y Alejandra Lulich
PALITOS Juan Luis Carrera
PÉREZ CELIS PC Erika Schlamp
PERSPECTIVA Claudio Rocha
PEZPECTIVA Nicolás Martín Grilli
PRO-AGUADA Vanessa Hernández
PRO-CANUT José Gabriel Díaz
PRO-SIBILIA Yonel Hernández
PRO-SISMOV Cristianne Ly
PRO-SKALANTE Yuneysi Escalante
PRO-SOFIA Sergio Barrios
PRO-ZAPF Daniela Bronfenmajer
RYAD Fabio Lopez
SAFITO Alejandro Arrojo
SARMIENS Isabel Fernández
SONG KHAN Miguel Campos Gaspar
TIBHET Fabio Lopez
TZOMPANTLI Víctor Martínez Beltrán
WAIMIRI Ericson Straub
WAYANA Diego Credidio



AMOR_LIGADURAS
CLARISSA TOSSIN BRASIL | 2003^(EP)
 a@a-linha.org



ÁRVORE_FOLHA^(F)
CLARISSA TOSSIN BRASIL | 2003
 a@a-linha.org



RYAD
FABIO LOPEZ BRASIL | 2002
 fltypedesigner@hotmail.com

RYAD
 SEGÚN RUBÉN FONTANA

El recuerdo más remoto aparece en aquellas letras que todos imitábamos en el cuaderno escolar cuando éramos pequeños y que, aunque correspondientes a nuestro alfabeto latino, se construían con pinceladas que simulaban la escritura china. La traslación de estilos desde una escritura como forma a otra como sonido, si se toma en serio, mueve a risa; pero la realidad es que es una fantasía propia del ser humano, tan común como escribir en su idioma. Ryad, diseñada en Brasil por Fabio Lopez, autocalificada como experimental, luce como una humorada profesional. La descripción del autor, traducción *non sancta* de por medio, hace referencia a que «el alfabeto fue compuesto a partir de inscripciones originales árabes y está basado en aspectos meramente visuales, que fueron transformados en caracteres latinos. Un trabajo sutil de pauta apropiadamente teórica con un resultado bastante interesante». Y es así, un desarrollo con actitud verdaderamente experimental. La propuesta no prioriza la legibilidad

del texto porque su función está lejos de esa pretensión; casi podemos decir que las dificultades que ofrece su lectura forman parte del juego por descifrar el mensaje. La solución formal hace honor al origen caligráfico del idioma tomado como base, y la línea de texto tiene el ritmo necesario para que, en una mirada desprevenida, caigamos en la trampa de creernos ante un críptico texto en árabe. La paradoja del mensaje podría centrarse en cómo reaccionaría un árabe ante signos indescifrables de su propia escritura cotidiana. La convención de la forma desobedeciendo el mandato del contenido. La última consideración merece destacar la inteligencia de la puesta en página que, sin caricaturizar, recrea el estilo en la composición del texto y en otra aparente dirección de lectura. Una formidable interacción de estímulos y convenciones opuestas. Es evidente que la tipografía puede tener humor, y éste puede expresarse en un trabajo que también le permite experimentar al lector.



AUTÓCTONA
MAURICIO JAVIER FRANCO ARGENTINA | 2003
 nanofrancor8@uol.com.ar



BANGKOK
FABIO LOPEZ BRASIL | 2002
 fltypedesigner@hotmail.com



CIRUJANOS
ERIKA SCHLAMP ARGENTINA | 2002
 erikaschlamp@arnet.com.ar



CONFUNDIDA REGULAR
VÍCTOR MARTÍNEZ BELTRÁN MÉXICO | 2002-03
 vmartinez68@hotmail.com



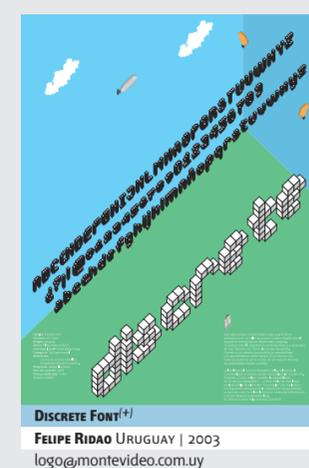
CALLIGRAPHIC
FLORENCIA CRIVELLI ARGENTINA | 2003
 florenciacrivelli@fibertel.com.ar



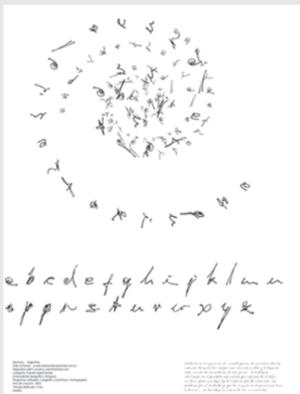
CARABALÍ
ALBERTO VALENCIA MÉXICO | 2002
 alberto@itconcepts.com.mx



CUTLINE
ELMER HIDALGO BACA MÉXICO | 2003
 loop@a.com.mx



DISCRETE FONT^(F)
FELIPE RIDAO URUGUAY | 2003
 logo@montevideo.com.uy



DOCTORES
E. SCHLAMP Y A. LULICH ARGENTINA | 2002
a_lulich@yahoo.com



FILETEADA
JUAN LUIS CARRERA ARGENTINA | 2003
carrerafacio@hotmail.com



FINAL FONT
GUSTAVO PIQUEIRA BRASIL | 2002
gustavo@rexnet.com.br



LIQUID STENCIL
C. ROCHA Y V. THOMÉ FRANCO BRASIL | 2002
rocha@neobox.com.br



MÚSICA MAESTRO
G. PEREYRA Y D. LATTARI ARGENTINA | 2003-04
gonzalo@asterisco-d.com



MUTA
MATÍAS BADINO ARGENTINA | 2002
matias_badino@hotmail.com



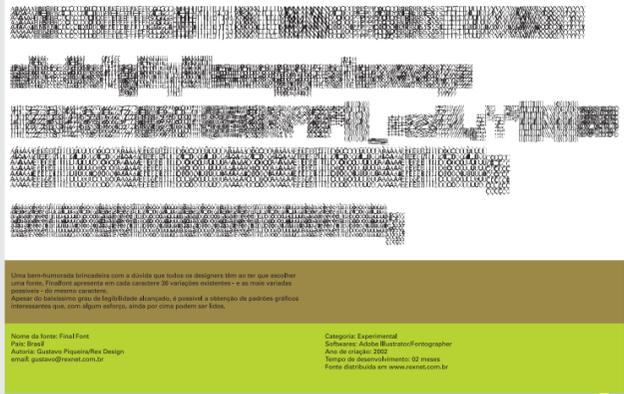
NEW BOLD
VANESA CHARRITTE ARGENTINA | 2002
vcharritte@tria.com.ar



GOPTIK
DAMIÁN PIGLIAPOCO ARGENTINA | 2002
piglia@ciudad.com.ar



GOTERITA
JUAN LUIS CARRERA ARGENTINA | 2003
carrerafacio@hotmail.com



REX DESIGN
GUSTAVO PIQUEIRA BRASIL | 2002
gustavo@rexnet.com.br



NEWULAR
P. SANTOYO RÍOS Y J. ARBOLEYDA MÉXICO | 2003
cx_03@hotmail.com



NINEMINUS
GERMÁN GENINATTI ARGENTINA | 2002
amorfo@ciudad.com.ar



NO OLVIDARÁS
PAULA SALVATIERRA ARGENTINA | 2003
pauladxs@hotmail.com



NOZINAN
E. SCHLAMP Y A. LULICH ARGENTINA | 2003
a_lulich@yahoo.com



GOTICAPINCEL
JUAN LUIS CARRERA ARGENTINA | 2003
carrerafacio@hotmail.com



GUARÁNITICA
MAURICIO JAVIER FRANCO ARGENTINA | 2002
nanofranco78@uol.com.ar



HELLVETICA (NON CAPS)
VICTOR MARTÍNEZ BELTRÁN MÉXICO | 2002-03
vmartinez68@hotmail.com



HENDRIX
CAROLINA RODRÍGUEZ ZÚÑIGA MÉXICO | 2003
carolina@blu-studio.com



PALITOS
JUAN LUIS CARRERA ARGENTINA | 2003
carrerafacio@hotmail.com



PÉREZ CELIS PC
ERIKA SCHLAMP ARGENTINA | 2002
erikaschlamp@amet.com.ar



PERSPLEXITIVA
CLAUDIO ROCHA BRASIL | 2001
rocha@neobox.com.br



HERESIA
MARCIO SHIMABUKURO BRASIL | 2002-03
marcio@japa.com.br



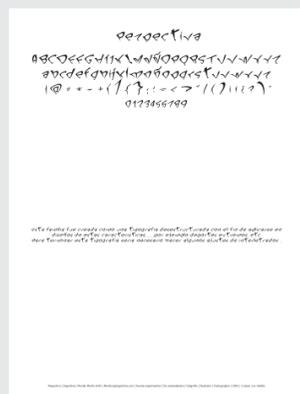
IVUL
CAROLINA RODRÍGUEZ ZÚÑIGA MÉXICO | 2004
carolina@blu-studio.com



LA MOCHA
ALBERTO VALENCIA MÉXICO | 2002
alberto@itconcepts.com.mx



LED GOTHIC
ENRIQUE OLLERVIDES URIBE MÉXICO | 2003
quique@hulahula.com.mx



PEZPECTIVA
NICOLÁS MARTÍN GRILLI ARGENTINA | 2003
nicotico@argentina.com



PRO-ÁGUADA
VANESSA HERNÁNDEZ VENEZUELA | 2003
prodi@telcel.net.ve



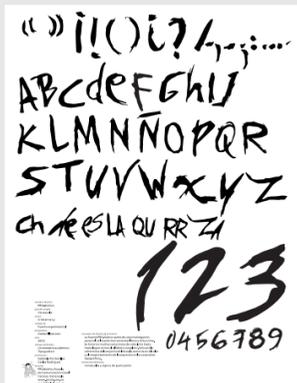
PERSPLEXITIVA
CLAUDIO ROCHA BRASIL | 2001
rocha@neobox.com.br



PRO-CANUT
JOSÉ GABRIEL DÍAZ VENEZUELA | 2002-03
prodi@telcel.net.ve



PRO-SIBILLA
YONEL HERNÁNDEZ VENEZUELA | 2002-03
prodi@telcel.net.ve



PRO-SISMOV
CRISTIANNE LY VENEZUELA | 2003
prodi@telcel.net.ve



PRO-SKALANTE
YUNEYSI ESCALANTE VENEZUELA | 2002-03
prodi@telcel.net.ve



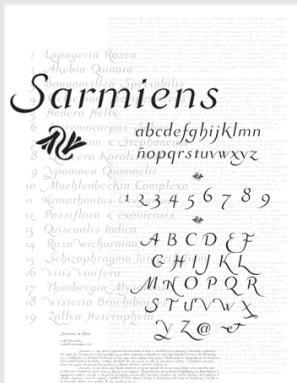
PRO-SOFIA
SERGIO BARRIOS VENEZUELA | 2002-03
prodi@telcel.net.ve



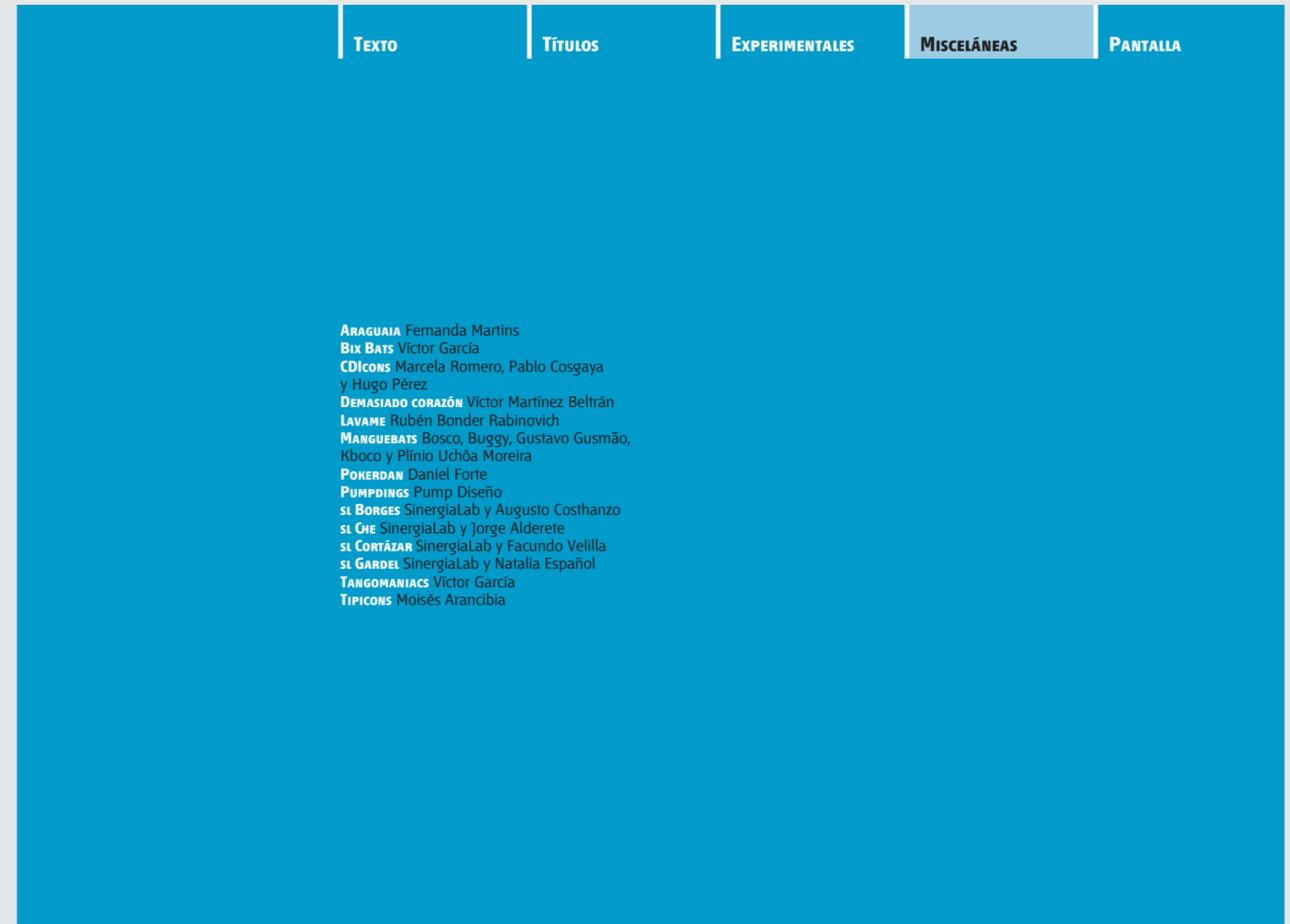
PRO-ZAPP
DANIELA BRONFENMAJER VENEZUELA | 2003
prodi@telcel.net.ve



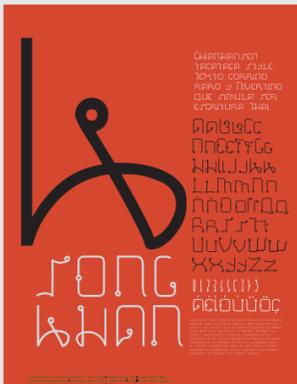
SAFITO⁽⁺⁾
ALEJANDRO ARROJO ARGENTINA | 2003-04
kr5@lvd.com.ar



SARMIENS
ISABEL FERNÁNDEZ CHILE | 2003
isabelfernandez@terra.cl



- ARAGUAIA Fernanda Martins
- BIX BATS Víctor García
- CDICONS Marcela Romero, Pablo Cosgaya y Hugo Pérez
- DEMASIADO CORAZÓN Víctor Martínez Beltrán, Lavame Rubén Bonder Rabinovich
- MANGUEBATS Bosco, Buggy, Gustavo Gushão, Kiboco y Plínio Uchôa Moreira
- POKERDAN Daniel Forte
- PUMPDINGS Pump Diseño
- SI BORGES SinergiaLab y Augusto Costhanzo
- SI CHE SinergiaLab y Jorge Alderete
- SI CORTÁZAR SinergiaLab y Facundo Velilla
- SI GARDEL SinergiaLab y Natalia Español
- TANGOMANIACS Víctor García
- TIPICONS Moisés Arancibia



SONG KHAN
MIGUEL CAMPOS GASPAS MÉXICO | 2003
uindxor@yahoo.com



TIBET
FABIO LOPEZ BRASIL | 2002
fitypedesigner@hotmail.com



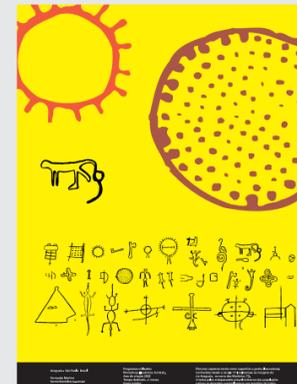
WAYANA
DIEGO CREDITIDIO BRASIL | 2002
diegocreditidio@hotmail.com



TZOMPANTLI
VÍCTOR MARTÍNEZ BELTRÁN MÉXICO | 2003-04
vmartinez68@hotmail.com



WAIMIRI
ERICSON STRAUB BRASIL | 2003
ericson@esdesign.com.br



ARAGUAIA
FERNANDA MARTINS BRASIL | 2002
forinform@terra.com.br



BIX BATS⁽⁺⁾ LINOTYPE LIBRARY
VÍCTOR GARCÍA ARGENTINA | 2003
victor_garcia@sinctis.com.ar



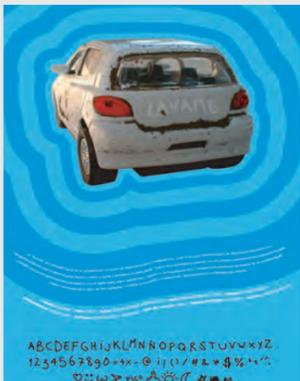
CDICONS PIXIETYPE
AUTORES VARIOS ARGENTINA | 2003
info@pixietype.com



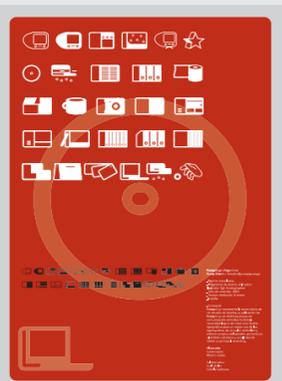
DEMASIADO CORAZÓN
VÍCTOR MARTÍNEZ BELTRÁN MÉXICO | 2003
vmartinez68@hotmail.com



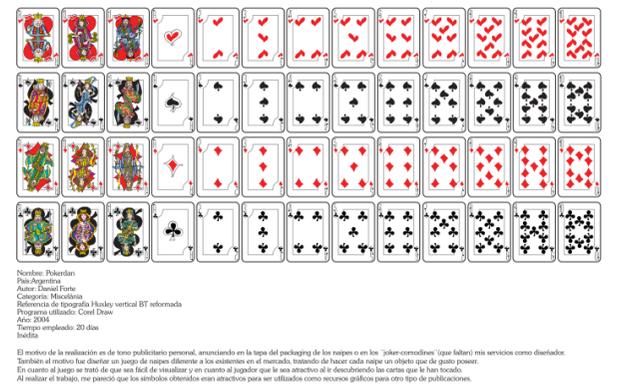
MANGUEBATS⁽⁺⁾ TIPOS DO ACASO
BOSCO, BUGGY, GUSTAVO GUSHÃO, KIBOCO Y PLÍNIO UCHÔA MOREIRA BRASIL | 2003
mail@tiposdoacasos.com.br



LAVAME
RUBÉN BONDER RABINOVICH CHILE | 2002
rbonder@mail.com



PUMPINGS
PUMP DISEÑO ARGENTINA | 2003
estudio@pumpd.com.ar



POKERDAN
DANIEL FORTE ARGENTINA | 2004
dforte@arnet.com.ar



SI BORGES
SUDTIPOS ARGENTINA | 2003
sudtipos@fibertel.com.ar



SI OYE
SINERGIALAB Y J. ALDERETE ARGENTINA | 2003
sudtipos@fibertel.com.ar



SI CORTÁZAR
SUDTIPOS ARGENTINA | 2003
sudtipos@fibertel.com.ar



SI GARDEL
SINERGIALAB Y N. ESPAÑOL ARGENTINA | 2003
sudtipos@fibertel.com.ar



TANGOMANIACS
VÍCTOR GARCÍA ARGENTINA | 2001
victor_garcia@sinctis.com.ar



TÍPICONS
MOISÉS ARANCIBIA CHILE | 2002
moises@diailo.cl



TEXTO TÍTULOS EXPERIMENTALES MISCELÁNEAS PANTALLA

CAJÓN Miguel Campos Gaspar
COSQUÍN.WEB Guillermo Galván Gómez
DOPPIA Miguel Campos Gaspar
O'HIGGINS Luciano Alberto Vergara
PRO-ESTRICTA Germán Herrera
RDA CREATIVA Raúl Darío Acosta Moreno
VENCEREMOS Eduardo Castillo Espinoza



CAJÓN
MIGUEL CAMPOS GASPAR MÉXICO | 2003
uindxor@yahoo.com



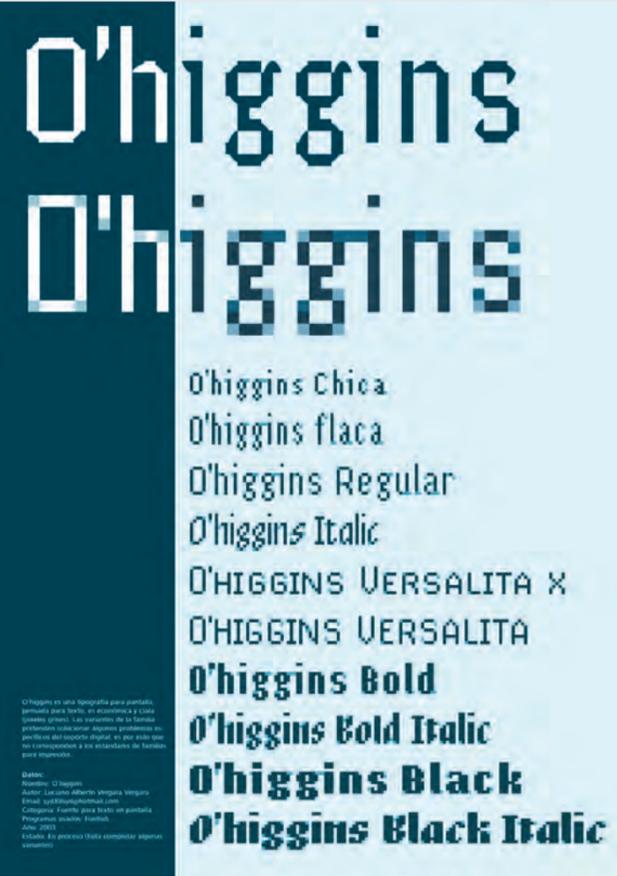
COSQUÍN.WEB
GUILLERMO GALVÁN GÓMEZ ARGENTINA | 2003-04
guillermogalvan@arnet.com.ar



DOPPIA
MIGUEL CAMPOS GASPAR MÉXICO | 2004
uindxor@yahoo.com



PRO-ESTRICTA
GERMÁN HERRERA VENEZUELA | 2002-03
prodi@telcel.net.ve



O'HIGGINS
LUCIANO ALBERTO VERGARA CHILE | 2003^(EP)
syd88syd@hotmail.com

RDA CREATIVA
 RAÚL DARÍO ACOSTA MORENO PARAGUAY | 2004
 rda@estacioncreativa.com

El sabio habla de las ideas,
 el inteligente de los hechos,
 el vulgar de lo que come.

El sabio no dice lo que sabe,
 y el necio no sabe lo que dice.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 0123456789
 !"#\$%&'()*+,-./:;<=>?@[\]^_`
 {}|~¡¢£¥¦§¨ª«¬®¯°±²³´µ¶·¸¹º»¼½¾¿

el presente es de lucha
VENCEREMOS
el futuro es nuestro

VENCEREMOS
 EDUARDO CASTILLO ESPINOZA CHILE | 2002
 descace@hotmail.com

Venceremos: Chile
 Diseñado por Eduardo Castillo Espinoza
 Diseñado en colaboración con
 la categoría: fuentes para pantalla
 diferentes: braille, paginas
 web, animaciones, multimedia,
 flash, freemove, fotografias,
 etc. de realización: 2002
 Tiempo dedicado: tres meses
 fuente: propia

Venceremos, es una tipografía para pantalla
 desarrollada a partir del precedente utilizado por
 las Brigadas Revolucionarias, agrupaciones vinculadas a
 la izquierda chilena que llenaron las consignas de
 estas lecturas políticas a numerosas horas de todo
 el país en la transición de los años 80 y 90.
 Posteriormente, dicha escritura fue realizada por
 nuevas brigadas que atentaron las campañas por el
 retorno a la democracia a fines de los años 90.

Este proyecto, inicialmente surgió como un
 acercamiento desde el diseño restaurar, para
 mostrar mejor coherencia en el trabajo con plantas,
 proceso que ha permitido desarrollar la totalidad
 de los signos.

La escritura brigadista, continúa hasta hoy su
 emisión en las lecturas populares, desafiada
 por la renovación de lenguajes propios para la
 izquierda chilena al siglo democrático. Por ello,
Venceremos pretende ser una versión en alta
 resolución, de un lenguaje que ocupa "poca memoria"
 en la conciencia de los chilenos.

Fuente: firma de la Brigada Ocho
 Catalán, campaña de 1980.

Fuente: firma de la Brigada Lucha,
 campaña de la Unidad, 1989.

Revista *tipoGráfica* agradece a todos los colegas de la Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México, Paraguay, Uruguay y Venezuela, comprometidos con la tipografía, su participación en la Bienal Letras Latinas 2004. Este certamen latinoamericano es el punto de partida de nuevos espacios futuros de intercambio, y por eso queremos invitar formalmente a los países participantes a que, en forma alternativa, oficien como sedes organizadoras de las próximas bienales. Esperamos, entonces, que esta idea actúe como motivadora de nuestro próximo encuentro dentro de dos años.