

Condición espacial de la tipografía

Consecuencias del ejercicio gráfico del diseño de una fuente

Álvaro Esteban Reyes Villavicencio
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Escuela de Arquitectura y Diseño
Profesor guía Sr. Alejandro Garretón Correa
Diseño Gráfico
2018

Agradecimientos

*A mis padres y hermano,
por el calor de nuestros abrazos, por el amor que nos une.*

A Alejandro Garretón.

Estoy profundamente agradecido por su entrega y generosidad.

Su compañía fue fundamental en este viaje.

A todos los profesores que me guiaron durante mi formación.

A José Castro

por acompañarme en el camino del oficio, por ser maestro y amigo.

A todos ustedes, gracias.

Soy profundamente feliz.

Índice

Prólogo	9
Introducción	11
El Espacio Tipográfico	17
Las relaciones y el espacio	17
Complementariedad	18
Luminosidad y Geometría	18
Tradición	27
Autonomía	32
Acerca de la Lectura	33
Constel	35
Cursivas	39
Desde dónde vienen	39
Cómo se relacionan redondas y cursivas	46
Cursivas para Constel	53
La tipografía como medio y no como fin en sí misma	74
Bibliografía	77

Prólogo

La presente edición corresponde a la memoria del Taller de Titulación del estudiante Álvaro Reyes Villavicencio, cuyo proyecto "Condición espacial de la Tipografía, consecuencias disciplinares del ejercicio gráfico del diseño de una fuente" está dedicado al estudio de la tipografía. Dicho taller fue desarrollado a través de dos vías que se nutren recíprocamente, por cuanto los aspectos teóricos referentes a la condición espacial propia de las letras y el texto son registrados y meditados como consecuencia del intenso ejercicio práctico dedicado al diseño de una fuente tipográfica digital.

Un antecedente relevante en este proyecto es que su desarrollo en este Taller de Titulación, constituye la segunda etapa de una tarea mayor, dedicada a diseñar una identidad gráfica para las ediciones de la Escuela, el cual tiene su origen en el contexto de un proyecto de investigación interna de la e[ad], donde Álvaro participó como co-investigador, junto a la profesora Nicol Arce, durante el año 2017. Dicho proyecto está centrado en el diseño de una fuente para la edición periódica de la revista *acto & forma* y en honor al nombre de la colección del trabajo editorial de la Escuela, la fuente propuesta en ese contexto se llama Constel, cuya primera etapa abarca los alfabetos de mayúsculas y minúsculas.

Así mismo es necesario considerar como etapas previas para la motivación de este proyecto, la experiencia desarrollada consecutivamente por el alumno entre la asignatura Lenguaje tipográfico y la primera versión de la asignatura denominada Taller de tipografía, cuya marcha blanca se inicia el año 2016, en el contexto de la implementación del nuevo programa académico de la carrera de Diseño e[ad].

Desde esa perspectiva la realización de este proyecto, abarca una experiencia de continuidad de tres años en el estudio de la tipografía, proceso en el cual la práctica y la apropiación del oficio caligráfico alcanzado, ha resultado fundamental para profundizar en la maduración personal del oficio tipográfico. Dicha condición se ve reflejada en el estado de avance logrado en el diseño de la fuente Constel, consignada en esta etapa a través del diseño de la versión cursiva en dicho proyecto.

Tal tarea significó considerar el estado previo de la fuente como un alfabeto matriz que debía iluminar y responder desde su propia coherencia, sobre el carácter complementario que trae consigo la variable cursiva en la construcción del contraste tipográfico. Esto es en función de abarcar estructuralmente las distinciones y vinculaciones comprendidas en la alternancia de mayúsculas, minúsculas y cursivas consideradas como tres alfabetos de glifos diferentes que

se deben integrar dentro de una misma fuente. Dicha condición estructural trae a presencia el campo de abstracción que hemos identificado en el enfoque que plantea Peter Schöffner en torno a la naturaleza del contraste tipográfico en el lector, la cual toma como referencia el eje dimensional de *lo suficientemente distinto* en tanto comprensión de las nociones espaciales de la tipografía, revisadas y corregidas desde su evaluación perceptual tomadas desde el punto de vista del *ojo de la letra*, es decir desde la interacción de trazos negros y superficies blancas correspondientes a la realidad concreta del texto o punto de vista sensible del lector.

De esta manera lo que se ha nombrado como “Consecuencias disciplinares del ejercicio gráfico del diseño de una fuente” nos permite identificar el criterio editorial de esta memoria y a su vez el carácter disciplinar del proyecto, por cuanto vemos que el fundamento y el carácter gráfico propuesto en la fuente, está originado en una imagen inicialmente imprecisa la cual avanza por cuenta del ojo y la mano a lo largo de las diferentes instancias del paso del continuo y rítmico de la caligrafía, al dibujo proporcional de glifos y su espaciado, con las herramientas digitales.

Entre ambas experiencias constructivas —caligrafía y tipografía— el trabajo de registro con el que concluye este proyecto, da cuenta de la capacidad de estudio que surge y crece por cuenta de un ejercicio de refinamiento del dibujo así como un refinamiento del lenguaje de observación sobre la particular condición espacial de la tipografía, cuyo horizonte más amplio es la experiencia universal de lectura a la que se dirige el proyecto editorial Constel y consecuentemente el proyecto de una tipografía dedicada a ese propósito.

Alejandro Garretón Correa
Profesor Guía

Introducción

De arriba a abajo, la mano se anima.
Ya no se dedica al combate;
amaestrada, describe un trazo ligero en la pared de la caverna.

Una recta,
he aquí un tronco, una lanza, un esbozo temprano de una forma humana
Dos, tres, cuatro rectas,
he aquí cazadores, un bosque, las cuatro patas de un animal.
El brazo se alza y traza un arco,
he aquí un arma, una copa o una barca.

Como por milagro, el arco se convierte en círculo,
y he aquí la fruta, el sol o la luna llena.

Nacimiento de las primeras imágenes.

De la imagen al signo, el camino es corto.
Del signo a la escritura, el camino es largo.

I no es en sí una i.
II no constituyen una n.
ni III una m.

En su origen, los signos nombran objetos y luego hechos.
y, más tarde, conceptos.
Pero transcurren milenios
hasta la aparición de los signos del alfabeto.
Leído millones de veces,
esos signos están grabado en el inconsciente colectivo,
cual inventario de letras disponibles
(Adrian Frutiger, 2002, p. 10)

La tipografía es parte de la disciplina de la gráfica que estudia la expresión visual y legible con la que se representa el lenguaje a través de formas determinadas previamente. Además, este término es usado para referirse a fuentes tipográficas, sistema con el cual es posible darle forma gráfica al lenguaje. Escribir con tipografía en la actualidad es un acto que hacemos a diario al usar servicios digitales. Esta forma de disponer de símbolos prehechos con los que nos comunicamos era impensado antes del avance tecnológico actual. En un principio, luego de la invención de Gutenberg, componer

e imprimir textos era una labor que exigía mucho más trabajo. En una caja de madera, rectangular y de poca profundidad con compartimientos se almacenaban pequeños bloques metálicos que contenían todos los caracteres de una fuente tipográfica determinada (Gálvez, 2018). El uso de estos diminutos elementos —tipos móviles— para componer textos es el trabajo del tipógrafo. Para hacerlo debía ir agrupando uno por uno cada carácter, alineándolos en un componedor de tipos en el cual se armaba el renglón. Para imprimir era necesario componer la página completa asegurándose de fijar el lugar exacto en el cual los tipos harán contacto con el papel, para luego llevar esa matriz, compuesta por un conjunto de formas tridimensionales a la prensa tipográfica.

Con la invención de la imprenta en Alemania y su casi inmediata expansión por Europa aparece el oficio del diseñador de tipos. En primera instancia buscó diseñar glifos semejantes a los que produce el calígrafo con su herramienta, pero luego la tipografía tomó su propio rumbo y se alejó, en parte, de la raíz caligráfica para dar paso a nuevas formas. Si comparamos el proceso de diseño de tipos de metal con la actualidad digital notaremos que es sólo la técnica la que diferencia a ambas labores. Ambas comienzan con una proyección mental de lo que será la obra para pasar después a la etapa de dibujo. Luego de ella el diseñador de tipos de metal debía tallar un punzón con la forma invertida de cada uno de los glifos de la fuente y con él hacer un bajo relieve que sirve de matriz para la fundición del tipo móvil. La precisión en el trabajo tallador de tipos móviles de metal fue esencial para la consolidación de un sistema *que cambió para siempre la forma de registrar y leer y, en consecuencia, de entender y pensar el mundo, en una cultura donde la tradición oral y el manuscrito tenían la hegemonía* (Gálvez, 2018, p. 57), además de aportar a desencadenar la expansión del conocimiento. En la actualidad el diseñador de tipos, luego de la etapa de dibujo, que puede ser análoga o digital, pasa a la vectorización de las formas en un software que permite construir el sistema tipográfico. Allí, luego además de construir las formas se determina también el espaciado entre letras. Actualmente muchas fuentes que están disponibles en formato digital son reinterpretaciones de fuentes talladas en metal.

El objetivo final del diseñador de tipos viene gestándose desde antes del invento de Gutenberg, desde que el humano logró comunicarse a través de la gráfica: es hacer posible la visualización de conceptos que significan.

Las palabras en sí mismas son invisibles. Nosotros tratamos de capturar su figura en la escritura y capturamos la escritura en la tipografía y la tipografía es algo que ustedes pueden ver así como tener al alcance

de la mano. Si ustedes pueden ver la tipografía claramente, podrían casi comenzar a oír las palabras y si ustedes pueden oír claramente las palabras, pueden comenzar a ver las ideas que fueron colocadas en el aire. Cuando se pueden ver las ideas claramente y las formas que generan son bellas y claras, tal vez se podría decir que ellas alcanzan la conducción de la música, que es tan invisible como las palabras (Bringhurst, 2012).

[1]

Praxis viene del griego y significa práctica. Está compuesta con el sufijo *sis*, que indica acción sobre la raíz del verbo *prassein* que significa hacer, llevar a cabo.

Toda forma de definir un determinado fenómeno/elemento sólo puede ser descrito relacionándose con otro. La configuración de la tipografía se mide por lo tanto entablando relaciones en distintos niveles que se conjugan para formar una ecuación determinada. Estos niveles sirven para comprender a la tipografía desde determinados puntos de vista. Entenderla desde la *praxis*¹ permite a quien haga uso de ella elegir, dentro de la amplia paleta de fuentes que ofrece la actualidad digital, una opción tipográfica que le permita al contenido tomar una forma digna del mensaje que quiere transmitirse. La tipografía debe honrar al contenido que a través de ella se expresa (Bringhurst, 2014). La gran clasificación en torno al uso divide a las fuentes según su funcionalidad. El despliegue de la tipografía en la página actúa en distintos niveles jerárquicos: títulos, subtítulos, texto continuo, notas, citas, glosas, etc. Todos ellos lo suficientemente distintos entre sí y por lo tanto con distintas condiciones gráficas. Por esto, las fuentes regulan su configuración estructural para suplir alguna de estas necesidades. La división más general en torno al uso las agrupa en fuentes aptas para texto y fuentes de alta visibilidad aptas para títulos. A estas últimas se les llama también fuentes display, del inglés exhibir, mostrar. Estos dos grandes grupos se diferencian principalmente en la manera en que regulan la ecuación legibilidad-visibilidad. Unas, gráficamente son más cercanas a las formas alcanzadas por las fuentes del Renacimiento que vienen de una larga tradición caligráfica. La expansión del conocimiento que se desencadena con la invención de la imprenta y el rescate de códices antiguos traídos desde Grecia y Roma exigió fuentes altamente legibles. En estas fuentes el contenido hace uso de la tipografía como un vehículo invisible por el cual se transmite el lenguaje. En el otro grupo de fuentes, las que acentúan sus características para ser más visibles, su estructura busca aportar a la visualización e interpretación del mensaje. Al contrario que las fuentes para texto continuo que buscan pasar desapercibidas, estas regulan su forma para lograr ser parte del significado.

Ambos grupos tienen características específicas que se estructuran como conjunto. Aquí es donde aparece la segunda arista, que

acompaña a la praxis: la **sintaxis**. Es la manera en que se estructura gráficamente el sistema y la relación que se entabla entre sus partes. Esta configuración está determinada desde la Luminosidad y la Geometría, puntos que serán abordados más adelante.

La tercera arista que se conjuga en la ecuación general de la tipografía es la **semántica**. Es el sentido e interpretación que toma la obra. Se relaciona con la tradición y con las formas de leer. Conocer el contexto histórico del contenido y de la fuente, por ejemplo, puede permitirnos entablar una relación funcional y que evoque en el lector, en algún sentido, una sensación de correspondencia

Así la praxis, la sintaxis y la semántica forman una ecuación que abarca el espacio tipográfico.

Para abordar la ecuación desde un ejemplo tomaremos a los números con ascendentes y descendentes [1]. Ellos son una variable dentro de la paleta tipográfica que regula su estructura para encontrar la semejanza dentro de los glifos minúsculos. En otras palabras, regula la sintaxis en relación a la praxis. La semejanza que entablan los trazos ascendentes de este tipo de cifras con los demás caracteres aporta a la periodicidad del régimen visual necesario para la lectura. Así es como las aristas se regulan entre sí.

El desarrollo de este Proyecto de Título se articula desde un trabajo que se desarrolló en paralelo a la etapa Título I. Durante ese trimestre, además de empezar el periodo final de mi formación universitaria, trabajé en un proyecto tipográfico externo que buscó diseñar una fuente para ser usada en el contexto de la revista académica *acto & forma*, publicada desde 2016 por Ediciones e[ad], de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV. Durante ese periodo la fuente se desarrolló hasta una etapa inicial del alfabeto mayúsculo y minúsculo. Esta fuente es nombrada Constel, haciendo referencia a Biblioteca Conſtel, lugar de registro de textos en torno a la Escuela, Amereida y la Ciudad Abierta escritos principalmente por los profesores fundadores. El contexto en el que la fuente pretende ser usada le exige contar con opciones gráficas que complemente al alfabeto de formas redondas², para manejar el contraste con el que se construyen las relaciones que se despliegan en la página. Ese trabajo preliminar y la necesidad que presenta su estado es tomado como caso de estudio para el desarrollo del presente estudio. Así, este proyecto consta de dos partes: la primera en torno a las relaciones que articulan a la tipografía y la segunda acerca del proceso de diseño de Constel y el desarrollo de la familia completa con las variantes necesarias para ser usada.

Para volver a presentar un ejemplo de la forma en que se articula la configuración de la obra, esta fuente modula la sintaxis trayendo

[1]



[2]

Entendemos redondas o romanas como la versión no inclinada del alfabeto, el mismo que se usa para escribir este texto.

desde la escritura humanista proporciones horizontales y verticales en busca de encontrar aristas que aporten a la legibilidad.

La tradición de la escritura humanista construye sus formas en base al trazado caligráfico que hacer aparecer remates y terminaciones propias del uso de la pluma. Constel ajusta esta configuración estructural desde la semántica al ser una fuente sin serif ya que el sentido no está puesto en la tradición de las fuentes con proporciones y serifs humanistas del Renacimiento. En este caso, la fuente regula la semántica en relación a la sintaxis.

Hay un estilo más allá del estilo, se titula un subcapítulo de Los elementos del estilo tipográfico (2014). Allí Bringhurst apunta que el verdadero estilo, en el sentido amplio de la palabra, es la capacidad de moverse libremente y con gracia por todo el espacio que pretendemos abarcar. Para diseñar tipografía y moverse con gracia por su dominio es necesario entender cómo funciona y cómo se determina óptimamente el Espacio Tipográfico, comprendiendo cuáles son las aristas que lo conforman, cómo se relacionan y cómo estas son clave para la buena legibilidad. Por lo tanto, previo a abordar el diseño mismo de la fuente buscaremos saber qué es lo necesario para que la tipografía encuentre su autonomía.