

Tipografía 1999: el juguete se hace culto

José María Cerezo

Atención al tren: paso sin guarda

En la última década, la palabra escrita, la forma de presentar un texto ante los ojos del lector, ha experimentado una mutación imprevista. Ya sea este lector un espectador de televisión, el apresurado viandante de la ciudad o un lector de libros en el sentido tradicional del término, los mensajes textuales que recibe han adoptado formas que, consideradas en su conjunto, constituyen uno de los repertorios visuales más intrincados de este fin de siglo. En ningún otro momento de la historia de la humanidad ha cosechado la letra tan amplia variedad en sus formas. A la sedimentación en capas sucesivas de todo el equipaje de letrerías de la cultura occidental, todavía en actividad, se le ha superpuesto en los últimos tiempos un conjunto de novedosas formas de letras que combaten por alcanzar a sus destinatarios, hacerse leer o –quizá– *simplemente* hacerse ver.

Inmerso en la crisis de la civilización de las imágenes, este nuevo panorama tipográfico (entendiendo el concepto tipográfico en su sentido etimológico, de escritura con moldes, con modelos, sean estos de índole cultural o del carácter tecnológico que se quiera) contribuye en una buena dosis a la percepción del «fall-out de lo representado después de la explosión de lo icónico»¹, por utilizar una expresión de Marcello Walter Bruno. Con la pulverización semiológica del referente² el texto ha hecho su reentrada en la escena visual luchando con esfuerzo por conseguir fijar el sentido de unas imágenes que, ya desconstruidas, se muestran incapaces de mantener un significado más o menos estable ante sus destinatarios.

No faltan quienes, ante la percepción de una tan ingente saturación tipográfica hayan reaccionado dando gritos de alerta ante lo que consideran una amenaza contra la cultura³, como si vieran en la reciente proliferación de

¹ Marcello Walter Bruno, «Necrológica por la civilización de las imágenes», Videoculturas fin de siglo, *Cátedra, Signo e Imagen*, Madrid 1990, pp 157 y ss.

² V. *ibid.*

³ V. José María Cerezo Diseñadores en la nebulosa. El diseño gráfico en la era digital, *Biblioteca Nueva*, Madrid, 1997, pp 120 y ss.

tipos una reedición de la más oscura época altomedieval. *Cave canem*. Con una visión más optimista, se pueden, al menos, distinguir las causas de los efectos y, entre aquéllas, las que son de carácter exclusivamente cultural –que exceden el propósito de este artículo– y las que se deben a factores internos de la tipografía y del diseño gráfico, si es que fuera posible deslindar totalmente la actividad de los profesionales, de ésta o de cualquier época, de los contextos culturales en los que trabajan.

Continuando con el hilo argumental de Bruno, aunque aplicándolo a la tipografía y no a la videocultura, la cuestión no se puede explicar si no es en clave tecnológica. Para bien o para mal, este ordenador personal –y todos los de su especie– con el que estoy redactando estas líneas, es el culpable.

Bajo su aparente carcasa de inocencia, se esconde el artífice más elocuente de cuanto en el ámbito de la tipografía ha sucedido en los últimos diez años. Y esto en un doble sentido: el de la vulgarización –esta vez me resisto a utilizar la acostumbrada expresión «democratización»– de la composición tipográfica por un lado y, por otro, el del acceso de manos no especializadas a las herramientas para la fabricación de tipos. El primer aspecto –que profesionales y no profesionales compartamos exactamente las mismas herramientas para la composición de textos– ha eliminado unas barreras que, desde la experiencia y el conocimiento específico de una técnica, han sido celosamente guardadas durante quinientos años por quienes, en todos los rincones del mundo civilizado, se dedicaban profesional y específicamente a esta actividad, a mitad de camino entre la artesanía y la industria, de la composición tipográfica. Cajistas, linotipistas y operadores de sistemas de fotocomposición han visto cómo sus habilidades profesionales se borraban de un plumazo con la aparición de los ordenadores personales y los lenguajes informáticos de descripción de páginas. La vía de ferrocarril de la cultura impresa, por donde antaño circulaban las tradiciones y convenciones del oficio impresor, ya no tiene barreras ni guardas que la protejan. Desde el lado de los lectores –que al fin y al cabo es lo que nos interesa y a favor de quienes estaban colocadas las barreras– esta vía libre de la tecnología ha provocado y provoca cotidianamente multitud de atropellos a las convenciones tipográficas que, a pesar del romántico atractivo de una libertad total, pone en peligro la descodificación (eficaz y rápida) de los mensajes escritos, esto es, el mero hecho de la lectura. Existe un modo de pensar, cargado incomprensiblemente de inercia, acerca de la responsabilidad de los diseñadores en todo este fenómeno, aunque –analizado con un mínimo de rigor– es fácil comprobar que las mayores atrocidades siguen haciéndose por los no profesionales o por los advenedizos escasamente

cualificados. Muchas soluciones ensayadas por diseñadores profesionales para dar salida a problemas específicos y frecuentemente efímeros, se ven perpetuadas por una irreflexiva práctica de la imitación por parte de todo aquel que tiene el teclado de un ordenador personal bajo sus dedos. La imitación, la copia o el plagio elevados a la segunda o tercera potencia acaban convirtiéndose en el cincel que inmortaliza fórmulas que, en el momento de su aparición, resultaban interesantes. Por una mínima higiene intelectual convendrá dejar de lado este aspecto sombrío de la comunicación visual que, con toda seguridad, no es nuevo en la historia⁴.

A pesar de todo, incluso centrando nuestra mirada en los aspectos realmente significativos, innovadores y estimulantes de la reciente comunicación gráfica, la composición tipográfica no admite infinitas variantes. Por mucho que quiera romperse la tradicional secuencialidad del texto, una letra ha de seguir a otra para formar palabras y una palabra ha de seguir a otra para formar frases, por muy grande que desee el diseñador que sea el papel del lector como reconstructor de esos fragmentos de lenguaje que, por su propia esencia, son los tipos.

La mayor contribución a esta crisis, a este momento de cambio, proviene del segundo de los factores, el de la nueva facilidad para la creación y distribución de tipos. La industria tipográfica ha estado durante siglos en manos de muy pocos talleres de fabricación de tipos y ha sido el surgimiento de los ordenadores personales en los estudios de los diseñadores gráficos lo que ha roto para siempre este estado de cosas. La geografía (y el ciberespacio) se ha poblado de innumerables talleres de *fundición* tipográfica digital, desde donde emergen cada día nuevas propuestas para combatir el tedio de la imagen de las palabras provocando una incesante mutación de la letra. La agitación de los primeros años de la década ha entrado en el ralentí, pero —no nos equivoquemos— las aguas no han vuelto a su cauce. Las aguas de la creatividad no tienen cauce; éste se va haciendo en cada meandro del camino.

Una anécdota con valor de categoría. El caso de Gill Sans

Sería lamentable que ante la incesante aparición de tipos no advirtiéramos sus innegables efectos benéficos. Cuentan que Turner no hubiera pin-

⁴ Analizar sus más profundas causas —propósito sin duda interesante— no está dentro de los cometidos de éste artículo. V. Javier G. Solas «Nada que leer», Visual, Número 75, Año X, Madrid, 1999, pp 65 y ss.

tado nunca como lo hizo si no se hubieran inventado nuevos pigmentos en la Revolución (seguramente habría pintado bien, pero no *así* de bien; los pigmentos son condición necesaria, pero no suficiente; eso es obvio). Aunque esos mismos pigmentos se utilicen para crear los más horrendos crímenes contra la cultura visual de la humanidad, convendremos necesariamente en que la culpa no es de los pigmentos ni de sus creadores. Es claro, por otra parte, que con determinados componentes es imposible crear en la dirección adecuada, y que entre las últimas creaciones tipográficas habrá sin duda muchas que no soporten con un mínimo decoro el paso del tiempo. Dejemos que sea, pues, el tiempo quien juzgue y detengámonos en el factor decisivo de toda esta saga: el cambio de manos de las herramientas ha supuesto un mayor control por parte del diseñador sobre su producto final. Por primera vez desde la implantación de los procesos realmente industriales en la fabricación de tipos, los diseñadores se han sentado en el asiento del conductor. Tomar las riendas del proceso supone una nueva responsabilidad –junto a una nueva posibilidad de equivocarse– pero también una patente capacidad para llevar las ideas creativas hasta sus más últimas consecuencias. No más intermediarios. No más manos sobre el diseño. No más lastre de las convenciones sobre cómo deben ser las letras. No más sesgo a favor del *marketing*. Se vendan mucho o se vendan poco, hoy los tipos –por primera vez en los últimos cien o ciento cincuenta años– son lo que sus diseñadores quieren realmente que sean.

Existe un caso –que no es el único, pero que es muy conocido y está bien documentado– que ejemplifica muy bien esta cuestión. A finales de los años veinte, Stanley Morison, a la sazón director de desarrollo tipográfico de Monotype, solicitó a Eric Gill, reconocido escultor y tallista, que diseñara un juego de caracteres de paloseco, sin remates, con el que la fundición inglesa pretendía rivalizar con las creaciones de la Europa continental entonces en boga, como la Futura de Renner o la Kabel de Koch. Inspirándose en el trabajo de Edward Johnston, gran reformador de la caligrafía británica y autor del alfabeto que se utilizaba en la señalización del Metro londinense, Eric Gill alumbró un tipo de gran rigor y vigorosos ecos de la epigrafía romana y humanística. Pues bien, una vez aprobado el proyecto, los dibujos Gill pasaron al estudio de Monotype, donde fueron retocados –como era habitual en la época– hasta conseguir que fueran homologables con las convenciones tipográficas de la industria. El resultado fue la familia de caracteres Gill Sans, con la que la fundición inglesa cosechó gran éxito y un producto todavía admirado y usado frecuentemente. No sabemos qué habría pasado si las letras de Gill se hubieran fundido como tipos siguiendo a pies juntillas los originales de su creador, pero sí sabemos qué