

forma tenían en su cabeza. Tradicionalmente se ha ensalzado, creo que magnificándolo, el papel del *staff* de Monotype, cuando es claro que en su traducción a metal fundido de las ideas de Gill, traicionó alguna de las esencias del original. *Traduttore, traditore.*

### **Esoterismo y exoterismo. La tipografía pierde su misticismo**

Con la mórbida autofagia de la pescadilla que se muerde la cola, gran parte del diseño de tipos del siglo XX –los diseñadores, sus diseños, la industria– ha realimentado la idea de que el trabajo en esta área era de una especialización casi inaccesible, teñida de esoterismo. No voy a negar *la* evidencia: para diseñar tipos hay que tener las ideas claras y un considerable conocimiento histórico-técnico sobre la materia. Pero tampoco conviene negar las otras evidencias. Puestos a acusar a Gutenberg de impostor –como se hizo, por la sospecha de que intentaba hacer pasar sus producciones por auténticos manuscritos–, también habríamos de acusarle de intrusismo, ciertamente no menor que su impostura. Quien inventó las letras movibles, nada tenía que ver con las letras; era orfebre. La lógica nos impone la necesidad del pionero: todo tuvo que ser hecho por alguien por primera vez. Pero no es el único caso. Caslon, el primero de los Caslon, el gran William Caslon, aquel que sentaría los sólidos cimientos sobre los que se edificaría el impresionante edificio de la tipografía británica, era armero. Recordemos también a John Baskerville de Birmingham, invirtiendo su al parecer nada despreciable patrimonio –obtenido en el poco afín negocio de los barnices– en su aventura tipográfica, con el único fin de llevar la redonda y la cursiva a su más alta perfección. Nuestro Jerónimo Gil hizo sus espléndidas letras casi a regañadientes. Frederic Goudy, uno de los mitos de la tipografía estadounidense, diseñó su primer tipo cuando ya había cumplido los treinta ¡y era autodidacta! Peignot, por poner un ejemplo francés, contrató a Cassandre, ya famoso cartelista, con el fin de que renovara –desde fuera– la tipoteca de su fundición. En fin, los hechos son los que son. Se podrían aportar innumerables ejemplos en sentido contrario a esta argumentación, pero es muy obvio que la entrada en la escena tipográfica de individuos provenientes de extramuros de la tipografía ha tenido muchas veces un efecto extraordinariamente beneficioso.

El esoterismo es el veneno y el exoterismo el antídoto, parece haber sido la máxima. Frente al arrobo de un oscurantismo casi misticista, algunos diseñadores de la última década se han arrojado, con armas y bagajes, a una renovación desde fuera. Desde fuera de la especialización, se entiende. (El

terreno de juego del diseño gráfico está ya suficientemente poblado como para admitir sin pestañear la entrada a cualquiera.) Porque, eso sí, una buena parte de los tipos diseñados en este periodo son una relectura, cuando no una protesta, de la tipografía del siglo XX. Al fin y al cabo, como ha dicho Neville Brody, uno de los niños terribles de la tendencia, «la tipografía no es sagrada». Contra los males de la Helvetica, diseñada por Max Miedinger en los años cincuenta para la fundición suiza Haas, la tipografía fría y rigurosa preferida por muchos diseñadores gráficos durante un dilatado periodo de tiempo, el remedio de la Remedy, un trabajo de Frank Heine, un diseñador, también suizo, que de un modo chocante presentaba las más memorables citas de la Nueva Tipografía de los veinte compuestas con las informales letras de su *remedio*. Frente a los buenos tiempos de la Times, llena de precisión y discreta elegancia, los malos de Hard Times, de Jeffrey Keedy, un impreciso y arbitrario ejercicio de visualización tipográfica de la inseguridad y ambigüedad del momento. Ante la arrogancia de los trazos ornamentales de las cursivas de Caslon, la disparatada exuberancia de Not Caslon, un trabajo de Mark Andresen en el que, como la lacería de interminables sinuosidades de una grafía celta que se apresta a devorar la letra, la fractura infatigable parece no encontrar su fin.

En el terreno de la *simple* actualización ha habido también trabajos notables. La industria tipográfica no había sabido encontrar hasta el momento el camino para dar salida a un cierto número de trabajos experimentales, muy interesantes desde el punto de vista formal, desde el lado de la letra, aunque poco viables como tipos para el uso más o menos cotidiano. Ninguno de los diseños reales de tipografías realizados en un período tan fructífero para todo el diseño como pueda ser la Bauhaus, había sido materializado por las fundiciones tipográficas. Sí lo habían sido algunas de sus derivaciones, entre las que encontramos el Transito de Tschichold realizado ya en los años treinta por la fundición Amsterdam, eco de la tipografía estarcida que diseñara Joseph Albers, como eco es también el tipo Futura Black, que con astucia comercial incluyera la fundición Bauer dentro de la familia de las Futura, a pesar de su mutua escasa familiaridad formal. Hasta que los medios de producción tipográfica han sido realmente asequibles —un ordenador personal, un programa— no hubo llegado el momento en el que unos cuantos estudios han llevado a cabo la puesta a punto tipográfica de aquellos diseños. Yo mismo realicé una digitalización de la tipografía de palo que diseñara Jan Tschichold en los albores de su fundación de la Nueva Tipografía, y que nunca había visto la luz, para un artículo sobre el maestro alemán publicado en la edición española de la revista *Publish* en 1991. Matthew Carter convirtió en fuente tipográfica el alfabeto universal

de Herbert Bayer también en 1991, cuyo resultado nos ha permitido acceder a esa muestra de la fe en la tipografía única profesada por la escuela alemana con tanta (¿vana?) contundencia. De entre todos los intentos brilla quizá con más potencia el llevado a cabo por The Foundry, la fundición tipográfica digital de David Quay y Freda Sack, por la plenitud de su programa y la extraordinaria precisión de sus resultados. Quay y Sack, ya prolíficos diseñadores de tipos para Letraset, supieron acometer el proyecto con un rigor historicista tal que hace palidecer a otros intentos de décadas anteriores que, tratando de hacer más digestible el rígido trabajo bauhausiano, acaso no alcanzaran sino el estadio de la caricatura.

Otro de los repertorios más notables de formas de letras que habían sido arrumbados por los cambios tecnológicos ha encontrado también una nueva vestimenta digital. Se trata de los tipos de madera. En el siglo XIX se popularizó el uso de tipos de titulares tallados en madera (debido a la cantidad de metal necesaria era más caro fabricarlos del modo convencional) y el elenco de variantes normandas, egipcias y latinas creció en las cajas tituleras de los talleres tipográficos, dando lugar a la aparición de un nuevo estilo de tipografía en los carteles, típicamente victoriano, en el que se aprovechaba hasta la última pulgada cuadrada de papel con variaciones ilimitadas de cuerpos y pesos en un mismo titular, que contaminaría el entorno visual de un modo significativo. Considerados en su mayoría de mal gusto por la refinada tipografía que, aunque con planteamientos y resultados radicalmente distintos, propugnaban los grandes renovadores de la tipografía del veinte, como los ya mencionados Tschichold y Morison, habían sido arrinconados como formas detestables, inválidas para la comunicación moderna. Ha sido la comunicación posmoderna, con sus frecuentes incursiones en el desván de la nostalgia, la que ha puesto de nuevo en circulación muchos de estos tipos, con su innegable potencial de tensión evocadora.

## **La juguetización de la tipografía**

Simultáneamente, la industria gráfica establecida ha continuado dando lo mejor de sí misma dentro de la tradición de lo que deben ser los buenos tipos. Los excelentes trabajos de Sumner Stone, Robert Slimbach, Carol Townbly, Jonathan Hoefler, Jean François Porchez y un larguísimo etcétera, ponen de manifiesto el potente arsenal con el que cuenta la cultura tipográfica, o simplemente la cultura, para ir extrayendo sus mejores esencias.

Pero a estas alturas el lector ya habrá advertido (si es que el simple paseo por la ciudad no le había hecho caer en la cuenta) que han sido precisamente esas mejores esencias las que se han puesto en entredicho. La legibilidad, la ordenación metódica del material tipográfico, la simplicidad, el buen gusto, no son el plato más sabroso para una época que ha jugueteado hasta la propia existencia. Una tipografía de grado cero, apta para un lenguaje de grado cero<sup>5</sup>, parece a todas luces inoperante cuando lo que se busca es alcanzar mediante la palabra escrita a un público saturado de mensajes visuales, en un entorno que con frecuencia parece prestar más atención al continente que al contenido.

Bien sea con la simple intención de desarrollar un novedoso repertorio de formas literales que escapen al hieratismo de las letras convencionales, haciéndolo más apto para el dinamismo de los nuevos soportes, como parece ser el caso de la fundición de Chicago T-26, bien para poder liberar al diseño gráfico de cualquier vinculación estilística con el pasado, programa que desarrolló con energía y notable éxito la fundición radicada en California Emigre –inteligentemente amplificadas por el altavoz de su revista, tanto en lo que se refiere a la utilización de los tipos, como por el propio contenido de la publicación, tenaz promotor del *cutting edge*– o bien tomando como punto de partida la percepción de una crisis del lenguaje e intentando redefinir la manera en la que los diseñadores pueden acercarse a un teclado de ordenador, como fue de un modo programático propuesto por Fuse, los diseñadores de la década de los noventa han jugueteado la tipografía. El ingenio, compañero inseparable del diseño gráfico<sup>6</sup>, ha entrado de nuevo en el mundo del diseño de tipos, justo en el momento en el que la fabricación de material tipográfico ha escapado de las manos de esos pocos fabricantes que habían dictado durante tanto tiempo el universo de las formas tipográficas.

He dejado deslizar la expresión *de nuevo* intencionadamente. Analizado en un contexto histórico, acaso el efecto no sea tan novedoso como pueda parecer y se trate tan sólo de un problema cuantitativo, en el que la cantidad deviene saturación, más que de una situación realmente nueva. Porque los tipos utilizados en 1710 por Gleditsch en la portada de la *Dissertatio* escrita por Paul Pater sobre el arte de la imprenta, los que usó Manni en Florencia para su edición de Virgilio de 1741, los tipos Civilité de

<sup>5</sup> «Decir sólo lo necesario, decir sólo la verdad, decirlo con claridad y, por último, decir sólo lo pertinente», Grice, citado por José Antonio Marina, Elogio y refutación del ingenio, *Anagrama*, 1992.

<sup>6</sup> V. Beryl McAlhone y David Stuart, *A Smile in the Mind, uno de los más afortunados compendios de lo que el ingenio aporta a la comunicación visual*.