

Granjon y todos sus descendientes, las góticas sombreadas fundidas en 1824 por Thorowgood, los tipos de modulación invertida –anclados en nuestra memoria colectiva como tipos del Lejano Oeste–, todos los tipos de escritura realizados en la Europa de entreguerras, o tipos singulares como el Bifur de Cassandre, forman parte de esa historia de los tipos extraños, ajenos a la corriente dominante de la tipografía, todavía pendiente de ser escrita.

El juguete se hace adulto

Tal vez se trate de un proceso inexorable. Huizinga comenzó su *Homo ludens* con una de esas afirmaciones que se fijan en la memoria y que con el paso del tiempo valen por todo el ensayo: el juego es más viejo que la cultura. ¿Existe un proceso de maduración mediante el cual el juego acaba aburriendo y lo serio se vuelve más interesante, más divertido? ¿Existe un mecanismo por el que quien se dedica de lleno a diseñar tipos acaba haciendo tipos *cultos*? Continuando en este otro juego de idas y venidas por la historia de la tipografía encontramos otra vez a un personaje como Tschichold, ya citado, firme defensor en los años veinte de la tipografía asimétrica y de los tipos sin remates, realizando en los sesenta algunos de los más eficaces modelos de tipografía centrada y diseñando, como respuesta a un problema planteado por un conjunto de fabricantes, el Sabon, uno de los tipos con remates más notables de toda la historia de la tipografía.

A pesar de la críticas que recibiera en sus comienzos Zuzana Licko, debido a una cierta incoherencia en sus tipos⁷ (¿acaso es el alfabeto un sistema de signos realmente coherente?) no me fue difícil advertir en su trabajo y en sus manifestaciones a la auténtica diseñadora de tipos que llevaba, ya entonces, dentro. En contra de cierta sorpresa general, sus tipos más recientes, como su Mrs. Eaves o su Filosofía son, desde mi punto de vista, el resultado de un auténtico amor por la tipografía y un deseo de hacerla progresar por caminos menos efímeros de los que ciertamente parecía transitar en los tiempos de las Emperor o Journal. ¿No es su temprana Variex, realizada en colaboración con Rudy Vanderlans, su colega y editor de la revista *Emigre*, una relectura –realmente seria– plenamente digital de los tipos de geometría mínima de la época de la Bauhaus? Mrs.

⁷ V. Publish, vol. 6, núm. 6, p. 52, junio, 1991. v. Publish (España), vol. 1, núm. 5, septiembre, 1991.

Eaves –cuyo nombre encierra un significativo guiño feminista (Mrs. Eaves era la compañera de John Baskerville, cuyo concubinato escandalizó a la Inglaterra del dieciocho, aumentando la aureola de excentricidad que revestía al impresor)– es su versión de los tipos de Baskerville, de los que ha sabido rescatar ciertos matices perdidos en casi todas las revisiones que durante el siglo XX se han hecho del trabajo del innovador tipógrafo de Birmingham. Su Filosofía, en la que muestra, de modo similar, su personal punto de vista sobre la tipografía de Giambattista Bodoni, es también un excelente trabajo de dulcificación, de humanización, de los tipos del fundidor parmesano que habían visto potenciado su efecto arrogante en el resto de las Bodoni al uso. Con Filosofía, Bodoni puede por fin volver a imprimirse en cuerpos reducidos sin que ni la legibilidad ni la integridad de sus formas se vea comprometida, hecho que por sí solo hace a Licko merecedora de un puesto destacado en este pequeño mundo de la tipografía.

Dirijamos ahora nuestra mirada a los españoles Typerware. Andreu Balius y Joan Carles P. Cassadín, tras años ganándose un lugar merecido como creadores de los mejores tipos irreverentes desarrollados en España (y algunos de los mejores de todo el mundo) como su Helvetica Foundue (una versión de la Helvetica –otra vez la denostada Helvetica– llena de agujeros por todos lados), su Font Soup (una sopa de letras en las que las series fina, redonda y negra han sido sustituidas por las más apetitosas natural, hervida y extrahervida), o su contradictoria García Bodoni en la que –en una divertida burla de la seriedad con la que se revisten siempre los diseñadores de letras– todo está patas arriba, han abandonado sus ingeniosidades en pro de una tipografía seria, culta. «Se acabaron las Plug–In–Fonts, así como pasar por la batidora fuentes, distorsionar de una manera arbitraria, modificar fuentes existentes añadiéndoles algo para llamarlas ‘nuevos diseños’... ¡Todos somos tipógrafos! –y eso está bien–. Pero hay cosas que ya aburren, falta encontrar una nueva chispa»⁸. Sus trabajos más recientes, como Salmantina, para la Universidad de Salamanca, u otros proyectos que en la actualidad están cocinando, como sus revisiones de los tipos usados por Ibarra o los de Pradell, nos descubren al tipógrafo tradicional que todos los que dibujamos letras parecemos llevar dentro.

Pero, ¿dónde está la nueva chispa? Curiosamente, como vemos, en lo viejo. El que no imita, no inventa, decían los clásicos. Así es la tipografía.

⁸ Andreu Balius y Joan Carles P. Cassadín, citados por Mariã Suárez, «Fundiciones digitales españolas», *Experimenta*, n° 24, Madrid, 1999, p 58.

Un arte único, sujeto a tradiciones y revisiones constantes en el que cohabitan con la mayor naturalidad las formas más inesperadas con las más asentadas, en una perpetua refundición, como si se aplaudiera un *happening* estocástico al tiempo que se escuchara el penetrante y emergente rumor de nuevas, infinitas e inevitables variaciones de un concierto barroco. En ninguna otra de las facetas de la creatividad –pintura, arquitectura, mobiliario– convivimos de modo tan imperceptible con repertorios formales que llevan entre nosotros tantos centenares de años. ¿Por qué los tipos clásicos siguen conectando de un modo tan directo con el pensamiento? ¿Hay algo esencialmente imperecedero en la tipografía clásica? ¿Por qué asumimos de un modo tan inconsciente en el proceso de lectura esas formas tan desligadas del resto de los artefactos visuales a los que estamos habituados en otros aspectos de nuestras vidas? ¿Por qué no se produce el pastiche?

Adrian Frutiger, autor de tipografías tan asentadas en la comunicación gráfica del siglo XX como la Univers o la que lleva su nombre, publicó en 1978 su libro *Signos, símbolos, marcas, señales* en el que, entre otras cuestiones, presentaba un brevísimo ensayo sobre la síntesis formal de los alfabetos, afirmando que «es en torno al trazo esquelético básico de la letra donde adquiere personalidad propia el tipo: en la zona armónica de la escritura interviene y se expresa lo artístico, lo que se da en llamar ‘estilo’.»⁹ Si hace unas décadas las tipografías sin remates parecían amenazar el futuro de los tipos humanísticos, la evolución de los propios tipos de palo seco hacia formas más calientes, y una corriente de resurgimiento de los tipos clásicos (y todos los recursos que los acompañan: florones, ligaduras, versalitas reales, etc), parece haber desplazado el proceso de lectura hacia una posición bastante impredecible hace años, con la restauración de este arquetipo que, para no perdernos en vericuetos taxonómicos, seguiremos llamando clásico. Si en el periodo en el que Frutiger diseñara su Univers, la tipografía sin remates representaba una apuesta por la modernidad, la funcionalidad y la limpieza necesaria tras los excesos del novecentismo, quizás ahora ese arquetipo restaurado represente el mínimo común denominador entre la rígida funcionalidad de la modernidad y los recientes excesos de la posmodernidad. Recuerdo ahora las palabras que escribieron Loos en 1903 a propósito de las letras con las que estaba compuesto el subtítulo de la revista *Das Andere*: «Tienen ciento veinte años y nos parecen tan modernas como si fuesen de anteayer [...], ya que estas letras de 1783 nacieron entonces verdaderamente. El hombre que vivía en ese año quería

⁹Adrian Frutiger: *Signos, símbolos, marcas, señales*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp 149 y ss.

hacer *letras*. No pensó en un determinado *estilo*. Nuestros artistas, sin embargo, quieren hacer letras *modernas*. Pero el paso del tiempo es duro. No se deja engañar. *Tenemos más afinidades con la verdad, aunque tenga cien años, que con la mentira que avanza a nuestro lado*»¹⁰.



Cursivas de Caslon



Helvetica, paradigma de la tipografía suiza del estilo internacional, diseñada en los años cincuenta por Max Miedinger.

¹⁰ Adolf Loos, «Lo que se imprime», en *Ornamento y Delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982 (2ª ed.), p 116.