
FABIO EDUARDO ARES

FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

LA PLATA, REPÚBLICA ARGENTINA

DIRECCIÓN GENERAL PATRIMONIO, MUSEOS Y

CASCO HISTÓRICO

DEL GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

FABIOARES_DCV@YAHOO.COM.AR

1. Habitualmente me dedico a la enseñanza de la tipografía en grado y posgrado, y a la investigación de la tipografía argentina y latinoamericana. He podido exponer, brindar talleres y/o publicar mis trabajos en Argentina, Chile, México, Uruguay, España e Inglaterra.

Hacia la descolonización de la disciplina tipográfica en América Latina

Towards Decolonization of the Typographic Discipline in Latin America

Resumen. Este artículo acerca un breve estado de situación sobre la actividad de la disciplina tipográfica en América Latina. En su desarrollo trata con amplitud la definición de tipografía, revisando tópicos como patrimonio, identidad, tecnología, educación, investigación y prácticas de Diseño, con una perspectiva regional, entendiendo que el rubro fue históricamente marcado por una marcada visión eurocéntrica, y que el actual e incipiente desarrollo de los puntos mencionados, podría contribuir a la construcción de una postura geopolítica y socialmente responsable respecto de la disciplina, camino hacia una hipotética descolonización. Para visualizar este concepto se recurrió a la pluma de una serie de pensadores latinoamericanos y se la vinculó con las miradas teóricas de distintos referentes de la temática, con experiencias propias¹ y otras cercanas.

Palabras clave: América Latina, descolonización tipográfica, diseño gráfico, educación, tipografía.

Abstract. This article presents a brief situation regarding the typographic field in Latin America. It extensively deals with the definition of typography by examining subjects such as heritage, identity, technology, education, investigation and design practices, following a regional perspective, taking into account that this field has been historically defined under a Eurocentric vision, and that today's incipient development of the aforementioned issues could contribute to the construction of a geopolitical and socially responsible positioning, leading to a hypothetical decolonization. In order to visualize this concept, the pen of a number of Latin American thinkers was used, and it was connected to theoretical perspectives of different referents on the subject matter, using their own experiences and others close by.

Keywords: education, graphic design, Latin America, Typographic, Typographic decolonization.

Fecha de recepción: 11/03/2019

Fecha de aceptación: 05/10/2019

Cómo citar: Ares, F. (2019). Hacia la descolonización de la disciplina tipográfica en américa latina.

RChD: creación y pensamiento, 4 (7), 1-13

DOI: 10.5354/0719-837X.2019.55287

Revista Chilena de Diseño,

rchd: creación y pensamiento

Universidad de Chile

2019, 4(7)

<http://rchd.uchile.cl>

2. Desde fines de siglo XVIII, la litografía introdujo nuevos actores a la producción de letras, como los grabadores, los calígrafos y los cartógrafos.
3. El alfabeto fonético de Herbert Bayer y la escritura optofonética propuesta por Jan Tschichold son claros ejemplos.
4. Cabe aclarar que esta definición no integra a los sinogramas que también pueden componerse tipográficamente.
5. Aun cuando en los últimos años se observa un resurgimiento de la imprenta tipográfica, conocida en algunos ámbitos como *letterpress*.

Introducción: las letras y la tipografía

Sabemos que las letras son signos gráficos que se utilizan en diferentes sistemas de escritura para reproducir el lenguaje de una comunidad en forma escrita. Por lo tanto, la producción de textos es un patrimonio de la humanidad, un bien y un derecho intransferible, propiedad de cualquier ser humano, al menos de los alfabetizados. Tanto es así, que se suele afirmar que la historia es historia desde que la humanidad posee escritura; la forma convencional de expresar la oralidad sobre un soporte determinado, un instrumento siempre ligado al poder y a la educación que supo generar especialistas como escritores y lingüistas, y que, al menos en su versión formal, estuvo a cargo de diferentes ejecutores a lo largo de su desarrollo cronológico: primero de los escribas, talladores y copistas, luego a partir de la invención de la imprenta, de punzonistas, oficiales cajistas y linotipistas; también de iluminadores y litografistas².

La letragrafía o la letra "dibujada" cobró peso y potencia expresiva para absorber la demanda de los nuevos mensajes de tipo comercial que se impusieron en Europa y sus colonias, a partir de la Revolución Industrial. La figura de los artistas gráficos y los dibujantes técnicos creció en las ciudades de la mano de la publicidad, de los afiches y la gráfica del entorno. Fueron estos, a su vez, los que popularizaron la letra en la Arquitectura y en los letreros comerciales. El ferrocarril propició su expansión hacia la periferia inmediata. Los medios gráficos, como libros, periódicos y revistas contribuyeron a su imposición cultural. Las vanguardias artísticas de comienzos de siglo XX despojaron a las letras de buena parte de su carga ornamental, concentrándose en aspectos más funcionales, como los perceptuales y los lingüísticos³. En las primeras décadas apareció en escena un nuevo actor: el diseñador gráfico como productor de mensajes visuales donde las letras fueron protagonistas.

La ejecución formal de letras, tal como pudo verse en este brevísimo recorrido, nunca fue propiedad exclusiva de los tipógrafos, aunque aún hoy se utiliza el vocablo "tipografía" como sinónimo de letra.

Pero, entonces, ¿qué es la tipografía? Sabemos que el término tiene varias acepciones: su estricta etimología se remonta a los tiempos de la imprenta de Gutenberg, y refiere al sistema de impresión originario de Asia, pero más tarde replicado, perfeccionado y difundido desde Maguncia hacia el resto de Europa, y desde allí al mundo occidental. También se llama así a las oficinas donde se ejercía la estampa o arte tipográfico (las imprentas también eran tipografías), e incluso a la composición y "escritura" mediante tipos móviles. Muchas veces también a las casas fundidoras donde se los fabricaba.

En palabras del diseñador mexicano Cristóbal Henestrosa, tipografía es la "forma de representación gráfica del lenguaje que se vale de moldes preestablecidos, sea un tipo móvil o una letra [o tipo] digital" (Henestrosa et al., 2012, p. 143)⁴. Al introducir el concepto de digitalidad unió pasado y presente.

Los diseñadores gráficos adoptaron el vocablo "tipografía" porque de alguna manera tomaron la posta de los antiguos tipógrafos⁵, y porque para actualizarlo supieron trasladar el antiguo soporte de plomo al soporte virtual, como una unidad de información que pueden manipular y combinar con cierta facilidad, con el objeto de producir distintos mensajes visuales.

La relación entre el diseñador y las letras es íntima. Son propias de su incumbencia y una parte fundamental de su práctica profesional, ya que son muy pocos los mensajes visuales que carecen de ellas. Ninguna producción visual será completa si su diseñador es incapaz de dominar los aspectos

concernientes a la tipografía. El diseñador argentino Carlos Carpintero opinó que el saber sobre el oficio tipográfico tiene a los diseñadores como protagonistas y es uno de los pocos campos de exclusividad que le quedan. Para este, “no hay otros profesionales que tengan entre sus incumbencias el uso experto de tipografía” (Carpintero, 2009, p. 34).

Los actuales diseñadores de tipografía son diseñadores gráficos especializados que se encargan de diseñar las letras, números y signos de puntuación necesarios para crear los sistemas que se conocen como fuentes tipográficas.

La "colonización" tipográfica

La tipografía llegó a América en 1539 para servir como instrumento de evangelización y poder. La Conquista impuso su texto por sobre las formas de registro gráfico locales (ideogramas, mitogramas, *quipu*, formas abstractas, etc.), lo que constituyó uno de los principales fenómenos de transculturización. Los editores e impresores coloniales adoptaron las letras del alfabeto latino para las primeras composiciones americanas, e incluso modificaron las formas de algunos signos⁶ para posibilitar la escritura y las posteriores ediciones en lenguas originarias –que en su gran mayoría eran ágrafas–. Esto seguramente constituyó la primera intervención de "diseño" sobre la morfología de esas letras "foráneas".

Los movimientos independentistas americanos se valieron de la tipografía para transmitir sus ideales revolucionarios y/o de unificación continental de acuerdo al ideal bolivariano. Las imprentas sumaban a los tipos españoles, caracteres de origen inglés. Los aspectos políticos, económicos y sociales de cada región y momento histórico impactaron de diferente manera sobre sus representaciones visuales y elecciones tipográficas. En las imprentas de las nuevas naciones, indefectiblemente y en mayor o menor medida, se mezcló el gusto europeo (inglés y francés) o estadounidense con las incipientes formas de expresión visual latinoamericanas.

La litografía, como mencionamos antes, posibilitó la incorporación de nuevos actores a la producción gráfica –como calígrafos, cartógrafos y artistas plásticos– y las viñetas de latón, importadas principalmente de Inglaterra y Francia, fueron lentamente desplazadas por escenas más cercanas y acordes a lo que relataban los textos. Fue también esta técnica la que permitió hacer mayores variaciones sobre la morfología de la letra. Las letras "dibujadas" cobraron protagonismo en los anuncios y las portadas de los periódicos ilustrados. Los carteles de los comercios las reclamaron para sí y los letristas acudieron al llamado. Entre tanto, los dibujantes técnicos las incorporaron a los planos. Unos y otros se inspiraron en revistas y/o en muestrarios de las letras europeas para recrear los diseños que aplicaron en sus trabajos. El período de formación de los Estados nacionales copió literalmente ideas y modelos, tanto de Europa como de los Estados Unidos.

En los tiempos de las guerras mundiales se produjo una especie de "cerramiento" hacia las propias fronteras, lo que permitió una especie de reinterpretación o mestizaje entre los modelos clásicos y las formas de La Nueva Tipografía. Los tipógrafos y dibujantes se adaptaron forzosamente a lo disponible en América, mezclándolo con lo poco que llegaba desde el frente europeo y algo más con la gráfica norteamericana. Estas nuevas formas de representación, si se quiere más propias, fueron adoptadas por los surgentes y crecientes movimientos populares latinoamericanos, especialmente a partir de la posguerra.

6. Algo similar se dio en la iconografía, ya que frecuentemente se observó el reemplazo de motivos de grabados europeos por versiones autóctonas.

Los tiempos bipolares de la Guerra Fría dividieron también las elecciones tipográficas. El rubro publicitario, por ejemplo, se inclinó por las tendencias del mundo capitalista, mientras que la gráfica política y social inclinó más la balanza hacia los modelos propios del comunismo soviético y cubano (basta con ver los afiches de los movimientos socialistas americanos).

Esto cambió hacia fines de la década del setenta, cuando la fotocomposición incorporó modelos tipográficos más racionales que habían sido producto de las escuelas alemana y suiza. Las primeras escuelas de Diseño en Latinoamérica levantaron esa "bandera", que solo fue arriada en algunas ocasiones en nombre del posmodernismo.

Como veremos más adelante, la computadora lo cambió todo. Y los modelos neoliberales de los ochenta y noventa aprovecharon sus posibilidades para "imponer principios de conocimiento y clasificación universal" (Jaramillo, 2014, p. 66) también en tipografía. Aún intentamos liberarnos de esa pesada carga. Los diseñadores gráficos, en buena medida, son herederos de la historia tipográfica americana. Una historia que, como veremos más adelante, apenas está en construcción, que aún guarda muchos interrogantes, y que se toma prestada a otras historias –como la que hicieron los bibliógrafos, como José Toribio Medina o Bartolomé Mitre–. Una historia que pone a aquellos en un lugar de privilegio, pero también, demanda un alto grado de compromiso.

En base a nuestra experiencia docente y profesional, podríamos afirmar que, si los diseñadores conocen la historia de su comunidad se acercan a su identidad, y de esa manera pueden ampliar su universo cultural y visual, lo que les permite seleccionar referentes más pertinentes para sus diseños y hacer reinterpretaciones formales y significantes.

Discusión: camino a la descolonización

Si hablamos de colonización tipográfica es porque creemos que debería existir una "tipografía latinoamericana" al igual que entendemos que existe una cultura latinoamericana que aún lucha por su descolonización. Nuestros pueblos tienen una inmensa cultura en común que deben expresar y difundir mediante una postura estratégica geopolítica. También en sus producciones tipográficas. El escritor Adolfo Colombres, en su obra compilatoria *Hacia una teoría americana del arte*, propuso una serie de lineamientos en pro de la descolonización cultural de Latinoamérica. Colombres cree en un arte latinoamericano que privilegia lo colectivo a lo individual, la mirada local al etnocentrismo, lo popular a lo exclusivo, que restringe la belleza "clásica" e incorpora lo funcional; parámetros que a nuestro criterio aplican también para la disciplina tipográfica (Acha, Colombres y Escobar, 2001).

También concordamos con la socióloga Ana Jaramillo (2014) cuando afirma que "la dominación europea... pretendió uniformar la idiosincrasia nativa que poco a poco y con el mestizaje se fue transformando hasta nuestros días, con una pretensión globalizante también impuesta por los poderosos" (p. 19).

La transformación hacia la soberanía aún está en proceso y se debe gestar "no copiando modelos de otras latitudes (...) sin copiar recetas ajenas sino a través de un camino propio" (Jaramillo, 2014, pp. 19-20). Para Jaramillo es una batalla cultural que continúa. América Latina debe "recorrer el camino de la descolonización, no solo en términos económicos sino fundamentalmente reconociendo su propia identidad y creatividad cultural y comenzando a sustituir la importación de ideas." (p. 61).

Para nosotros también. Aunque desde hace unos treinta años, especialmente desde la revolución científico-técnica que implicó la introducción de la computadora y la digitalidad en los procesos tecnológicos (cada vez más al alcance de los pueblos), se pueden observar varios síntomas positivos de cara a la construcción de una disciplina tipográfica que pueda compartir algunos ideales en común, en pro de liberarse del rol "periférico" que le fue impuesto desde los centros hegemónicos de poder.

Consideramos necesario rescatar algunos de los conceptos enunciados para fundamentar la siguiente presentación. Se trata de un breve estado situacional⁷ que recorre algunos de los síntomas que, a nuestro criterio, permitirían acelerar un factible proceso de descolonización de la disciplina tipográfica latinoamericana. Felizmente, aunque con algunos obstáculos, creemos que lo estamos transitando hace casi tres décadas.

Metodología: breve estado de situación de la disciplina

Reuniones y agrupaciones

Como en la "comunidad organizada" que pensara Juan Domingo Perón, la unión en la diversidad no se sostiene con las prácticas individuales, sino más bien con la suma de individualidades. Para la socióloga Alcira Argumedo (2006) "la noción de integrar un *nosotros*, de pertenecer a identidades, etnias o comunidades, se ha mantenido a pesar de los procesos de transculturación" (p. 195). Los congresos, encuentros, jornadas y charlas contribuyen a la construcción de la tan mentada unidad y a la "sistematización de una matriz de pensamiento" (Argumedo, 2006, p. 186). Tal es el caso de la Bienal de Tipografía Latinoamericana Tipos Latinos —sucesora de Letras Latinas que ya va por su octava edición—. Además de mostrar una selección de trabajos⁸ de manera casi simultánea en los catorce países miembros, a través de una serie de actividades que rodean a cada exposición principal (como talleres, charlas y muestras secundarias), posibilita las expresiones locales mediante la rotación en subsedes, por lo tanto, la reunión de colegas, y el intercambio de ideas y experiencias.

En Argentina, agrupaciones profesionales informales como Carácter Tipográfico, de Córdoba, Seminario de Tipografía, de La Plata, o la recientemente creada 27 Caracteres, de Buenos Aires⁹ fomentan las prácticas conjuntas en *pro* de la visibilización de la actividad, y son un verdadero "semillero" de diseñadores emergentes.

Construcción historiográfica e investigación

La historia no es una ciencia exacta, sino una disciplina dinámica en permanente discusión y reinterpretación, ya que los hechos que precedieron a nuestra sociedad son puestos en crisis de acuerdo con diferentes miradas, y siempre están en juego la subjetividad del investigador y su perspectiva ideológica. Es importante destacar que la historia no debe entenderse como un mero registro de la actuación humana, sino como un recurso para comprender el presente y planificar el futuro, lo que implica una gran responsabilidad por parte del historiador, pues su trabajo puede ser una valiosa herramienta para el cambio social. Quienes nos dedicamos a la investigación de la tipografía en América Latina, nos planteamos un trabajo sistematizado y pormenorizado con el fin de documentar la historia de la especialidad en nuestros países, para contribuir con aportes teóricos, material de estudio y un *corpus* sólido que apoye las prácticas profesionales. Debemos indagar sobre el contexto que rodeó a la práctica tipográfica para conocer los aspectos políticos, económicos

7. No pretende ser exhaustivo, ya que esto requeriría de un trabajo de mayor escala, especialmente en tiempo y territorio.
8. Alrededor de ochenta, de unos quinientos que son recibidos tras cada convocatoria.
9. Conformada por los integrantes de la primera cohorte de la Maestría en Tipografía (FADU-UBA).

10. Recomiendo ver el caso del Taller de Imprenta y Encuadernación del Hospicio de las Mercedes (Ares, 2018) que data de finales de siglo XIX y en el que realizaron tareas de investigación y rescate.

11. Me refiero puntualmente al estudio de las artes de la rotulación o letrerismo.

y sociales de cada momento histórico, relacionarlos con la especialidad, y de esta forma construir un marco referencial pertinente.

La disciplina tipográfica es un producto cultural y, como tal, ha sido objeto de innumerables estudios históricos, especialmente a cargo de investigadores anglosajones como el impresor estadounidense Daniel B. Updike. Los textos clásicos de historia de la tipografía se encuentran escritos principalmente en inglés o alemán, lo que hace difícil su traducción y posterior interpretación. En los últimos años se han traducido al español una gran cantidad de obras significativas para el rubro –un ejemplo claro es el de la editorial valenciana Campgràfic–.

Marina Garone Gravier (2004), principal referente de la investigación de la tipografía y de la cultura impresa en Latinoamérica, dijo al respecto: "... en América Latina hay mucho por investigar e historiar en el ámbito tipográfico ...si no asumimos el reto nos seguiremos encontrando con textos foráneos, pobremente documentados, y naturalmente deficientes en su entendimiento de nuestra realidad histórica y cultural" (p. 51).

En Latinoamérica es creciente la preocupación de los diseñadores por el plano histórico de la disciplina, lentamente se incorporan nuevos contenidos a su educación formal, a través de diferentes medios se fomenta la difusión de los aportes que son producto de nuevas investigaciones y es más común ver presentaciones históricas en encuentros y espacios que antes parecían vedados para ella, como encuentros sobre bibliotecología, archivística, edición, etcétera.

Estudio, recuperación y puesta en valor del patrimonio cultural visual

Para el caso de la tipografía para ediciones impresas, la búsqueda y estudio de fuentes bibliográficas es fundamental para saber de qué forma se trató el tema, y orientar la ubicación de fuentes primarias. Los trabajos de los historiadores clásicos de la historia del libro americano –ciclópeos, por cierto– sirven como punto de partida para nuevas indagaciones y miradas específicas, aunque pudimos comprobar que carecen de muchos aspectos técnicos de la tipografía. Las fuentes primarias pueden ser, en este caso, impresos (poseen la impronta del surtido tipográfico de los talleres y denota el diseño de sus composiciones), muestrarios de letras e inventarios, y hasta documentos administrativos (una prueba valiosa sobre el aprovisionamiento y los movimientos económicos de los establecimientos). Todas se constituyen en una base sustantiva para nuevos aportes, y aunque muchas se han perdido definitivamente, podemos encontrarlas en distintos acervos públicos y privados. Aquí, es necesaria su señalización —es decir indicar su ubicación física— y su adecuada catalogación.

Otra de las acciones que debería ser encarada es el relevamiento de campo en busca de evidencias materiales de establecimientos de imprenta —tenemos en cuenta que hoy en día es muy difícil encontrar talleres antiguos y, más aún, que hayan conservado sus útiles tipográficos¹⁰—. Nuevamente debo señalar los aportes de Garone —como el que realizó para el taller tipográfico de Ignacio Cumplido, en México— y me gustaría destacar el trabajo de Ana Utsch para la conformación del Museu Tipografia Pão de Sto. Antônio, en Diamantina, Minas Gerais, Brasil.

A diferencia de lo que sucedió con la investigación sobre tipografía para obras, los usos de tipografías en el entorno urbano¹¹ (fueron —y son aún en la actualidad— muy poco estudiados en el mundo, y menos aún en Latinoamérica.

Recién a partir de la década de los años sesenta de siglo XX se comenzaron a editar algunos trabajos sobre este tema. Se trata del estudio de las letras utilizadas en las ciudades, para la identificación de organismos públicos y privados, en la cartelería comercial, la nomenclatura, el equipamiento urbano e incluso el “material rodante” (Ares y Osoreo, 2017). Conocer los usos en la rotulación urbana es, a nuestro humilde criterio, conocer “buena parte de las actuaciones y formas de organización de esa comunidad, a lo largo de la historia”¹² (Thiers y Ares, 2018, s/p). Me gustaría señalar el trabajo de la brasileña Priscila Farias, para el caso de San Pablo.

Estos rescates patrimoniales son indispensables y absolutamente necesarios si pretendemos reconstruir nuestra cultura tipográfica. Los aportes interdisciplinarios, como el de los historiadores, sociólogos e incluso arqueólogos son muy importantes en estos procesos.

A partir del *corpus* reunido, registrado y debidamente clasificado comienza la tarea de análisis, contextualización y producción para la posterior difusión. La elaboración de materiales de estudio, publicaciones, presentaciones y talleres valida nuestra tarea investigativa y contribuye con nuevos aportes a la especialidad. De esta forma, además, podemos llegar hasta diferentes áreas de la cultura y el conocimiento, como al ámbito del Diseño y, como veremos, particularmente a los diseñadores de tipos digitales.

En Buenos Aires, el Coloquio de Historia y Patrimonio de la Tipografía es un encuentro bienal que llegó a su tercera edición y constituye el mayor exponente del rubro en Sudamérica. Reúne los trabajos de destacados historiadores del tema.

Educación tipográfica

Una de las principales formas de consolidación de la disciplina a nivel regional es a través de su educación. Como señalé anteriormente, mucha de la bibliografía existente no se encuentra disponible en español, lo que constituye una importante limitación para este tópico, pero lentamente se van editando obras educativas de autores latinoamericanos. Bastaría mencionar *Educación tipográfica*, del diseñador chileno Francisco Gálvez Pizarro, que ya lleva tres ediciones. La web también contribuye a la difusión masiva de contenidos sobre tipografía y aunque mucha información es de dudosa factura, existen sitios especializados donde pueden verse muy buenas contribuciones, por ejemplo, el blog chileno Letritas, de Juan Pablo De Gregorio. Otro espacio valioso que ofrece contenidos educativos en Internet para la región, y desde la región hacia el mundo, es el sitio OERT (*Open Educational Resources for Typography*), que se presenta como “un proyecto educativo abierto a todos quienes quieran ampliar su conocimiento sobre Tipografía: estudiantes, profesores o cualquier otra persona interesada. El proyecto se desarrolla a partir del material de estudio elaborado por la Cátedra Cosgaya (FADU/UBA), una colección que comenzó a producirse en 1994 y que actualmente se organiza en tres secciones: teórica, histórica y práctica. El proyecto se propone ampliar, actualizar y editar el material en castellano, traducirlo a inglés y publicarlo en internet bajo una licencia Creative Commons Attribution Share Alike” (OERT)¹³. En la actualidad, existe un verdadero boom en la oferta de cursos informales de caligrafía, diseño de tipografía y *lettering*, de diferente nivel, y brindados por docentes y profesionales.

En cuanto a la educación formal, desde 1985, la tipografía se ha consolidado progresivamente como asignatura de grado en la mayoría de las currículas de las carreras de Diseño a lo largo del continente, gracias a los aportes de

12. Desde 2015 trabajo junto con la colega chilena Karin Thiers en un proyecto que se denomina “Valpo. Ciudad de Letras”, con sede en Valparaíso, Chile.
13. Ver sitio web <http://www.oert.org/>

maestros como Rubén Fontana. La Maestría en Diseño Tipográfico ofrecida por el Centro de Estudios Gestalt, de México, coordinada por Francisco Calles, y la recientemente creada Maestría en Tipografía de la Universidad de Buenos Aires, en Argentina, a cargo de Pablo Cosgaya y Marcela Romero, constituyen los niveles más altos para la oferta académica de la región. En líneas generales, las carreras de Diseño deberían incorporar más contenidos de patrimonio e historia de la tipografía, así como fomentar la capacitación de sus docentes en estos temas, y muy especialmente, trabajar en la didáctica, y en la motivación de los alumnos –es común escuchar sobre cuánto los aburre la historia–. Además, deben propiciar las tareas de investigación y sumar más temas americanos, ya que en general sus programas poseen una marcada tendencia eurocéntrica.

En Argentina, el Encuentro Nacional de Educación Tipográfica, que ya lleva cuatro ediciones y es organizado por Marina Garone y Miguel Catopodis, es una muestra de la preocupación por la calidad educativa en tipografía, de reflexiones compartidas y un verdadero avance en este punto.

Diseño profesional e identidad local

El universo referencial capaz de representar a un grupo social a través de la tipografía es tan complejo y diverso como la comunidad a la que señala. Estos referentes, como se puede apreciar en los ejemplos anteriores, pueden trasladarse al Diseño (de y con tipografía) de un sinnúmero de maneras, tanto a través de las formas de los signos como a través de su expresión y, como es de imaginarse, resulta imposible transferir todas las cualidades de esa comunidad a un único mensaje visual. En este caso, debe ser el diseñador quien seleccione cuáles son los aspectos más significativos y qué referentes la representan mejor. Una tarea imposible si desconoce la historia y el patrimonio cultural de esa sociedad en particular. Alcira Argumedo (2006), sostuvo que:

los rasgos que diseñan la singularidad de una comunidad humana se ligan con los valores, comportamientos, experiencias vitales, creencias; con una historia vivida en común, una memoria colectiva encarnada en relatos, imágenes, música, leyendas; ciertos modos de percibir el mundo que permiten reconocer, en sus trazos más gruesos, lo diferente en cada comunidad, al margen de la percepción que esa comunidad tenga de sí misma. (p. 190)

La incorporación de los aspectos históricos y culturales a los diseños constituye un valor agregado para la producción tipográfica latinoamericana porque refuerza la identidad regional al transportar las cualidades sociales a los mensajes visuales, mensajes que, por otra parte –y en otro contexto–, podrían transferir esas características a otros lugares mundo. Al mismo tiempo, aquellos aspectos confieren originalidad a las nuevas tipografías. Una condición para cualquier diseño.

Hay momentos en que una tipografía solo debe asegurar su correcta decodificación y lectura, tareas para nada sencillas, por otra parte. Hay otros en los que puede ser irreverente gracias a sus dotes expresivos, especialmente en el caso de la titulación o cuando debe equiparar su peso al de la imagen. En cualquiera, podría sumar rasgos identitarios a los mensajes de forma más o menos directa.

Por todo lo visto, resulta muy importante que tanto los diseñadores de tipografía como los diseñadores gráficos comprendan su rol social, puedan asumirlo con responsabilidad y aplicarlo a sus trabajos.

Una forma más o menos directa de trasladar este importante legado cultural al Diseño local son los *revivals*, una práctica habitual en la tradición tipográfica europea que tiene interpretaciones locales cada vez más frecuentes¹⁴. Estos diseños, sin lugar a dudas, son producto del estudio sistemático de la praxis tipográfica de un lugar determinado en un tiempo determinado, y tienen la capacidad de adecuarse a los mensajes visuales en las condiciones que demanda el presente. El indagar sobre los usos tipográficos implica conocer sobre los aspectos políticos, económicos y sociales de ese momento histórico, relacionarlos con la tipografía, y de esta forma construir un marco de referencia apropiado. Esas letras, otrora "prestadas" a América por los centros hegemónicos de producción y explotadas por los establecimientos de impresión, llegan a nuestros días actualizadas, ampliadas y accesibles de la mano de diseñadores locales que se "apropian" de ellas en lo que constituye una suerte de reivindicación.

Actualmente, además se plantean nuevos desafíos para estos actores, que deben trascender el plano de la forma para indagar en el del lenguaje, de manera que los signos que diseñen puedan resolver la anotación de lenguas relegadas tras la Conquista. En este sentido, Rubén Fontana (2012) destacó que:

... 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 (...) 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. (pp. 93-94)

Marina Garone (2012), en base a su trabajo con antropólogos y lingüistas, propuso una serie de "aspectos que deberían tomarse en cuenta en proyectos tipográficos para lenguas ágrafas" (pp. 32-43), además de un listado de tareas posible para cada uno de ellos. Son los siguientes: histórico, cultural (etnográfico y lingüístico), tecnológico y de producción.

Ya hay algunos diseñadores que incursionan en el tema. Podemos destacar los trabajos del paraguayo Juan Heilborn, para las fuentes "Jeroky" y "E'a", especialmente diseñadas para escribir el guaraní, y los aportes del mexicano José Manuel López Rocha, quien trabaja en la creación de tipografías para distintas lenguas indígenas americanas, como la *woun-meu* de Colombia y la *mixe* de México, entre otras.

Otra técnica que deviene de los usos tipográficos de una determinada región y sirve como base a nuevas interpretaciones de diseño es el rescate tipográfico. Este es un trabajo que tiene mucho de arqueológico y, básicamente, consiste en ubicar, relevar y reconstruir nuevas fuentes a partir de letras que fueron utilizadas por diferentes grupos sociales para sus comunicaciones visuales¹⁵. Para estos diseñadores, las ciudades se transforman así en un amplio y complejo muestrario de letras que se utilizaron –y aún se utilizan– para distintos

14. Para el caso de Argentina, sugiero ver los trabajos de Pablo Cosgaya y Eduardo Rodríguez Tunni para el diseño de las fuentes denominadas Loreto y *Manuale* (publicadas por Tipo y Omnibus-Type, respectivamente), reinterpretaciones de la tipografía del *Manuale ad Usum*, un libro impreso en 1721 en la misión jesuita de Loreto.
15. Los aportes interdisciplinarios como el de historiadores, sociólogos y arqueólogos urbanos son importantes en este proceso.

finés como identificar, informar, señalar o anunciar. Están por todos lados, en las fachadas, en las marquesinas, en los monumentos, en los transportes. En todas partes gracias a la elección de arquitectos, ingenieros y constructores; y en la mayoría de los casos, ejecutadas por dibujantes técnicos, artistas o simplemente por particulares, aún de forma "accidental" (Gouveia, Farias y Souza Gatto, 2009), como es el caso del *graffiti*.

Algunas expresiones letrográficas –como el filete porteño para el caso de Buenos Aires– son una clara muestra de que una letra es capaz de representar parte de la identidad de un pueblo. Y allí deben estar los diseñadores para promover nuevas tipografías que recuperen la forma de las letras históricas y rescatar aquellos aspectos diferenciales que puedan cargar con los atributos identitarios de un lugar o una comunidad.

El concepto de identidad nacional aplicado al diseño de tipografía y la utilización de ellas en los mensajes visuales dirigidos a una comunidad específica, acercan a esta última a sus características intrínsecas, entre las que se cuentan sus representaciones, actuaciones, organizaciones, vivencias y recuerdos; incluso su entorno geográfico y natural. Ahora bien, ¿qué referentes históricos y culturales son los más apropiados para representar a un grupo humano? ¿Y de qué manera pueden trasladarse a la morfología y el estilo de los signos tipográficos a diseñar? Algunos casos seleccionados en las últimas ediciones de la Bienal de Tipografía Latinoamericana Tipos Latinos ayudan a responder estos interrogantes:

La fuente tipográfica bautizada como Espinosa Nova, de Cristóbal Henestrosa, que entre otras importantes distinciones obtuvo una Constancia de Excelencia en Tipos Latinos, es un *revival* de la letra del impresor Antonio de Espinosa y al mismo tiempo un justo reconocimiento a quien probablemente fuera el primer punzonista que trabajó en territorio americano, a partir de 1551. Sus características funcionales la harían una muy buena opción para un texto histórico cualquiera, pero el *plus* histórico y su valor patrimonial harían que fuese la elección perfecta para un texto sobre México del siglo XVI.

Diferente es el caso de Modelia, del colombiano Carlos Fabián Camargo Guerrero, que es una fuente de tipo *display* que rescata la rotulación manual que puede verse en letreros de comercios populares latinoamericanos. Un trabajo que solo puede ser realizado gracias a un exhaustivo "estudio de letras vernáculas hechas a pincel" (s/a, 2010, p. 19).

Quincha, de Diego Sanz Salas, de Arequipa (Perú), es una fuente experimental pensada para títulos "inspirada en la cultura incaica", más precisamente en la arquitectura prehispánica peruana. Sus formas recuerdan a muros (*quincha* significa muro en quechua) en que la justeza de las uniones entre las piedras no deja intersticios, tal que es imposible introducir algo entre ellas, una característica propia de ese tipo de construcción (s/a, 2010).

Radal, diseñada por Sergio Leiva Whittle, en 2013, es una fuente de texto de estructura humanista que se caracteriza principalmente por sus líneas caligráficas que emulan el trazado de la pluma, con cortes abruptos y finas uniones. Su diseño se inspira en las particulares características topográficas de la VII Región del Maule, Chile, conocida por sus abruptos accidentes geográficos. Obtuvo Constancia de Excelencia en la Bienal de 2014.

La capacidad de transmitir significados hace a la tipografía un valioso aliado para la comunicación. El estilo es un elemento utilizado para ubicar su lugar en la clasificación, cosa que se logra tras la observación de sus aspectos formales distintivos, pero además tiene la capacidad expresiva de transportar al

destinatario hacia un determinado lugar o tiempo histórico. Cuando se opera sobre el género a través de la letra pasa algo similar; algunas fuentes tipográficas —generalmente clasificadas como “de fantasía”— pueden ayudar a un comunicador visual o a un editor a trabajar la retórica de sus mensajes. La clave está en operar sobre la forma en función del contenido que se debe transmitir a través de la referencialidad de los signos tipográficos. Los diseñadores están atentos a estos aspectos.

16. Puede ser consultado en <http://www.d-t-l.org/>

Desarrollo tecnológico y capital humano

El acceso a las tecnologías siempre fue un condicionante para nuestra producción tipográfica. Las letterías, herramientas y maquinarias primero fueron traídas por particulares desde Europa, luego también de Estados Unidos. Más adelante fueron introducidas por las casas importadoras o introductoras. Esta dependencia comercial, sumada a su elevado costo hizo que fueran propiedad de los talleres y establecimientos más grandes, por lo que el material de segunda mano quedó para los más pequeños y para los tipógrafos que se independizaron desde fines de siglo XIX. Pero esta independencia nunca fue tan sencilla como a partir de la difusión de la computadora personal. “Desde fines de los años 80 que se habla de la democratización de la tipografía. Esto tiene que ver con la posibilidad de abordar este saber específico gracias a herramientas digitales más baratas y fáciles de manejar que el resto de las tecnologías tipográficas anteriores” (Lamónaca, 2013, p. IX).

Si bien América Latina nunca fue punta en lo que refiere a desarrollo tecnológico, en esta área podemos destacar la labor del mendocino Andrés Torresi, especialista en tipografía (FADU-UBA), que actualmente se dedica al desarrollo de *software* para la edición de fuentes tipográficas.

A diferencia de lo que sucedió con la tecnología, el desarrollo humanístico en América Latina siempre alcanzó grandes niveles. Nuestros países fueron y son ricos en recursos humanos. Basta recorrer estos tópicos para darse una idea de cuánto abundan y se destacan en la región los profesionales que tienen alguna relación con la tipografía. Para Helio Jaguaribe (2001), “el mundo latinoamericano abunda, tanto a nivel popular como a nivel erudito, de humanismo, de ese humanismo nuevo, social y ecológico, de que depende la sobrevivencia del mundo”.

Promoción, distribución y comercialización

Estos tres aspectos también son importantes para pensar estratégicamente una disciplina, desde la región hacia el mundo.

El directorio de Tipografía Latinoamericana es un espacio web¹⁶ con información sobre la tipografía de Latinoamérica. El proyecto, originado en Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires y cuyo titular es Pablo Cosgaya, tiene tres ejes de desarrollo: uno escrito, que da cuenta de las transformaciones en el escenario tipográfico regional y fundamenta la necesidad de su registro; una base de datos de fuentes, diseñadores y fundidoras de Latinoamérica y un directorio de tipografía latinoamericana construido y actualizado para poner la información reunida al alcance de la comunidad internacional. Al día de hoy, el directorio señala en el continente un total de 459 fuentes diseñadas, noventa y tres diseñadores de tipografía y cincuenta y dos fundidoras digitales.

También son importantes los aportes de los diseñadores latinoamericanos al sitio de distribución y descarga libre de fuentes Google Fonts, como el

realizado por Julieta Ulanovsky para su fuente Montserrat (una de las más descargadas del mundo), por citar un caso importante.

En la compilación de Lamónaca (2013), el inglés Dave Crossland señala: "Nadie paga por tipografías en América Latina. Todo el mundo sabe eso" (p. 311). Desde 2001, cuando se fundó PampaType, la creación de fundidoras digitales para distribución y comercialización de los diseños de fuentes diseñadas en Latinoamérica fue un pilar fundamental para ayudar a revertir esta situación y contribuir a que los diseñadores obtengan una remuneración por su trabajo, "vendiendo copias de tipografías en los mercados del norte a un precio muy alto (...) y vendiendo modificaciones", según agregó el mismo diseñador. Podría nombrar muchas fundidoras, pero me quedaré con algunas que se destacan por su apertura respecto a la integración de colegas y por su trascendencia fronteras hacia afuera de la región: Sudtipos, liderada por Alejandro Paul, que es sin dudas el tipógrafo más prolífico que dio Latinoamérica; Pampatype y Huerta Tipográfica, también de Argentina; TipoType, de Uruguay; Latinotype, de Chile. Y Omnibus-Type, también argentina, que agrupó a colegas que participaron activamente en CDT, la Especialización en Diseño de Tipografía (FADU/UBA) y habitualmente distribuye sus producciones en Google Fonts.

Conclusiones

Podríamos afirmar que América Latina va camino, a paso firme y a ritmo creciente, a lo que nos atrevimos a llamar "descolonización tipográfica". En los países que la conforman crece la preocupación de diseñadores y otros profesionales por distintos planos de la disciplina. Lentamente, se van incorporando nuevos contenidos a su educación y a través de diferentes medios y espacios de integración se fomenta la difusión de los aportes que son producto de nuevas investigaciones y desarrollos. Actualmente, es común ver presentaciones sobre tipografía en ámbitos culturales que antes le resultaban ajenos. Estos síntomas son absolutamente positivos, fomentan la reflexión y el aporte de nuevas miradas en la profesión, exhiben un valioso capital humano, y contribuyen a su posicionamiento geopolítico respecto a otras regiones del mundo, especialmente para la comercialización de fuentes tipográficas y la oferta de diferentes servicios educativos y técnicos.

Queremos pensar que la incorporación de los aspectos históricos y culturales constituye un valor agregado para la producción tipográfica latinoamericana y, por otra parte, refuerza la identidad regional, otorgándole personalidad a los diseños.

Quisiéramos cerrar este artículo con las palabras de la tipógrafa y docente colombiana Viviana Monsalve (citado en Lamónaca, 2016), quien sostuvo que la tipografía en Latinoamérica "contribuye en gran medida a adquirir sus propias palabras, emancipadas e independientes y así alcanzar nuestra mayoría de edad, todo depende de cómo lo sigamos haciendo. Creo que a esto debemos apuntar cada vez más, estamos en pleno proceso de crecimiento" (p. 66).

Referencias

- Acha, J., Adolfo Colombres y Ticio Escobar. (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol.
- Ares, F. y Octavio Osos. (2017). "Tipografía histórica ferroviaria. Estudio y rescate del patrimonio tipográfico argentino". *Arte e Investigación* N°13. La Plata: Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/arteinvestigacion/ArteInvestigacion-13.pdf>
- Ares, F. (2018). "La persistencia de la razón en la locura. Recuperación de la antigua imprenta del Borda". *Bold* N°5. La Plata: Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/bold/Bold-5.pdf>
- Argumedo, A. (1993) *Los silencios y las voces en América Latina*. Buenos Aires: Colihue.
- Carpintero, C. (2009). *Dictadura del diseño. Notas para estudiantes molestos*. Buenos Aires: Wolkowicz Editores.
- Fontana, R. (2012). *Ganarse la letra*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Garone Gravier, M. (2012). *La tipografía en México. Ensayos históricos (siglos XVI al XIX)*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional de México.
- Garone Gravier, M. (2004). "La historia en la enseñanza y aprendizaje de la tipografía", *La Puerta* N°1, La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/19990>
- Henestrosa, C., Meseguer, L, y Scaglione, J. (2012). *Cómo crear tipografías. Del boceto a la pantalla*, Madrid: Tipo e.
- Jaramillo, A. (2014). *La descolonización cultural*. Remedios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús.
- Jaguaribe, H. (2001). "América Latina y los procesos de integración". *AmerSur* [En línea]. Buenos Aires: AmerSur. Recuperado de <http://amersur.org/Integ/Jaguaribe.htm>
- Lamónaca, V. (Compilador). (2016). *Sucedió. (Diez años de tipografía digital uruguaya)*. Montevideo: ¡Que sea para bien!
- Lamónaca, V. (Compilador). (2013). *Tipografía Latinoamericana. (Un panorama actual y futuro)*. Buenos Aires: Wolkowicz Editores.
- Silva Gouveia, A., P., Farías, P. L., y Souza, P. (2009). "Letters and cities: reading the urban environment with the help of perception theories", *Visual Communication* N° 3, Vol. 8, pp. 333-342. New York, Estados Unidos: Sage Publications.
- S/A. (2010). *Tipos Latinos 2010: Cuarta Bienal de Tipografía Latinoamericana*. Buenos Aires: Tipos Latinos Argentina.
- Thiers Hernández, K. y Fabio Ares. (2018). "Letras urbanas históricas de Valparaíso. Estudio, rescate y puesta en valor patrimonial". *Revista Chilena de Diseño: creación y pensamiento* N° 5, Vol. 4. Santiago: Universidad de Chile. Recuperado de <https://revistas.uchile.cl/index.php/RChDCP/article/view/49741>