



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES**

LA EXPRESIÓN DE LA LETRA COMO FORMA

ANÁLISIS VISUAL COMPARATIVO DE LAS
FUENTES UNIVERSAL (HERBERT BAYER)

Y

LAGARTO (GABRIEL MARTINEZ MEAVE)

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES
CON ORIENTACIÓN
COMUNICACIÓN Y DISEÑO GRÁFICO

PRESENTA
MARTHA MARCELA MORADO BAHENA

DIRECTOR DE TESIS
MTRA. ELIA DEL CARMEN MORALES

MÉXICO.DF., SEPTIEMBRE 2010

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales 

La Expresión de la
Letra
como Forma

UNAM
POSGRADO 
Artes Visuales

Martha Marcela Morado Bahena
septiembre 2010

Corrección de estilo: Gustavo Sandoval Kingwergs
Diseño y cuidado de la edición: Marcela Morado

D.R.© 2010
Marcela Morado
UNAM. ENAP. ACADEMIA DE SAN CARLOS



A:

Mis padres y Ricardo Moreno

Agradezco :

Infinitamente a la Mtra. Elia del
Carmen, su paciencia, dedicación y
confianza.

Y a mi hermano Rafael, por su apoyo.

Índice

INTRODUCCIÓN	15
1. PRINCIPIOS BÁSICOS DE LA EXPRESIÓN	19
1.1 El concepto de expresión	21
1.2 Expresión visual	32
1.3 Elementos de la expresión visual	35
2. CONSIDERACIONES GENERALES ACERCA DE LA FORMA	47
2.1 Diferentes concepciones	49
2.2 Sistemas estructurales de la organización de la forma	57
2.3 La forma como expresión	71
3. LA LETRA COMO FORMA EXPRESIVA	87
3.1 Clasificación de los tipos de letra	89
3.2 Elementos expresivos de la letra	98
4. ESTUDIO DE CASO: ANÁLISIS VISUAL DE TIPOGRAFÍAS: UNIVERSAL Y LAGARTO	121
4.1 Descripción de los modelos de análisis	123
4.2 Aplicación de los modelos de análisis	131
4.3 Estudio comparativo y esquematización de conceptos	150
CONCLUSIONES	159
BIBLIOGRAFÍA	163

introducción

Román Gubern, en *La mirada opulenta*¹, expone dos tipos de expresiones: la verbal y la icónica. En la primera tenemos las palabras y en la segunda las imágenes. La palabra se puede convertir en escritura; específicamente, en una escritura fonética que puede compararse con la expresión icónica. Gubern explica este tipo de expresión de la siguiente manera:

En la escritura fonética, a diferencia de la expresión icónica, la caligrafía no modifica el valor semántico de lo escrito, aunque puede documentarnos acerca del estado de ánimo o del carácter de su autor. La palabra /mesa/ escrita significa lo mismo en letra gótica que trazada torpemente por un niño en la escuela elemental. En la producción icónica, la caligrafía –o arte del trazo- posee a la vez una indivisible dimensión semántica, de especial potencia connotadora.²

¹ Gubern, R. *La mirada opulenta*. Barcelona. Gustavo Gili. 1986.

² *Id.*

Con este ejemplo de escritura fonética comparada con la expresión icónica quisiera acercarme a la letra, verla desde el sentido de expresión fonética icónica y analizar su doble función y su mensaje fonético que nos hace leer /ojo/ pero que, al mismo tiempo, puede estar representando visualmente a un ojo.

La letra se caracteriza por tener un lenguaje semántico y, al mismo tiempo, el lenguaje icónico de connotación, a través de sus formas y de su manipulación, es capaz de darnos un mensaje más allá de lo puramente fonético y semántico; es difícil seccionar ambos lenguajes para ver dónde empieza lo semántico y dónde lo visual, pues esta comunicación es simultánea. Sin embargo, para comprender esta doble función, es necesario analizar la letra y sus componentes: *la forma, los sistemas con los cuales se estructura y los elementos que ayudan a que la letra exprese icónicamente.*

Se ha hablado por supuesto ya de la función no sólo semántica sino connotadora de significados de la letra; se nos ha explicado su sintaxis y cómo debemos ordenarla. Encontramos libros que sugieren clasificaciones de las familias tipográficas, otros comentan sus posibles connotaciones, nos dicen que los tipos de palo seco representan un aspecto digno y elegante; que los egipcios sugieren mecanización y robustez, que los manuscritos son delicados y refinados, etcétera. Y nosotros lo aceptamos por convención, porque lo leímos, y en general hay constantes entre las significaciones de la letra, pero no analizamos cómo es que expresan esas ideas. ¿Por qué? ¿Qué tiene que ver una forma recta con la elegancia o una forma geométrica con la modernidad?

Mi investigación quiere acercarse a la expresión de la letra como forma que ya Martín Solomon, en su libro *El arte de la tipografía*,³ nos hace ver cuando dice: “Contemplo las letras desde el punto de vista de las formas, los tonos y la disposición de volúmenes abstractos [...] es preciso analizar su naturaleza en lugar de darla por supuesto.”

En *Tipografía*,⁴ editado por la UAM, se expone la idea de las formas de las letras como expresión en vanguardias del siglo XX tales como el dadaísmo, el futurismo y el constructivismo.

Partir del consejo de Solomon y trascender lo empírico, analizando cómo han influido la cultura y los estilos artísticos en el diseño de las formas tipográficas, analizarlas como elementos expresivos, independientes de otras imágenes que la acompañen para reforzar el mensaje, con la finalidad de comprender este lenguaje expresivo y hacer un uso racional del recurso tipográfico no sólo como un texto que se vincula con la imagen, sino como un texto que es la imagen de lo que queremos comunicar.

Para desentrañar la letra como forma que expresa, iniciaremos con un capítulo dedicado a la reflexión sobre el concepto de *expresión*, la cual se definirá en lo general y después se particularizará en la expresión visual. Al tratarse de un concepto universal, se describirá su caracterización al acercarnos al tema de estudio: la letra y sus medios para comunicar mensajes.

En el segundo capítulo abordaré la *forma*; se describirán variadas concepciones de ella, para situarnos frente al concepto formal de la letra. Expondremos los sistemas de organización y composición para la elaboración de una sintaxis de ésta. Y, basándonos en los estilos visuales de Donis A. Dondis, ejemplificaremos los estilos de la forma.

En el tercer capítulo veremos la letra como forma expresiva, se expondrá una clasificación de los tipos de letra con base en su forma, tomando como punto de partida la clasificación de Maximilian Vox, partiendo de la propuesta de Rob Carter, de su libro *Tipografía experimental*, de la serie de factores tipográficos que, al ser manipulados y combinados entre sí, nos dan una gama infinita de posibilidades de la letra como expresión.

Para comprender cómo damos significado a las letras, en el cuarto capítulo se hace una descripción de modelos de análisis

⁴ UAM, *Tipografía*, México. 1989

que nos apoyen en ver, más allá de la simple lectura fonética de un texto, a fin de acceder a una lectura visual y expresiva de la forma de la letra, de sus rasgos (*serif, sans serif*), de sus formas (mayúsculas, minúsculas), de sus colores, de los contextos cultural y artístico que pueden verse reflejados en ellas. Analizaremos la tipografía Universal, diseñada por Herbert Bayer en 1925, y el tipo Lagarto, diseñado por Gabriel Martínez Meave que, si bien es un diseño hecho con la tecnología actual, parte de los textos elaborados por un maestro impresor del siglo XVI. Una vez analizadas estas fuentes, haremos un estudio comparativo para exponer cómo cada forma connota significados diferentes.

Este trabajo se acerca a la letra como forma que expresa, a través de la cual somos capaces de aprender y comprender. Por ende, se hará un acercamiento al mejor uso de la tipografía en la comunicación visual.

I. principios básicos de la expresión

I.I el concepto de expresión

“Los tipos poseen características que apoyan, expanden y aclaran el contenido de las palabras que representan. Tienen personalidad y actitudes, son capaces de una amplia gama de expresiones”.

Rob Carter⁵

El concepto de expresión, complejo de definir, es: “El acto de sacar el zumo de las frutas jugosas, exprimiéndolas”,⁶ según el *Diccionario general etimológico de la lengua española*, o bien: “la palabra o locución y también la acción o ademán con que manifestamos lo que pensamos y queremos comunicar a otros.”⁷

Estas definiciones muestran que la palabra *expresión* abarca muchas áreas del conocimiento humano, pues se habla de expresión artística, visual, oral, escrita, corporal, literaria, poética, etc., y, dependiendo de la disciplina en que se trabaje, adquiere un sentido preciso; por ejemplo, se habla de “expresión matemática” cuando una palabra o cadena de caracteres pertenecen al lenguaje matemático, como lo siguiente:

⁵ Carter, R. *Diseñando con Tipografía*. Ed. Interbooks. México. 1996

⁶ Barcia, R. *Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*. Barcelona, V. Seix, 1880 (p. 525)

⁷ *id.*

$$n < 5$$

que significa que “n” es cualquier número menor que “5”. Este tipo de expresión, matemática, es muy precisa, y hace falta un estudioso del campo para leerla y comprenderla correctamente.

Varios campos del conocimiento han estudiado la expresión. Hay teorías metafísicas, como la de Eduardo Nicol, filosóficas con Giorgio Colli, psicológicas, fisiológicas, la medicina nos habla de lo patonómico y fisonómico que ayuda a leer, en el rostro y en las imágenes corporales, las enfermedades o trastornos del ser humano, así como el intento de desentrañar la personalidad a partir de los rasgos del rostro.

Las teorías metafísicas y filosóficas sitúan a la expresión como un recurso del conocimiento. Nicol, en su libro *Metafísica de la expresión*, nos dice que “la expresión es una categoría ontológica”,⁸ propia sólo del ser humano; una que lo distingue del resto de los seres vivos (animales y plantas), a través de la cual el ser humano se reconoce a sí mismo y a su entorno.

Es expresión todo lo que el hombre hace y el pensar es un hacer. Todo hombre expresa siempre y todo en el hombre es expresión. Es necesario entonces reconocer definitivamente que el hombre se define ontológicamente por la expresión, y que todos los demás caracteres que en él encontremos - sean constitutivos básicos, sean modales históricos o situaciones - se explican por ella y se descubren solamente en ella.⁹

⁸ Nicol, E. *Metafísica de la expresión*. México. FCE. 1957 (p. 227).

⁹ Nicol, E., *op. cit.*, p. 225

El ser humano es por lo tanto el ser de la expresión. Todo en él expresa; su rostro, sus movimientos, su lenguaje, sus modales y sus obras dan testimonio de lo que es y fue; así, el *Homo sapiens*, a través de sus improntas, deja una manifestación de sí mismo. Las huellas que se han descubierto no son gratuitas; en ellas se lee la necesidad del ser humano por comunicarse y por dejar un conocimiento para otros. Los investigadores que estudian las pinturas rupestres, los glifos y petroglifos, las herramientas y vasijas de culturas pasadas, buscan, a través de ellas, incorporarse al conocimiento de ese tiempo, analizando el uso de materiales en las herramientas, buscando constantes en las imágenes talladas o labradas, acercarse a un entendimiento de cómo se vivía, si había estructuras sociales y políticas, qué clase de actividades se realizaban, cuál era su alimentación, su cosmovisión, etc.

Si, como dice Nicol, el ser humano es expresión y todo en él expresa, tomemos entonces cualquier acto elaborado como expresión y, por lógica, ese acto nos hablará de algo, de un tiempo en específico: el simple hecho de tallar un corazón sobre la corteza de un árbol nos refiere a una persona que está o estuvo enamorada; si ponemos más atención a la forma del corazón, podríamos intuir si fue hecho hace mucho tiempo o si su creación es reciente, si lo realizó un niño o una persona mayor. Nos da información sobre los otros, y uno puede reconocer el concepto de amor a través de esta simple huella.

...la expresión es dinamismo, y cualquier otro rasgo y cualquier función básica que logremos discernir en el ser humano hemos de encontrarlos en la expresión y por medio de ella, como ya se ha indicado. Pero la expresión no es siempre la misma. Expresamos de acuerdo con un patrón, un módulo o sistema simbólico, más o menos 'natural' o convencional; pero los propios sistemas cambian muy

señaladamente y por esto podemos decir que el hombre mismo cambia históricamente. Lo que pueda haber en el hombre de definitivo sólo se da y sólo se percibe en lo que es menos definitivo: en la expresión, la cual es dinámica, en cada uno de sus actos, porque es precisamente acción y es dinámica en la evolución misma de sus formas simbólicas.¹⁰

La expresión cambia con el ser humano, cambia con la historia y con los modelos, patrones o sistemas simbólicos que se dan de manera natural o por convenciones.

Las letras e impresos creados por el movimiento *Arts and Crafts* (1880-1910), comparadas con las diseñadas por la *Bauhaus* (1919-1933), nos remite a momentos diferentes de las artes y de los conceptos e ideales del quehacer artístico: por un lado, William Morris y su movimiento *Arts and Crafts* privilegian lo manual sobre lo industrial; en su trabajo como impresor tuvo como inspiración el arte medieval y las ideas del escritor y artista John Ruskin (1819-1900), quien proponía la unión del arte con el trabajo para el servicio de la sociedad;¹¹ para él, a partir del *Renacimiento* se había dado una separación entre éstas. Morris, acogiendo las ideas de Ruskin y preocupado por la industrialización, las fábricas, por la falta de gusto de los artículos de producción masiva, la falta de mano de obra honesta, volteó la mirada hacia lo manual, y propuso unir al arte con los oficios para crear objetos bellos: desde edificios hasta ropa de cama.¹² Con la inspiración de los escritos medievales, decidió entrar a la edición y creación de tipos de letra, utilizando como referencia los tipos venecianos, y creó y volvió a utilizar las capitulares y decoraciones alrededor de las páginas (*Figura 1*).

¹⁰ *Íd.*, p. 224.

¹¹ Meggs, P. B. *Historia del diseño gráfico*. México. Trillas. 1991 (p. 226).

¹² Meggs, P. B., *op. cit.*, p. 227.

Con la *Bauhaus* en otro momento histórico (1919-1933) y con otro tipo de búsqueda, a partir de la unión entre artesanos y artistas con la idea de construir un futuro,¹³ de partir de la búsqueda de la universalidad a través de las estructuras básicas de las formas, se crearon alfabetos como el *Universal* de Herbert Bayer y el *Futura* de Paul Renner que, al contrario de Morris, buscan limpiar la letra y los objetos de las decoraciones superfluas no funcionales. Bayer desea crear un tipo, como su nombre lo dice, “universal”, uno que se utilice en todo el mundo. Y la mirada no es al pasado, sino al futuro.

A pesar de que estas dos corrientes buscaban por un lado la unión entre el arte y los oficios o artesanos y crear formas para una mejor sociedad, llegaron a resultados diferentes. (Figura 2).

Giorgio Colli, en *Filosofía de la expresión*, nos habla de la expresión como una palabra ambigua pues, “indica tanto el acto como el efecto de expresar.”¹⁴ En el campo de la escritura la comunicación se da en dos vías simultáneas: tanto la lectura visual o icónica como la lectura fonética, es decir, la letra que se expresa a sí misma, la palabra que se lee fonéticamente y que, al mismo tiempo, visualmente nos habla del concepto al que alude. Pongamos dos ejemplos: usemos las palabras “delgado” y “grosso”. Al escribirla estamos dando un mensaje fonético que se leerá pero, para darle una caracterización a la palabra, visualmente se buscó un tipo de letra cuyas características reforzaran la idea de lo “delgado” y lo “grosso”. (Figuras 3 y 4)

Colli considera la expresión como una representación, y esta representación es a su vez la evocación de alguna otra cosa. “Toda representación es sustancialmente una expresión, y toda expresión se accidentaliza en una representación.”¹⁵ La representación es la re-evocación de algo, lo que implica que, para

13 Íd., p. 362.

14 Colli, G. *Filosofía de la expresión*. Madrid. España. Siruela. 1996. (p. 57).

15 Colli, G., *op. cit.*, (pp. 51, 87).

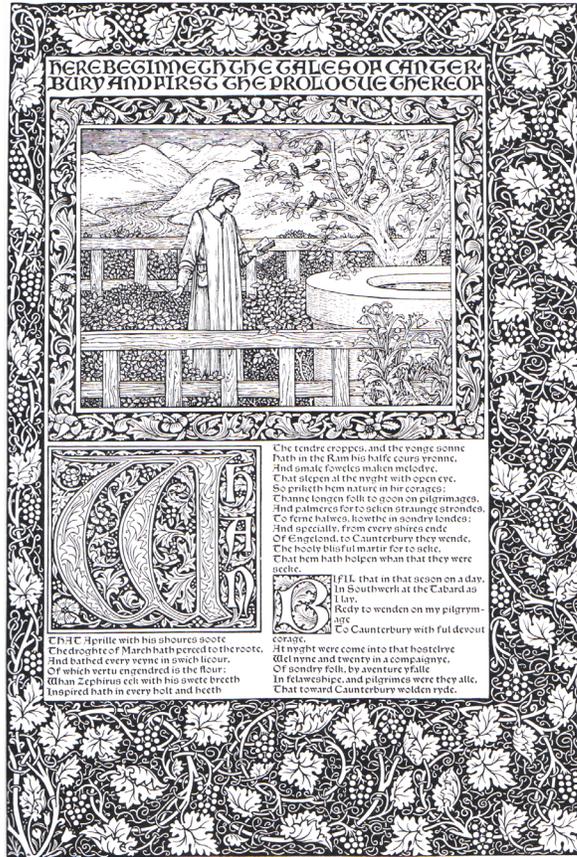


Figura 1
William Morris.
Página ilustrada de
Los relatos de Canterbury
(1896)



Figura 2
Joost Schmidt
Cartel para la exposición de
la Bauhaus (1923)

Delgado

Figura 3

La fuente usada es Tall Films que por sus formas alargadas, condensadas y delgadas visualmente nos dan el concepto de lo ligero, sutil y flaco.

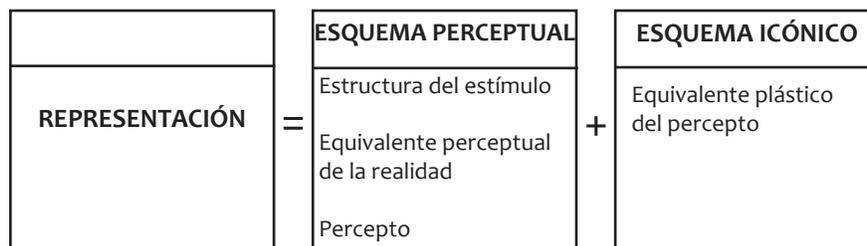
GRUESO

Figura 4

La fuente usada fue Gill Sans Ultra Bold, los trazos son muy robustos y pesados, visualmente crean una mancha oscura y fuerte, reforzando el concepto de lo “grueso”

desentrañar las representaciones, se necesita memoria y tiempo, “el camino de la expresión, siempre en busca de algo que está detrás, que queda expresado”.¹⁶ Al mirar una imagen, en primera instancia obtenemos información muy básica y rápida, pero siempre hay algo más atrás de esa primera impresión. Detrás del diseño de un alfabeto está toda la carga contextual de una época, la visión del tipógrafo, el manejo de los materiales y la tecnología.

Para Justo Villafañe, en la representación hay dos esquemas que interactúan: uno perceptual y otro icónico. “La representación son los elementos plásticos y su sintaxis”.¹⁷



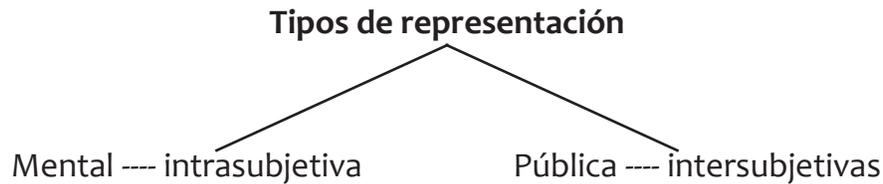
Una representación, aunque tenga un alto grado de abstracción, siempre tiene un referente de la realidad y evoca algo. Es a lo que se refiere Villafañe con el esquema perceptual que es parte de la representación. Si a este esquema se le suma otro icónico que refiere al equivalente plástico del percepto, tendríamos una representación. El esquema icónico tiene que ver con los elementos que conforman la sintaxis de la imagen, como: el punto, la línea, color, forma, equilibrio, etc.

Jack Goody, en *Representaciones y contradicciones*, propone que en la representación hay implicados tres términos: en primer lugar, el objeto que constituye la representación de algo para alguien. Goody plantea dos tipos de representación: una mental y otra pública: “la primera está relacionada con los procesos cognitivos y memorísticos intrasubjetivos

¹⁶ *Id.*, p. 51.

¹⁷ Villafañe, J. *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1987.(p. 94).

(psicológicos), la segunda con los procesos intersubjetivos, por lo cual la representación de un sujeto afecta las representaciones de otros sujetos a través de las modificaciones de un entorno físico compartido”.¹⁸



La representación de un rinoceronte hecha por Durero durante años fue la imagen que de él se tuvo, y fue elaborada basándose en datos y en su imaginación. Así, creó a un ser con las patas con escamas y la piel como si fuera una armadura, y esta idea perduró durante años en Occidente, es decir, esta representación intrasubjetiva que, al ser compartida, se vuelve intersubjetiva, afectó la visión de los otros que reprodujeron y tomaron como verdadera la representación del grabado de Durero.

Es difícil encerrar y encasillar un término como la expresión, pues tiene muchas significaciones desde el punto de vista en que se le esté definiendo. Y explicarlo en una sola palabra limita todas sus posibilidades; sin embargo, es importante fijarse una postura frente al concepto que nos ayude en nuestra búsqueda por comprender la expresión de la letra como forma.

Para Eduardo Nicol, la expresión es un recurso de conocimiento del ser humano y, por tanto, el conocimiento es expresivo y por ello mismo histórico, y es que el ser humano no es estático y va evolucionando, con el tiempo sus ideas van cambiando, la concepción que tiene del mundo y lo que lo rodea, la aparición de nuevas tecnologías hace que su modo de

¹⁸ Goody, J. *Representaciones y contradicciones*. Barcelona. Paidós. 1999 (p. 48).

expresar no sea el mismo y varíe según su contexto histórico y cultural. Podemos observar, así, que históricamente la forma de la letra cambia no sólo por la creación de nuevas formas, sino por la aparición de nuevas herramientas y soportes. El aporte de los tipos móviles fue muy importante en la creación y diseño de nuevas formas tipográficas; la aparición de los medios digitales, de igual manera, le otorga a la letra la inmediatez e independencia que no se tenían en tiempos de los tipos móviles. De ahí que, a partir de la observación y estudio de la letra, se puedan obtener datos históricos que nos acerquen al conocimiento de una época o momento histórico, como es el caso de las revisiones que se han hecho de los movimientos futurista, dadaísta y constructivista, tomándolos como precursores de lo que Herbert Spencer¹⁹ llama *tipografía moderna*, el parteaguas desde donde se le da a la letra una autonomía a través del uso del *collage*, y de las nuevas ideas de ver a la letra como una forma más plástica que trasciende lo meramente fonético de su lectura.

En toda expresión encontramos un significado que puede ser descifrable, y en este ámbito nuestro interés es descifrar qué hay más allá de las formas de una letra diseñada en Italia, en Alemania o en México: ¿por qué las formas no son las mismas? Descifrar lo que dice el tiempo en el que fue creada, siglo XVI, siglo XX, lo que dicen los materiales y soportes usados.

La expresión como recurso del conocimiento: de aquí la relevancia que tiene el estudio, catalogación, revisión y análisis de las representaciones, huellas, pinturas, textos, gestos, etc., creados por el ser de la expresión, el ser humano.

Para Giorgio Colli, la **expresión es acto y efecto de lo que comunica**. En la letra sucede lo mismo, comunica en dos sentidos: la escritura que es lo fonético y que, a través de sus formas, comunica visualmente. Lo icónico.

La expresión es dinámica, cambia con la historia y cultura, al igual que la letra que, desde sus primeras manifestaciones, nos muestra su evolución y cambio, entre las formas talladas en piedras y la escritura cuneiforme, entre los tipos gótico y romano, entre una escritura occidental u oriental, entre escribir de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, entre lo digital y lo analógico.

La **expresión como representación.** Como dice Colli, la expresión se accidentaliza en una representación, que en este caso de estudio es la letra, como re-evocación de las ideas del ser humano, como signos de un desarrollo cultural y social. Para entender esta re-evocación, es necesaria la memoria y el tiempo, y para su construcción son necesarios elementos plásticos que conforman la sintaxis visual de las representaciones, como lo son el punto, la línea, el equilibrio, la dirección, etc., que se desglosarán en los siguientes capítulos.

I.2 expresión visual

Definir la expresión visual no es menos sencillo que el concepto de expresión. En ella hay una traspolación conceptual de otras disciplinas: comunicación visual, teoría de la imagen, semiótica, percepción visual, entre otras.

Arnheim, en su libro *Arte y percepción visual*, nos habla de la fisionómica desde la percepción. Afirmo que se basa en la idea de que a través del estudio del rostro de la gente puede conocerse su personalidad. Nos señala también la teoría asociacionista, que nos dice que el ser humano es capaz de darle sentido expresivo a las cosas inanimadas: a una columna, una piedra, un edificio, y esto lo hacemos por asociación, por empatía, por la experiencia de las sensaciones que conocemos a través de nuestro cuerpo, así es que, frente a una columna que soporta una carga, podemos sentir, por empatía hacia ésta, el peso que soporta, la fuerza de su construcción. De igual manera, uno por empatía les da a las letras ciertas características humanas: recordemos la canción de las vocales de Cri Cri: "... ahí está la i, le sigue la o, una es flaca y otra gorda porque ya comió...".



Arnheim asegura que uno le da significación a los objetos como, por ejemplo, a las nubes o árboles, porque se hace esa analogía con el ser humano. No es que un árbol quiera expresar tristeza como un sauce llorón, sino que uno le da esa connotación, haciendo la semejanza con expresiones propias de nuestra especie. Para Eduardo Nicol, el ser humano es el ser de la expresión, y es por esto que es capaz de dar sentido a las cosas que no lo tienen, pues él mismo es el encargado de darles significado, como cuando, al ver un punto en el espacio, lo interpreta como una letra o imagina una hormiga, ve en una nube la forma de algún objeto, interpreta una señal de tránsito, y se detiene al ver la luz roja, etc.

Al hablar de expresión, se enuncia un término muy general y amplio, y se usa para denominar las ideas de varias áreas del conocimiento que se traslapan en ella, como en los derechos humanos al hablar de la libertad de expresión, o en el campo de la informática, donde al decir *expresión* se refiere a un lenguaje de programación que nada tiene que ver con lo que entendemos por expresión visual. Cada ámbito tiene sus códigos propios y sistemas de ordenamiento para lograr la articulación de los mensajes, de un cuadro, de un discurso. “La expresión visual es algo que reside en todo objeto o suceso de forma articulada.”²⁰

En este mismo sentido, para tratar de llegar al conocimiento de la expresión visual, hay que partir de lo que diversos autores nos dicen sobre ella de manera muy genérica y entre líneas, pues el concepto es amplio y engloba diferentes tipos de

²⁰ Arnheim, R. *Arte y percepción visual*. Madrid, Alianza Editorial. 1977 (p. 493).

comunicación visual: pintura, escultura, cine, diseño gráfico, televisión, performance, multimedia, comic, ilustración, dibujo, etc. Todas estas disciplinas comparten características: la primera, que es a través de la visión como se obtienen los datos de éstas, comparten sistemas de ordenamiento, pero cada una tiene su propio lenguaje, sus propios receptores y su propia necesidad que cubrir; el entretenimiento, la contemplación, el consumo, la información, etc.

Donis A. Dondis nos dice que la expresión visual “son muchas cosas, en muchas circunstancias y para muchas personas. Es el producto de una inteligencia humana altamente compleja que desgraciadamente conocemos muy mal.”²¹ Para lograr un acercamiento a la expresión visual hay que desglosarla en sus componentes o características, lo cual haremos en nuestro siguiente punto, en el que identificaremos los elementos de la expresión visual: punto, línea, plano, textura, color, forma, movimiento, tensión, ritmo, dimensión, escala, formato y proporción.

I.3 elementos de la expresión visual

En tanto hablamos de expresión visual, veremos que el ser humano se vale de recursos externos a él para expresarse.

Los objetos de comunicación visual (pintura, escultura, ilustración, diseño gráfico, etc.) han sido creados para percibirse visualmente y, para que se cumpla esta condición, se apoyan en sistemas de relaciones estructurales que dan unidad a la obra. Cada medio de expresión tiene su propio lenguaje y cubre una necesidad diferente, pero mantienen un tronco común del cual parten para lograr sus mensajes.

Estos elementos son: el punto, línea, plano, textura, color, forma, movimiento, tensión, ritmo, dimensión, escala, formato y proporción, los iremos definiendo, y tomaremos como punto de partida la clasificación que hace Villafañe de éstos para una sintaxis de la imagen.

Cabe mencionar que estos componentes son propios del diseño y las artes y no son propiamente componentes de la expresión, pero el manejo que de ellos se hace, al utilizarlos como medio de expresión al priorizar uno sobre el otro, la combinación de uno o varios, y su contribución a ayudarnos a comunicar mensajes, es lo que nos hace tomarlos como elementos de la expresión visual.

Villafañe propone tres grupos: el primero son los elementos morfológicos: punto, línea, plano, textura, color y forma.

El segundo grupo son los elementos dinámicos: movimiento, tensión y ritmo.

El tercer grupo son los elementos escalares: dimensión, formato, escala y proporción.²²

Los elementos morfológicos son aquellos que tienen una naturaleza espacial, es decir, tienen estructura y a partir de ella se basa el espacio plástico. A pesar de que éstos pueden parecer a simple vista muy sencillos, no lo son; hay una complejidad enorme al momento de usarlos y darles prioridades con respecto al mensaje que se quiere dar; no se pretende privilegiar al color sobre la forma o al punto sobre la línea, pues en la práctica el uso de estos elementos y sus combinaciones son infinitas, y dependiendo del mensaje que se quiere dar, está la prioridad de uno u otro elemento visual.

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

Punto es la unidad más simple y mínima de comunicación visual y a partir de éste y de su acumulación se van formando figuras o formas.

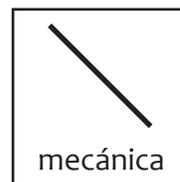
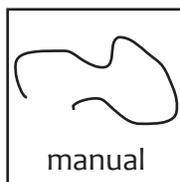
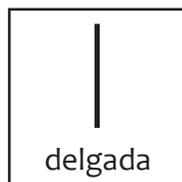
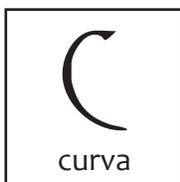
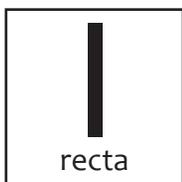
El punto se presenta en la naturaleza de varias formas: la forma de una gota de agua al caer, una pequeña piedra, la presión de nuestro dedo sobre la tierra, el sol, la luna. Es una forma muy simple y básica y, por lo mismo, fácil de reproducir, recordar y reconocer. Entre más próximo esté un punto de otro, nos dirigirá la mirada para ir creando formas reconocibles.



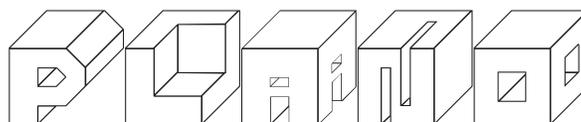
La disección de los elementos de la expresión se hace para lograr una mejor comprensión de cada uno. Sin embargo, todos están interrelacionados y es a través de las diversas combinaciones entre ellos como se hacen visibles las representaciones.

Línea es la sucesión de varios puntos. Tiene dirección, movimiento y longitud, nos ayuda a definir los contornos de las formas; puede ser recta, curva, quebrada, ondulada, gruesa, delgada, manual, mecánica. Es el elemento generador del dibujo.

línea



Plano es un elemento morfológico bidimensional que está limitado por líneas o por otros planos,²³ tiene una naturaleza espacial y sugiere la tercera dimensión a través de la articulación de espacios bidimensionales.



²³ Villafañe, J., *op. cit.*, (p. 108).

Textura es una cualidad táctil de los objetos. Nos invoca sensaciones que no pueden ser captadas por las manos pero sí por la vista. La textura dependerá de los materiales y soportes que se usen. No es lo mismo pintar un letrero con un gis, que con una brocha, al igual que pintar sobre una pared rugosa o imprimir un texto sobre un papel satinado a imprimir sobre un papel poroso. Todos estos juegos de soporte y material nos dan una gran variedad de texturas tanto visuales como táctiles.

TEXTURA

En estos dos textos se uso la misma familia tipográfica pero con diferentes grosores, entre más gruesa sea una letra crea manchas tipográficas más oscuras, y entre más ligero sea el tipo la mancha tipográfica es más clara.

The history of the modern alphabet is one of the most convincing testimonials to the slow but inevitable progress of the human race. Of all the evidences which have remained to us of the ancient civilizations, none is so complete, so unaffected by the passage of time and so near to its original relationship to humanity, as the little group of phonetic symbols which form the basis of expression for the intellectual world.

The history of the modern alphabet is one of the most convincing testimonials to the slow but inevitable progress of the human race. Of all the evidences which have remained to us of the ancient civilizations, none is so complete, so unaffected by the passage of time and so near to its original relationship to humanity, as the little group of phonetic symbols which form the basis of expression for the intellectual world.

Texto compuesto con tipos góticos, que por lo negro de sus caracteres crea una mancha visual fuerte y oscura.

Et ingressus angelus ad eam dixit. Ave gratia plena: dominus tecum: benedicta tu in mulieribus. Quae cum audisset turbata est in sermone eius: et cogitabat qualis esset ista salutatio. Et ait angelus ei Ne timeas maria: inveniisti enim gratiam apud deum. Ecce concipies in utero et paries filium: et vocabis nomen eius

Color: físicamente es una percepción visual que se genera en el cerebro al interpretar las señales nerviosas que le envían los fotorreceptores de la retina del ojo y que a su vez interpretan y distinguen las distintas longitudes de onda que captan de la porción visible del espectro electromagnético. El color tiene una afinidad con las emociones; existe todo un simbolismo en el uso del color que cambia de acuerdo con la cultura, el tiempo y la sociedad en que se habita.

El color tiene tres características principales: el matiz, la saturación y el brillo.

El matiz es el estado puro del color; sin que se le haya agregado blanco o negro; es lo que nos permite distinguir el rojo del azul. Son tres los colores primarios o básicos: el rojo, el amarillo y el azul, para colores pigmento, y el rojo, el verde y azul, para colores luz. De la mezcla de los colores primarios surgen los secundarios, que son el verde, el naranja y el violeta, y de la mezcla de estos seis matices se pueden obtener una gran cantidad de colores. El matiz también se refiere al recorrido que hay entre un tono y otro, por lo que el verde amarillento y el verde azulado serán matices diferentes del verde.

MATIZ MATIZ MATIZ

La segunda característica es la saturación o intensidad, que se refiere a la pureza o palidez del color; un color muy saturado es un color muy puro. Es la cantidad de gris que tiene un color; mientras más gris, menos saturado.

20% SATURACIÓN

50% SATURACIÓN

100% SATURACIÓN

La tercera característica es el brillo, que describe qué tan claro u oscuro es un color; esto depende de la cantidad de luz que recibe. El brillo ayuda a lograr las sensaciones espaciales, ya que si se usa para hacer degradaciones, los colores definen contornos y nos dan la sensación de bidimensionalidad. Si a un color se le agrega negro, se intensifica su oscuridad y su valor es más bajo, mientras que si se le agrega blanco, se intensifica la claridad y su valor es más alto.

BRILLO BRILLO BRILLO

ELEMENTOS DINÁMICOS

Movimiento: las representaciones icónicas muestran un movimiento aparente, mas no real. En la composición es una tensión causada por la orientación de los signos, por sus relaciones e influencias recíprocas, por la organización rítmica.²⁴

²⁴ Fabris, S. y Germani, R. *Fundamentos del proyecto gráfico*. Don Bosco. Barcelona. 1982 (p. 141).

En el signo, el movimiento es una tensión originada por la forma en torno a su eje o ejes - esqueleto axial-, el peso, el equilibrio, la proporción, la manera de proceder de su lectura.²⁵

MOVIMIENTO

Tensión: por lo general nuestra visión va a buscar el equilibrio en las composiciones: cuando se usan figuras básicas como el triángulo, el cuadrado y el círculo no hay mucho problema, pues no es difícil lograr encontrar intuitivamente el eje horizontal-vertical, pero cuando las figuras observadas son irregulares nuestro ojo buscará el equilibrio; al no encontrarlo, se sentirá desorientado, y a esto lo llamamos tensión pues, al no encontrar nuestro eje, el ojo sentirá una llamada de atención y en algunos casos usar esta variación es lo que logrará captar la atención de nuestro receptor y hacer que se detenga a observar nuestro mensaje. La tensión nos ayuda a jerarquizar los elementos sobre nuestro plano dependiendo de la lectura que queramos dar y a hacer una llamada de atención a nuestro espectador, desestabilizando el equilibrio que se busca.

TENSIÓN

En este ejemplo, al usar letra “E” invertida, se crea una tensión en su lectura y se aumenta ésta utilizando el color rojo para hacerla más fuerte y evidente.

²⁵ *Id.*

la dimensión de los objetos dentro de un espacio nos sugiere profundidad y distancia, el tamaño de los objetos dentro de un cuadro ayuda a jerarquizar. Como en la pintura medieval, donde el tamaño de los personajes representados es muy importante, pues el personaje de mayor tamaño es el más importante del cuadro, y entre más pequeño sea la representación de otro, menor será su importancia.

La figura 6 es un diseño de Fillippo Marinetti donde podemos ver el uso de varios y diversos alfabetos, en tamaños diferentes, unos tipos muy pequeños y letras exagerando su tamaño. Esto le da a la composición cierta profundidad, pareciendo que las letras pequeñas están atrás y que letras como la “p” están al frente y gritan.

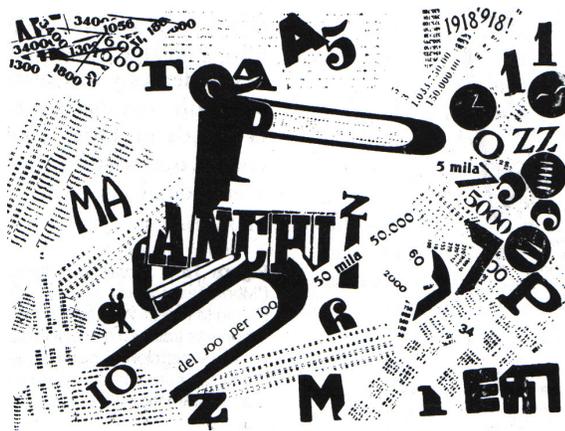


Figura 6
Fillippo Marinetti
Un encuentro tumultuoso
1919

Formato: el formato de una imagen viene definido por la proporción que existe entre sus lados. Supone una selección espacio-temporal y es el primer elemento condicionante del resultado visual de la composición.

Al pensar en un diseño de un cartel, uno de los primeros pasos a resolver es el decidir qué formato se va a usar, si 90 x 60 cm o bien 60 x 40 cm. Esto es muy importante, pues a partir del formato se creará la composición. Decidir si el formato será

horizontal o vertical, qué área de este se utilizará, qué tipo de composición, etc.

Escala es el procedimiento que posibilita la modificación de un objeto sin que se vean afectados sus rasgos estructurales ni cualquier otra propiedad del mismo, excepto su tamaño.

Proporción: se define como la correspondencia de las partes con el todo. Es la relación de una medida con otra. Un ejemplo simple de proporción numérica aplicada al arte es el *kanon* de Policleto. En su estatua *Doríforo* (“el portador de la lanza”), Policleto muestra el canon de 7 cabezas, la cabeza será la séptima parte de la altura total (*figura 7*).

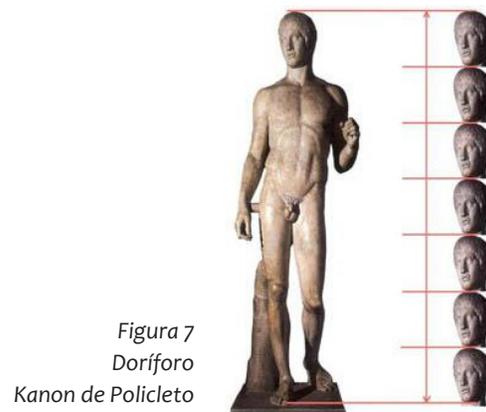


Figura 7
Doríforo
Kanon de Policleto

La proporción es 1:7, es decir, caben 7 cabezas en la altura total del cuerpo, y estas 7 cabezas a su vez nos dan la proporción de otras medidas del cuerpo, como que del pie a la rodilla donde hay 2 cabezas, de la rodilla a la pelvis 2 cabezas. De los pies a la pelvis, 4 cabezas; vemos que cada medida tiene una relación estrecha con la otra.

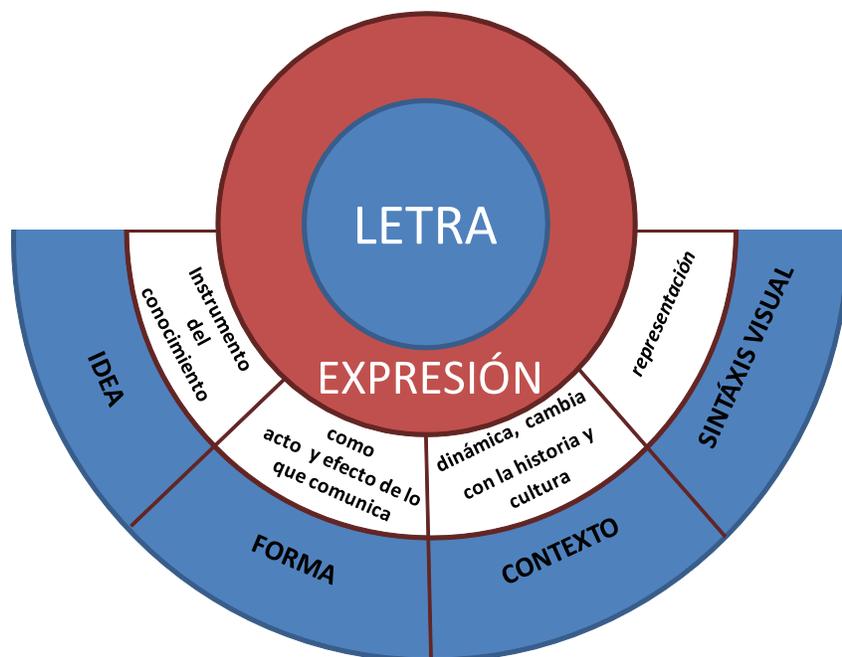


Figura 8

En la *figura 8* podemos visualizar las implicaciones que tiene la expresión con respecto a nuestro objeto de estudio, que es la letra. En una primera instancia tenemos que la expresión en este caso “la letra” funge como un recurso de conocimiento que en este proceso en particular se da por dos vías, pues la letra, como expresión escrita y a través de los libros, nos acerca al conocimiento y pensamiento de nuestros antepasados y contemporáneos, pero privilegiando a la letra como expresión icónica, portadora de un conocimiento visual y estructural. Cabe recordar que, para fines del estudio y comprensión de la letra, es necesario diseccionar y separar conceptos; pero en el trabajo cotidiano todos estos elementos se dan de manera simultánea y están ligados unos a otros. La letra, como recurso de conocimiento, necesita un soporte que la haga visible y se nos presenta como una forma expresiva que, como Giorgio Colli nos comenta, es

el acto y efecto de lo que comunica, es la palabra que, al leerla, nos está significando una idea fonética que reconocemos pero, al mismo tiempo, icónicamente nos puede connotar conceptos dependiendo del uso del color, las proporciones, su escala, etc. Y esto está relacionado con la expresión como representación como la evocación de algo y, retomando a Justo Villafañe, para que esta representación se haga realidad, necesitamos elaborar un discurso valiéndonos de una sintaxis visual que, como expusimos en este capítulo, necesita de elementos morfológicos, escalares y dinámicos.

En el análisis de las fuentes Universal y Lagarto podremos ejemplificar de mejor manera cómo es que todas estas ideas confluyen en una sola forma que es letra.

2. consideraciones generales acerca de la forma

2.1 diferentes concepciones de la forma

El concepto de forma se utiliza con distintas significaciones. Una de ellas es la manera, como cuando se dice: “la forma en que trabaja”, “su forma de ser”, etc. En este sentido es sinónimo de modo o actitud. Por otro lado, la forma también se usa para sustituir el término *figura*, al decir: “la forma de la nube”, “la forma de la silla”, etc. La forma, a través de la historia, ha adquirido connotaciones que explicaremos para situarnos frente al concepto, y exponer cómo será concebido para los fines de nuestra exposición.

El término forma, nos comenta Tatarkiewicks, se utilizó para sustituir a dos palabras griegas *μορφη* y *ειδοζ*. La primera se aplica a las formas visibles (*μορφη*) y la segunda a las formas conceptuales (*ειδοζ*)²⁶.

Arnheim nos presenta esta misma dualidad en el libro *Arte y percepción visual*, donde el término en inglés se expresa por dos palabras diferentes: *shape* y *form*, la primera de las cuales se refiere a las formas visibles y palpables, y la segunda a las formas como concepto. La forma nos sirve, antes que nada, para informarnos de la naturaleza de las cosas.

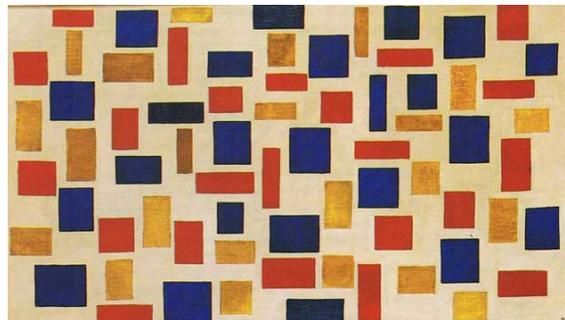
El término es complejo porque muestra dos posiciones: por un lado, lo material, lo que es visible, lo que nos llega a través

²⁶ Tatarkiewicks, W. *Historia de seis ideas*. Madrid. Tecnos. 1997. (p. 253).

de los sentidos y, por el otro, la idea, el concepto, lo que no se puede tocar. Y ya no sólo hablamos de la forma de una letra, como estructura, como lo que el ojo humano ve y lee, sino también de la forma de la letra como idea, de la forma mental, del concepto que nos pueda transmitir a través de sus significados simbólicos como la letra ψ que al reconocerla leemos en ella el concepto de psicología y todo lo que implica esta disciplina.

Al hablar de forma, es necesario explicar el contexto en el que vamos a usar el término pues, como veremos, tiene más de un significado, y no para todos significa lo mismo, ni aun siendo parte de una misma comunidad. Por ejemplo, en el Taller de Experimentación Plástica IV, del cual formé parte, al abordar el tema de forma y después de haber leído a Arnheim y a Tatarkiewicz, a cada alumno se le preguntó cómo iba a manejar el concepto. Para algunos la forma era contenido, para otros la forma era lo estructural. Aquí encontramos otra gran dicotomía sobre la forma: ¿se privilegia a la forma como estructura o como contenido?

Figura 9
Composición XI Théo van
Doesburg.
(1918)



En la *figura 9* se está privilegiando a la forma como figura, como estructura. Théo van Doesburg utiliza formas puras, sin adornos, parecería que sin ningún significado... aunque lo tiene, pues muestra las nuevas ideas que se estaban generando

con el suprematismo, el constructivismo y el futurismo. En su composición la forma aparece como estructura. En cambio, en la *figura 10*, que es un manuscrito de principios de siglo XVI, se da prioridad al contenido de las formas tanto en la letra como los adornos del margen y el uso de capitulares, adornos que, en la mayor parte de los casos, tenían que ver con el contenido de los textos y los ilustraban. Ésta es una de las discusiones que se han mantenido a lo largo de la historia y es un ir y venir, pues en ciertas etapas la forma pura es la que domina el ambiente plástico y en otras el contenido de la obra de arte o de diseño es lo más importante, y se carga a la obra de simbolismos. Como ocurre en el arte surrealista, donde cada elemento usado en la composición no es gratuito y están cargados de un gran simbolismo.

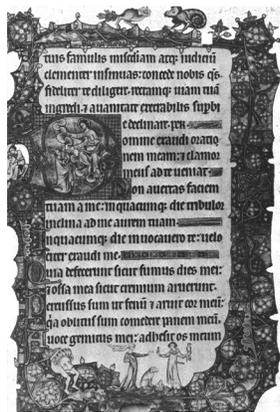


Figura 10
Página de *Salmodia* de
Ormesby
Siglo XVI.

Revisemos los diferentes significados que se la han dado al término forma, que parten del interesante estudio elaborado por Tatarkiewicz, en su libro *Historia de seis ideas*, donde él a su vez se basa en los significados que se le han dado a través de la historia de la estética, y propone los siguientes significados para la idea de forma.

1) La forma como la disposición de las partes²⁷

La forma de un pórtico es la disposición de sus columnas, la forma de una melodía es el orden de sus sonidos, la forma de una letra son sus rasgos, lóbulos, ojo, ascendentes y descendentes.

Los pitagóricos expresan la siguiente formula: “El orden y la proporción son bellos.” Por mucho tiempo esta idea que se tuvo de la forma no sólo fue un significado de está sino que estaba relacionada con los ideales de belleza, como ocurrió en Grecia con la creación de cánones para la construcción de la escultura (Canon de Policleto; los diez libros de la arquitectura de Vitruvio). Aquí contemplamos a la forma inmersa en sistemas estructurales como la sección áurea, ligada a términos como simetría, equilibrio, etc.

La *figura 11* nos muestra que el alfabeto gótico de Durero intenta buscar orden y disposición entre las partes de cada letra utilizando un sistema modular desde el cual se regirán todas las letras del alfabeto. Estamos hablando de la forma de la letra como la figura y disposición de las partes.

Figura 11
Sistema modular de Durero
para construir el alfabeto
gótico, (1525)



2) La forma que se aplica a lo que se da directamente a los sentidos,²⁸ es decir, la forma que alude al contenido, al sentido y al significado, es una forma ligada a la expresión. Solo la apariencia es lo que importa. El contenido se relega a segundo término. Es la forma privilegiando lo visual, la apariencia; como en la pintura

²⁷ Tatarkiewicks, W., *op. cit.*, (p. 253).

²⁸ *Id.*

impresionista, donde lo que importaba era la sensación visual que producían los colores, las pinceladas, al contrario de los pintores abstractos, donde la forma como estructura era lo trascendental.

En la *figura 12* podemos apreciar que lo preponderante de la letra es la decoración, la sensación visual que nos provoca; en este caso no importa mucho la legibilidad ni tampoco si, al construir un texto con ella, seamos capaces o no de leerlo; lo primordial es la textura visual que nos da.

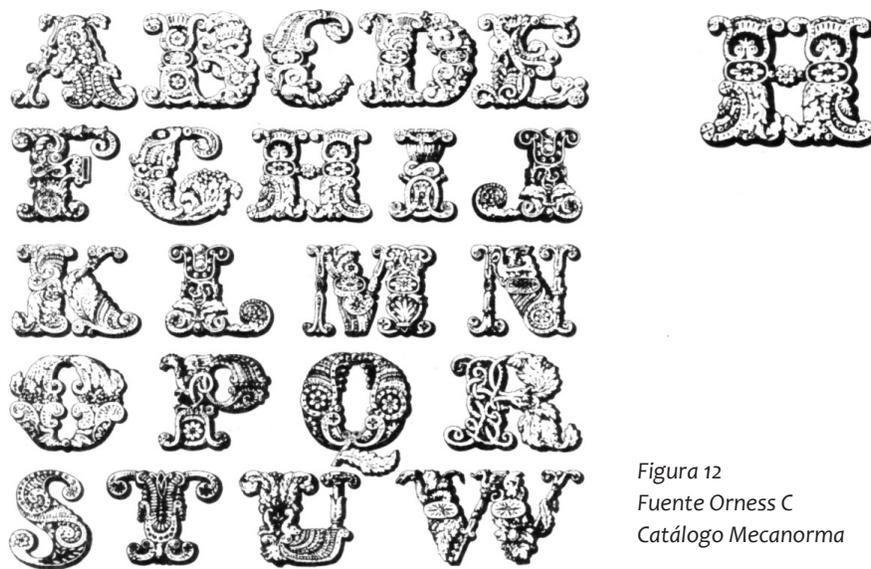


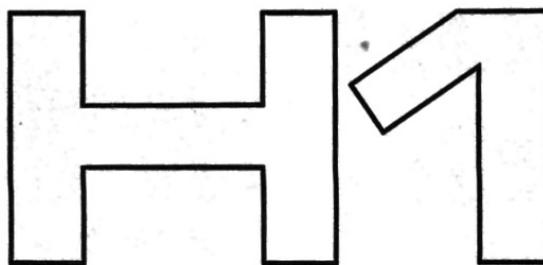
Figura 12
Fuente Ornes C
Catálogo Mecanorma

3) La forma como contorno,²⁹ como figura o como dibujo: ésta podría ser una definición muy pobre, pero no lo es, ya que aquí tomamos a la forma como la línea que dibuja y da estructura y visibilidad al objeto que se pretende representar. Puede parecer un concepto muy básico, pero esta idea de forma es una de las más utilizadas.

La *figura 13* nos muestra el contorno de la letra H y el número 1, utilizando el significado de forma como contorno.

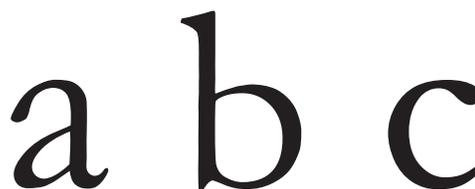
²⁹ *Id.*, (p. 253).

Figura 13
Fuente Euroestile outline
Catálogo Mecanorma



4) Forma substancial,³⁰ es decir, como la esencia de una cosa: en este caso es sinónimo de idea y deja atrás los terrenos de la estética y pasa a la filosofía, donde se busca la esencia de las cosas que se revelan a través de la materia o figura, teniendo entonces un cambio sobre lo que es bello, pues si la forma es bella por participar de una esencia, entonces todo lo que tenga forma es bello, y ya no hablamos de orden o disposición de las partes, sino de la esencia, pero desde lo filosófico, desde el pensamiento. La esencia de cada cosa, lo universal de las formas.

Figura 14



La letras “a, b, c” se han usado muchas veces con la significación de que son las ideas principales que hay que saber de algo: el abc de la cocina, el abc de la matemáticas; estas tres letras nos dan una idea esencial de la forma del conocimiento.

5) La forma *a priori*; Kant describió a la “forma como una propiedad de la mente que nos obliga a experimentar las cosas

³⁰ *Id.*, (p. 268).

de un modo o forma, en particular”.³¹ Las ideas son las formas de la mente (Platón). Aquí se toman conceptos nuevamente de la metafísica y la filosofía que tienen que ver con la búsqueda de formas universales en el ser humano, con ideas creadoras y generadoras de figuras, pinturas, objetos. “No existe contenido (idea) que no sea interpretado de acuerdo con alguna forma.”³²

Hasta aquí hemos hablado de cinco significados que se han dado sobre la forma, y es importante situarnos frente a ellos para exponer el criterio con el que usaremos el término *forma* con respecto a la letra.

Como ya hemos mencionado, vemos la letra con la doble función de ser una imagen icónica y con otra función fonética, y si bien las separamos para su estudio, en la comunicación escrita y visual se dan de manera simultánea y, por lo mismo, no se puede utilizar una significación estrecha y limitada del concepto, pues limitaría nuestro estudio de la letra como forma, por ejemplo, a la simple pero no menos importante definición como contorno y dejaría a un lado su proceder compositivo y de orden entre sus elementos estructurales.

Proponer a la letra como tema de estudio se da justo porque en ella se aprecia más allá de una forma como contorno o una estructura con un cierto orden y armonía.

Me parece que esta disección del término es interesante y, dependiendo del tema de estudio al que acompañe, se puede reducir a una sola idea o ampliar con el uso de las variadas ideas que definen la forma. En el caso de la letra como forma, tomaremos como eje para su estudio la forma *como la disposición de las partes que, a través del uso de sistemas estructurales y de composición, elabora mensajes que se dirigen hacia los sentidos, creados a partir de la esencia de las cosas (ideas)*.

³¹ *Id.*, (p. 270).

³² Kant, I. *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires, Sopena, 1943.

Partiendo de esta posición frente a la forma, podremos acercarnos a la letra como una forma expresiva, que nos habla de esencias e ideas del tiempo en el que fue creada, y del fin o motivo con el que fue diseñada con ciertas características visuales que la hacen portadora de significados. Y que, al emprender un trabajo gráfico, nos pone a decidir entre utilizar un tipo llamado Broken 15 u otro llamado Garamond.

Broken 15

Garamond

2.2 sistemas estructurales de la organización de la forma

La transmisión de mensajes debe organizarse bajo ciertas normas con la ayuda de elementos como la simetría, el equilibrio, ritmo, etc., normas que en conjunto se les considera organización de la forma, sistemas estructurales o composición.

“La composición significa reunir y disponer diversas cosas, formando un solo conjunto, de modo que todas ellas contribuyan a construir la naturaleza y la bondad del mismo conjunto.”³³ (J. Ruskin)

En la composición hay que disponer y organizar elementos dentro de un espacio-formato, siguiendo una directriz o idea preconcebida que tiene una finalidad, y se necesita un medio de expresión como la pintura, la escultura o el diseño gráfico.

Fabris propone cinco clases de composición: la composición clásica o estática, la libre o dinámica, la continua, la composición en espiral y la polifónica.

La **composición clásica o estática**, como su nombre lo indica, pretende eliminar cualquier tipo de movimiento o de discontinuidad, se vale del equilibrio, la simetría y el ritmo para lograr una armonía de las partes libre de algún tipo de tensión que desestabilice la composición (*figuras 15 y 16*).

³³ Fabris y Germani, *op. cit.*, (p. 13).

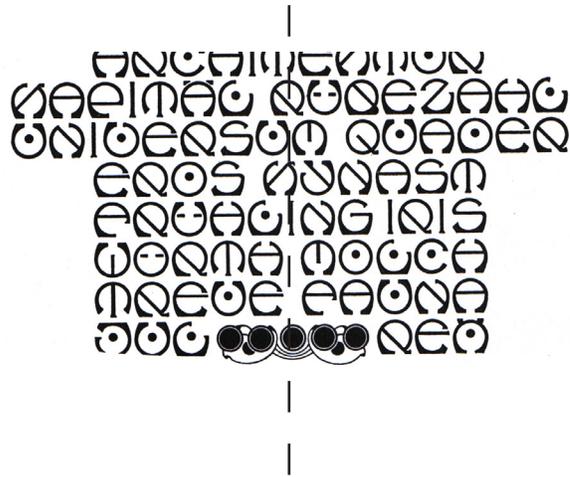


Figura 15
Diseño tipográfico
Adalberto Fischl (1900)

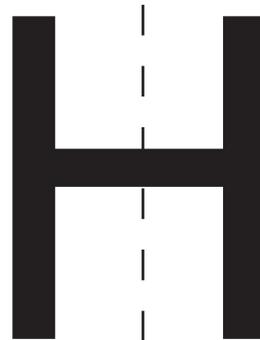


Figura 16

La **composición libre o dinámica**, esta basada en la utilización del contraste, en su estructura no busca lo estático ni un orden establecido; sin embargo, sí está sujeto a la unidad y a un equilibrio que no precisamente tiene que darse con el uso de la simetría (figura 17).



Figura 17
Ardengo Soffici
Página de BIF & ZF + 18
(1915)

La **composición continua** tiene que ver con un discurso narrativo; generalmente desarrolla una acción en el tiempo, por lo general se utiliza la totalidad del espacio-formato; este tipo de composición es muy usada en la pintura para contar alegorías (figura 18).



Figura 18
P. Bruegel
Los ciegos
(1568)

La **composición en espiral** está relacionada con la composición libre, y propone el recurso de la espiral para organizar con base en esa forma los elementos de un cuarto o diseño; por la estructura de la espiral, este tipo de composición nos da movimiento y profundidad (figura 19).



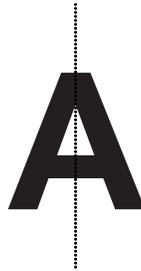
Figura 19
Josef Müller-Brockmann
Cartel

La **composición polifónica** incluye varios sistemas compositivos desarrollados simultáneamente y que se compenetran entre sí.

En el trabajo compositivo participan elementos que, al interrelacionarse, crean la sintaxis visual de la que nos habla Villafañe y cuyos elementos ya expusimos. Veamos ahora los principios que intervienen en la composición que, aunados a los elementos morfológicos, dinámicos y escalares, nos ayudan a construir mensajes visuales.

Equilibrio es la actividad psicológica y física más fuerte en la percepción del ser humano; es una referencia visual, ubica los elementos en el espacio y se logra mediante el uso de dos fuerzas de igual intensidad y direcciones opuestas; el ojo tiene un sentido intuitivo para el equilibrio, lo busca de manera natural. El color, el tamaño y la dirección influyen en el equilibrio. Existen tres tipos de equilibrio: axial, radial y el oculto.

El equilibrio axial es el control de atracciones opuestas por medio de un eje central explícito, vertical, horizontal o ambos.³⁴



Equilibrio radial es el control de atracciones opuestas por la rotación alrededor de un punto central.³⁵

Figura 20
Diseño de Pentagram para:
Fund raising event for the
Austin
Museum of Art.



34 Scott, R. *Fundamentos del diseño*. México. Limusa Noriega. 2000. (p.46)

35 Scott, R, *op. cit.*, (p. 47).

Equilibrio oculto es el control de atracciones opuestas por medio de una igualdad sentida entre las partes de un campo.

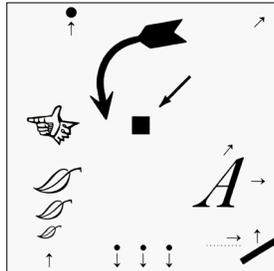


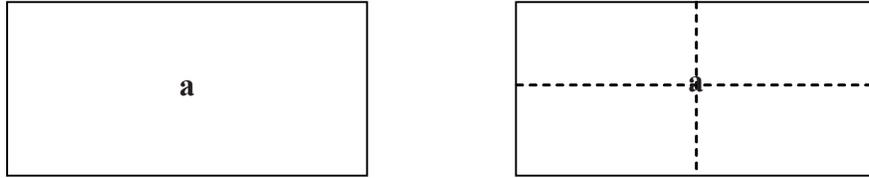
Figura 21
Martin Solomon.
Composición
tipográfica Museum of Art.

En el equilibrio el eje horizontal-vertical es muy importante, pues éste se da de manera natural en el ser humano, y es fundamental para su supervivencia, al caminar es básico, la utilización del eje horizontal-vertical es intuitiva y primaria. Por esta razón, este tipo de equilibrio es el más fuerte, y es el primero que busca nuestro ojo y nuestra percepción.



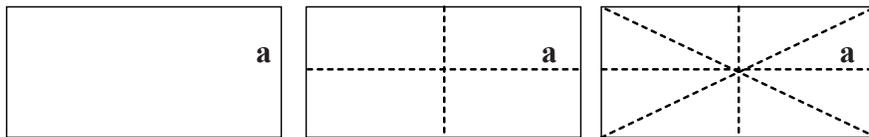
Nivelación y aguzamiento: como vimos, el ojo busca un equilibrio en lo que observa de primera intención, pero en un mensaje visual no siempre buscamos dar este equilibrio y, como contraparte, utilizamos la tensión para resaltar ideas o provocar al espectador. La psicología llama a estos opuestos nivelación y aguzamiento.

La nivelación es muy sencilla de obtener, si en un espacio colocamos un punto en el centro geométrico o visual, como el siguiente ejemplo:



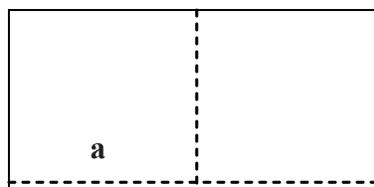
Nivelación

No hay sorpresa, la composición es armoniosa y el ojo queda complacido. Pero si movemos este punto de su centro y lo colocamos fuera de nuestro eje horizontal, vertical y diagonal, nuestra visión se sentirá incomoda, pero esto mismo es como un llamado de atención, un estímulo a nuestro ojo.



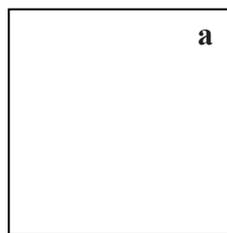
Aguzamiento

Sigamos con nuestro ejemplo de la figura rectangular y veamos otras maneras de lograr la tensión, iremos así jerarquizando la forma de presentar nuestros mensajes y formas. El ojo siente una preferencia por el ángulo inferior izquierdo de nuestro plano.

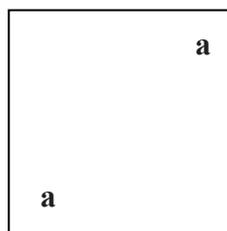


Algunas explicaciones dicen que esta preferencia se debe a la forma en que aprendemos a leer de izquierda a derecha, otras que porque el hemisferio izquierdo del cerebro tiene más irrigación sanguínea. No hay una certeza del porqué de esta preferencia, pero sí se da en la realidad y nosotros mismos podemos hacer el ejercicio de mirar un espacio en blanco: notaremos que la mirada se siente atraída por la parte inferior izquierda. Esto nos sirve para tener en cuenta al hacer una composición, pues aquellos elementos que estén en áreas donde haya mayor tensión tendrán más peso visual que un elemento nivelado.

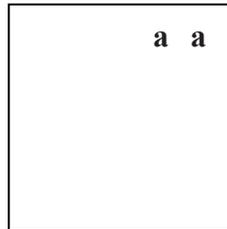
Atracción y agrupamiento: existe una fuerza de atracción entre figuras parecidas, ésta es una de las leyes de la Gestalt: la ley del agrupamiento, según la cual hay una interacción entre las figuras y las formas. Si se pone un punto sobre una superficie cuadrada, este punto, al estar solo, se lee en relación con el cuadrado con un todo, y esto nos da una relación tranquila con respecto al espacio.



Mientras que, si situamos otro punto en este mismo espacio y lo colocamos separado, esto nos dará una tensión entre los dos puntos, debido a que hay mucha separación entre ellos.



Ahora bien, si en este mismo espacio colocamos estos dos puntos más cercanos, obtenemos una interacción inmediata entre ellos, armonizando y haciendo más fuerte la atracción de la mirada.



Entre más cercanos sean estos puntos, nos pueden sugerir contornos y figuras, como en los juegos visuales, donde hay que unir un punto con el otro para descubrir la figura, pues cada uno de estos puntos atrae al otro, y el ojo humano siente la necesidad de completar los espacios faltantes creando formas. Un ejemplo de esta ley de la atracción son las constelaciones.

a t r a c c i ó n

Para hablar del agrupamiento, digamos como primer punto que los objetos parecidos se atraen y los diferentes se repelen, y aquí entra en juego nuestra percepción y nuestra capacidad para reconocer la similitud y las diferencias entre los objetos. El criterio para el agrupamiento puede ser la forma, el color, el tamaño, la textura, el tono, etc.



Figura 22
Henry Stazewsky, cubierta
de la revista Praesens
1930



En la portada de revista Praesens (figura 22) podemos ver que, los números que están colocados en un mismo lado, de igual manera hay un agrupamiento de letras que nos crean la imagen de dos rectángulos por su cercanía y a la vez crean una mancha tipográfica que, por la acumulación, crea una textura gris a la vista.

Existen estructuras que nos ayudan a lograr unidad y a que nuestros elementos estén en relación entre sí y dentro de un orden; nos ayudan en su organización a jerarquizar y construir composiciones. Expondré algunos de ellos, como la sección áurea, las razones numéricas simples y las razones geométricas.

La **sección áurea** ha sido muy utilizada desde los griegos hasta nuestro tiempo y parte de un concepto matemático que está ligado a la naturaleza y al arte. Fue usada por Leonardo da Vinci y por pintores del Renacimiento y del arte griego; está relacionada con el rectángulo áureo o rectángulo de oro y, matemáticamente, con la sucesión de Fibonacci. Lo encontramos en el crecimiento de las plantas, la distribución de las hojas en un tallo, la formación de caracolas y en algunas obras de arte. Su valor es 1.618033...

La serie de Fibonacci es una sucesión de números en la que cada término es igual a la suma de los dos términos precedentes: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21,... y así sucesivamente.

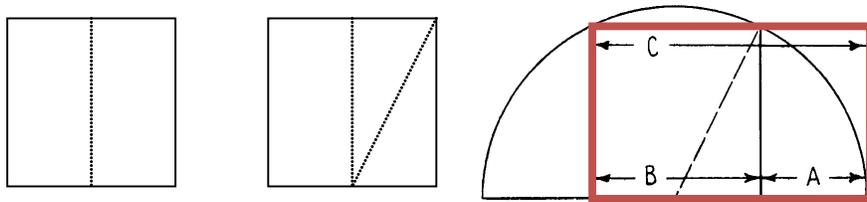
$$0 + 1 = 2 \quad 1 + 2 = 3 \quad 2 + 3 = 5 \quad 3 + 5 = 8 \quad 5 + 8 = 13$$

Una línea, de cualquier medida, puede ser dividida o seccionada de diferentes maneras:

1. Si se corta a la mitad, en partes iguales, así se obtiene una simetría simple, monótona, de relación constante, de ritmo estático.
2. Dividirla en cualquier parte, produciendo una asimetría, sin armonía, ni ritmo, ni lógica, y desequilibrio.

3. Existe una sola forma de seccionarla de manera que los dos segmentos resultantes guarden una relación constante y proporcional, similar a la serie de Fibonacci, encadenados a un ritmo dinámico recíproco y continuo, de segura y equilibrada armonía, de proporción áurea.

Un **rectángulo áureo** se obtiene partiendo a la mitad un cuadrado y usando la diagonal de una de sus mitades como radio para ampliar las dimensiones del cuadrado hasta convertirlo en un rectángulo áureo.



El segmento menor (A) es al segmento mayor (c) como este es a la totalidad. De esta manera se establece una relación de tamaños con la misma proporcionalidad entre el todo dividido en mayor y menor. A partir del rectángulo áureo se construye la espiral áurea.

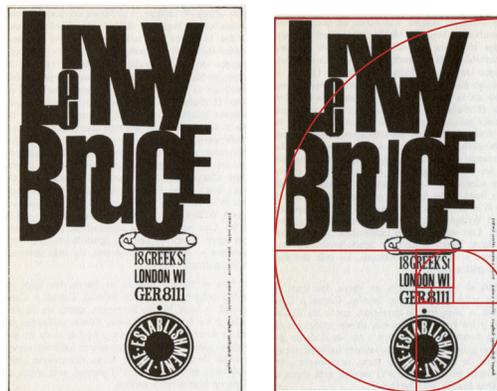
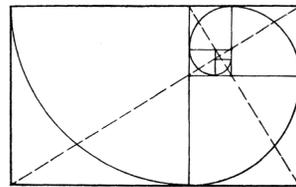
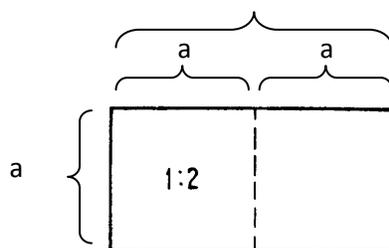


Figura 23
Tarjeta publicitaria para
Lenny Bruce
1963

Esta espiral, así como las divisiones que nos dan el rectángulo áureo, si se tiran líneas de un punto a otro, nos dan pautas para la composición de obras.

Razones numéricas simples

Estas razones numéricas parten de las matemáticas y de la secuencia de Fibonacci. Son razones simples como 1:1, 1:2, 2:3, 3:5, 5:8, etc. Veamos la razón 1:2; en el siguiente rectángulo el lado mayor es 2 veces el lado menor.



Estos sistemas de proporción nos ayudan al momento de realizar nuestras composiciones, ya sea una pintura, escultura o el diseño de letras; veremos que, así como la naturaleza muchas veces casa en estos patrones, de igual manera el arte y la arquitectura han basado sus composiciones en estas relaciones de proporción, siendo la más retomada y analizada la sección áurea.

Partiendo de la serie Fibonacci, 1-2-3-5-8-13-21-34-55-89, se pueden crear rectángulos proporcionados, tomando un número de la serie como el 5 y usando el número ascendente de enseguida, el 8, teniendo la siguiente proporción, 5:8, u 8:13. Y, partiendo de estos rectángulos, se pueden construir retículas que nos ayudan para colocar nuestros elementos o, en el caso del diseño de letras, basarse en ellas para que las letras tengan una misma proporción.

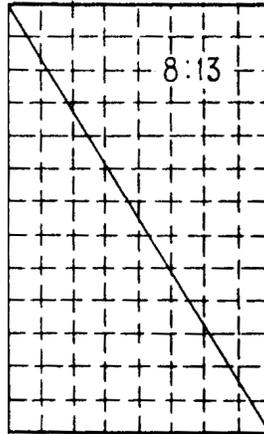
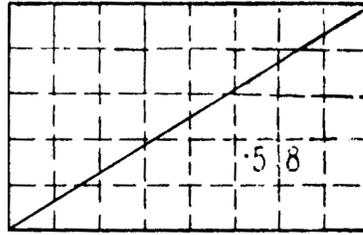
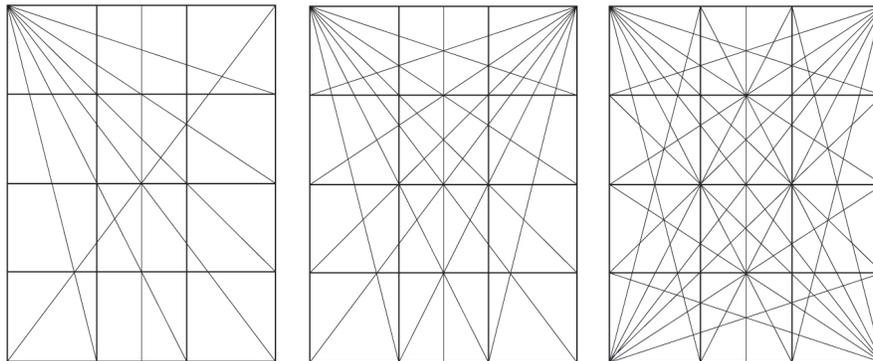


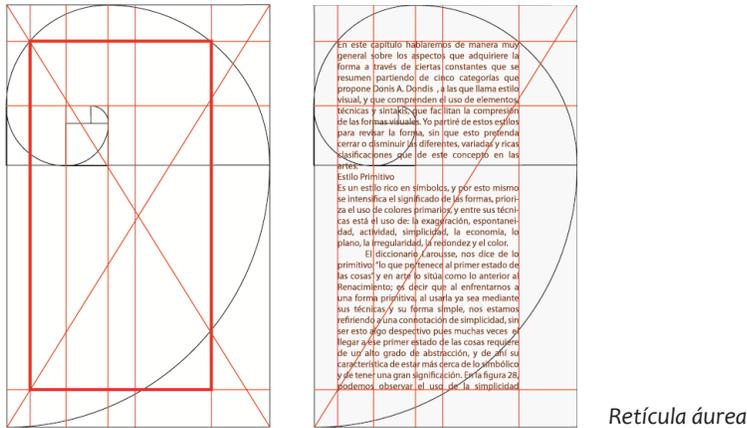
Figura 24
Rectángulos con proporción
5:8 y 8:13

Partiendo de estas retículas se pueden ir tirando rectas y diagonales para ir colocando nuestros elementos en el espacio. Por supuesto que, entre más líneas se tiren, es más fácil hacer coincidir elementos de un cuadro o imagen a analizar. Por eso no es bueno tirar demasiadas líneas, pero sin duda el usar algunas líneas guía nos funciona para en el caso de textos formar nuestras cajas tipográficas.

consideraciones generales acerca de la forma



A partir de un rectángulo áureo y de tirar algunas líneas en los puntos de intersección de la construcción del rectángulo, se obtiene una retícula áurea, y a partir de ella se pueden crear los límites de lo que podría ser nuestra caja tipográfica para una edición.



Razones geométricas. Se basan en las razones intrínsecas desarrolladas por las relaciones entre las formas geométricas simples y sus subdivisiones.

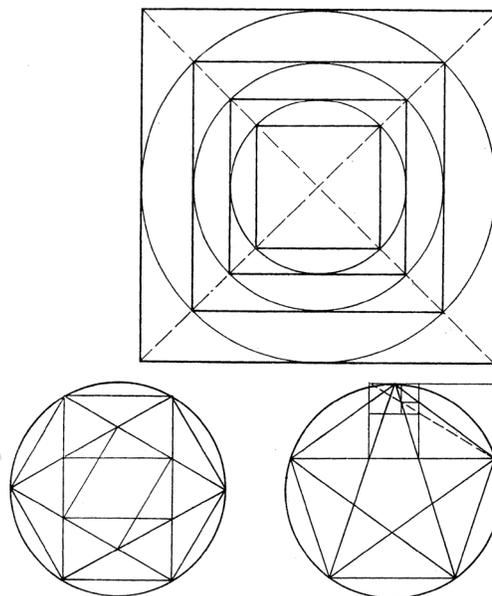


Figura 25

la expresión de la letra como forma



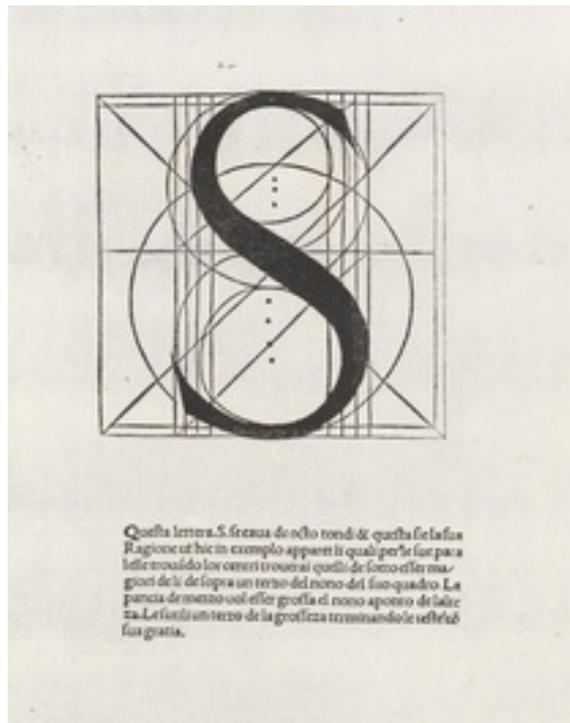
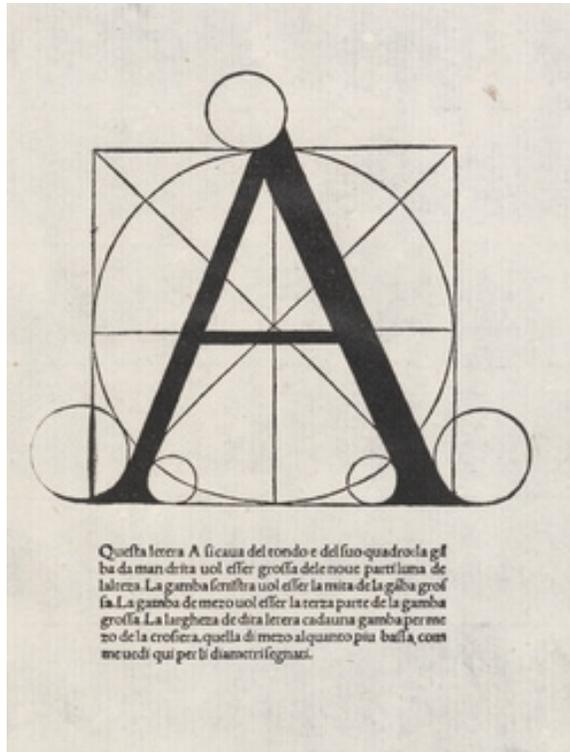
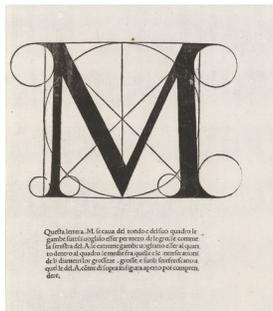


Figura 26
 Luca Pacioli
 La divina proporci3n,
 dise1o de letras. 1509

2.3 la forma como expresión

ESTILOS VISUALES

En esta sección hablaremos de manera muy general sobre los aspectos que adquiere la forma a través de ciertas constantes que se resumen partiendo de cinco categorías que propone Donis A. Dondis,³⁶ a las que llama estilo visual y que comprenden el uso de elementos, técnicas y sintaxis que facilitan la comprensión de las formas visuales. Partiré de estos estilos para revisar la forma, sin que esto pretenda cerrar o disminuir las diferentes, variadas y ricas clasificaciones que de este concepto existen en las artes.

Estilo primitivo

Es un estilo rico en símbolos, y por esto mismo se intensifica el significado de las formas, prioriza el uso de colores primarios, y entre sus técnicas está el uso de la exageración, la espontaneidad, la actividad, la simplicidad, la economía, lo plano, la irregularidad, la redondez y el color.

El diccionario Larousse nos dice de lo primitivo: “lo que pertenece al primer estado de las cosas”, y en arte lo sitúa como lo

³⁶ Dondis, D. A. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona. Gustavo Gili. 1998.

anterior al *Renacimiento*; es decir que, al enfrentarnos a una forma primitiva, al usarla ya sea mediante sus técnicas y su forma simple, nos estamos refiriendo a una connotación de simplicidad, sin ser esto algo despectivo, pues muchas veces el llegar a ese primer estado de las cosas requiere de un alto grado de abstracción, y de ahí su característica de estar más cerca de lo simbólico y de tener una gran significación. En la *figura 28* podemos observar el uso de la simplicidad tanto en la composición como en la elección de las formas y elementos, pues observamos un elemento gráfico que podría ser un sol y su forma es bastante primitiva, se asemeja al dibujo espontáneo de los niños.

Para ejemplificar tipográficamente esta manera primitiva, la palabra *estilo* (*figura 27*) se escribió con la fuente *in his hands* (“en sus manos”), el nombre ya de por sí es significativo, pues se refiere a lo manual, a lo espontáneo, característica de esta forma que connota lo esencial, lo natural, lo orgánico. En la palabra escrita en bajas es más notorio lo manual, lo natural y lo irregular de este carácter.

Figura 27
Fuente *In his hands*



Figura 28
Cartel
Vicente Rojo

Estilo expresionista

Hay una exageración para distorsionar la realidad, busca provocar la emoción del espectador, es un estilo místico, trata de estar por encima de lo racional, utiliza la espontaneidad, la actividad, lo complejo, la variación, la distorsión, la irregularidad y la verticalidad. En el arte se relaciona con el arte bizantino y con lo gótico.

Este estilo está más relacionado con la forma que se aplica a lo que se da directamente a los sentidos a la forma visual, aquella que da prioridad a lo que se ve y expresa; en este estilo, la forma como figuras con imágenes es lo más relevante. La *figura 30* es un grabado alemán del siglo XV que nos presenta una complejidad formal y visual, pues obliga al ojo a tratar de desentrañar cada uno de los elementos contenidos en él; hay una gran profusión de imágenes.

En la figura 29, siguiendo con el ejemplo de la palabra *estilo*, se eligió la fuente Bayreuth, pertenece a lo gótico; su forma es irregular y crea una mancha visual fuerte por el grosor de sus astas y, como podemos observar, la legibilidad no es muy buena, casi es imposible leer la palabra escrita en mayúsculas; sin embargo, en cuanto a la forma visual, es muy expresiva, se privilegia a la forma como lo visual.

estilo

Figura 29
Fuente Bayreuth

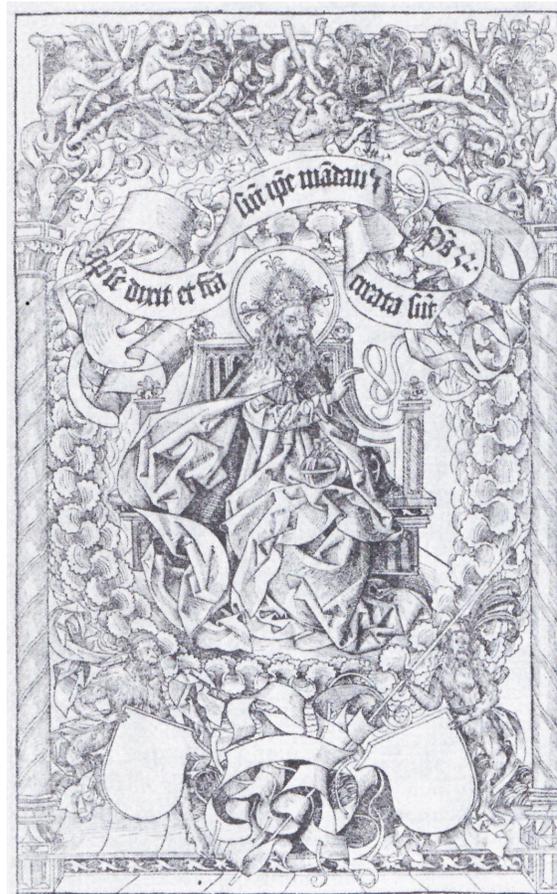


Figura 30
Anton Koberger
Página de la Nuremberg
Chronicle (1493)

Estilo clásico

Muestra un amor hacia la naturaleza, la representación de la realidad es muy importante, el uso de la matemáticas en sus composiciones, el uso de la sección áurea. Tiende a lo rígido, a lo racional, a lo lógico, hay perspectiva. Utiliza las técnicas clásicas: armonía, simplicidad, simetría, convencionalismo, organización, la coherencia, la pasividad y la unidad.

Se le relaciona con el arte griego, con el *Renacimiento* y el *Neoclásico*. La *figura 32* nos muestra el orden racional y matemático de este estilo; podemos observar el uso de la perspectiva al tratar de representar la realidad de una columna con todo y sus esculturas; al encontrar simetría en la imagen, se vuelve pasiva, no hay nada que nos desoriente.

La fuente utilizada para escribir la palabra *estilo* es la Trajan Pro (*figura 31*) que, como su nombre indica, está inspirada en las inscripciones de la Columna Trajana, Roma 113 d.C.; sus terminaciones o rasgos imitan los remates de las columnas griegas y romanas, por estar inspirada en el texto que se encuentra en la Columna Trajana que conmemora las batallas del emperador, y pertenecer a este estilo clásico y ordenado; se suele utilizar para connotar, el orden, lo racional, lo armónico y coherente, la unidad, la responsabilidad, y como forma clásica representa la grandiosidad de las construcciones clásicas como el Partenón.

Figura 31
Fuente Trajan Pro

ESTILO

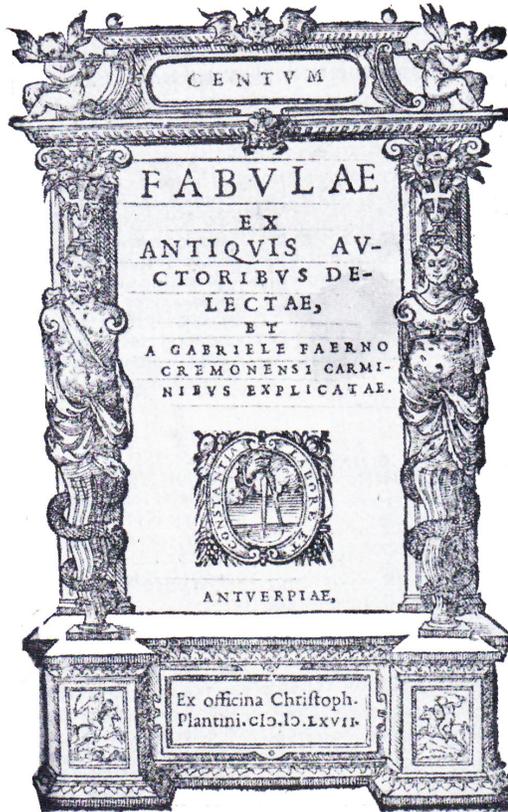


Figura 32
 Christophe Plantin
 Portada pra Centum fabulae
 ex antiquis
 (1567)

Estilo embellecido

Busca efectos cálidos y elegantes, se le relaciona con la riqueza y el poder. Sus peculiaridades son: la complejidad, profusión, exageración, redondez, audacia, detallismo, variedad, colorismo, actividad y diversidad. Se le relaciona con el Art Nouveau, el Barroco y el estilo victoriano.

De nueva cuenta podemos tomar este tipo de forma como aquella que va a privilegiar el mensaje a través de los sentidos; el uso de formas orgánicas y redondeadas y su exageración en la decoración le dan a este tipo de forma la connotación de riqueza y acumulación, y ya en formas muy exageradas connotará lo kitsch.

Nuestros ejemplos (figuras 33 y 34) son un referente muy fuerte a las formas del Art Nouveau. Este período del arte generó estructuras formales muy fuertes que inmediatamente

nos transportan a la *Belle Époque*, ese periodo histórico lleno de optimismo, de charlas de café, de imaginación y creación. Esta época estuvo caracterizada por un auge económico, por lo que hace de estas formas un referente a la riqueza, a lo cálido por el uso de formas orgánicas.

El ejemplo de la palabra *estilo* en este caso es muy representativo de la expresión como acto y efecto, pues el solo hecho de mirar las formas nos remite al *Art Nouveau*. La forma como contenido, como idea o concepto.



Figura 34
Emmanuele Orazi
La Maison Moderne . (1900)

la expresión de la letra como forma



Estilo funcional

Trata de reconciliar al artista con la máquina. Busca lo no adornado, y la funcionalidad. Sus técnicas son: simplicidad, simetría, angularidad, abstracción, coherencia, secuencialidad, unidad, organización economía, sutilidad, continuidad, regularidad, aguzamiento y monocromatismo.

Para ejemplificar, en la palabra *estilo* se usó la fuente Futura, diseñada por Paul Renner, tipógrafo alemán, que basó su diseño en la búsqueda de una simplicidad y limpieza de las forma tipográfica; se eliminan los adornos en aras de buscar la funcionalidad y economía, que eran conceptos e ideales de la *Bauhaus*, que retoma en la creación de esta fuente. Podemos observar en ella una gran economía en sus formas geométricas, se busca lo no adornado, con la idea de que, entre más simple sea un objeto, su funcionalidad será mejor tanto en su uso como en el ahorro de materiales. Hacer más con menos.

La *figura 36* es la presentación visual de la familia Univers, diseñada por Adrian Frutiger. Es una imagen organizada a través de figuras geométricas (simplicidad y angularidad), es simétrica y carente de cualquier adorno, busca mostrar de manera funcional y ordenada todas las posibilidades de esa familia tipográfica.

ESTILO
estilo

Figura 35
Fuente Futura

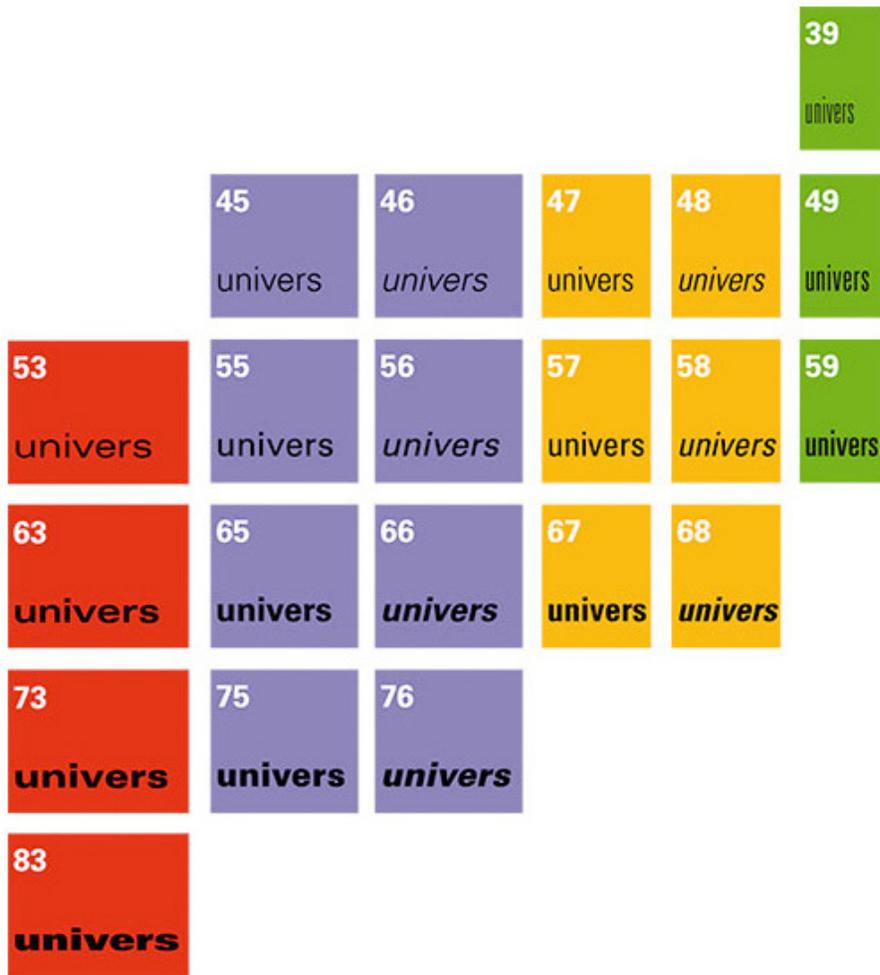


Figura 36
Adrian Frutiger
Fuente Uvivers

MATERIALES Y FORMA

Al hablar de la forma de la letra, es inevitable referirse a sus soportes y herramientas de escritura, pues ellas determinan de manera muy significativa la forma de ésta.

La escritura cuneiforme lleva ese nombre debido a la forma de cuña que presenta como carácter tipográfico debido a la utilización de una caña cuya punta está en forma de triángulo sobre una tablilla de barro, lo cual hace por un lado que la incisión sea fácil de hacer sobre el barro aun húmedo. Solo se necesita dar presión.



Figura 37
forma escritura cuneiforme

La escritura que se encuentra en la Columna Trajana en Roma es un parteaguas en cuanto a la escritura, pues a partir de ella se generan los alfabetos latinos y es una de las formas de la letra que sigue perdurando hasta nuestros días con múltiples familias y fuentes creadas bajo su inspiración, como Times, Baskerville y Garamond. El soporte de esta escritura es el mármol y la herramienta que se usó para su inscripción es el cincel; de ahí la forma de sus remates o patines, que dieron origen a las tipografías llamadas “con serif”. Estudios recientes³⁷ nos dicen que las letras eran pintadas previamente con pincel sobre la piedra y después se tallaban con el cincel. La forma tanto del pincel como del cincel

³⁷ Meggs, P. B. *Historia del diseño gráfico*. Trillas. México. 1991.

es plana, lo que hace que los trazos unas veces sean gruesos y otras delgados, lo que le da a la forma de este alfabeto una de sus grandes características que es el contraste de los trazos, una astas muy delgadas contra astas gruesas.

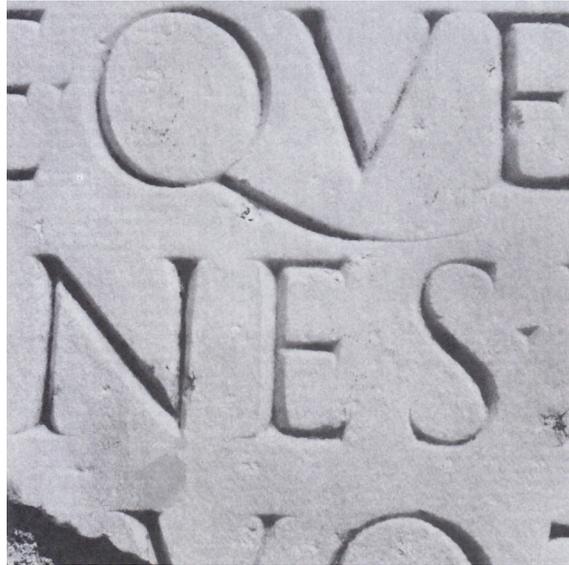


Figura 38
forma escritura alfabeto
romano

Figura 39
Fuente Trajan Pro
Inspirada en la
columna Trajana

NES

El uso del papiro y del pergamino no sólo supone soportes diferentes, sino el cambio del cincel por el pincel de punta plana y punta afilada, así como el uso de la pluma. Estos soportes abren la posibilidad de usar tintas de colores elaboradas con pigmentos naturales, pero la forma de la letra sigue copiando la de la Columna Trajana.

Con la aparición del libro y, con éste, la de las figuras del copista, del amanuense y del miniaturista, el trabajo con las letras se fue especializando, y aparecen las minúsculas y un tipo de letra llamado *uncial*, que permite escribir más rápido y en ocasiones estrechar el cuerpo de la letra para economizar el uso del pergamino, que era costoso.

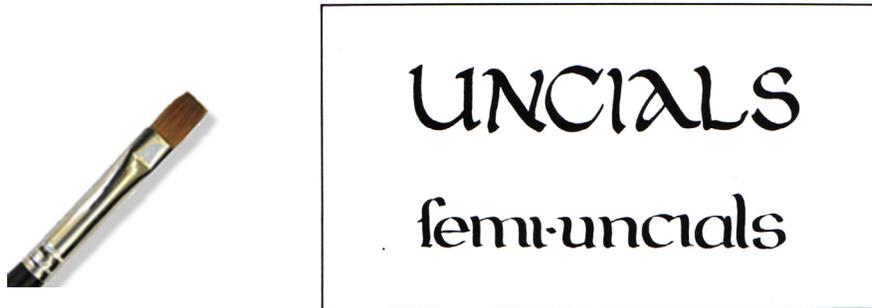


Figura 40
forma escritura uncial

Los soportes y materiales de la escritura no variaron mucho. Sin embargo, el descubrimiento de la imprenta trajo consigo la elaboración de tipos móviles, que comenzaron siendo de madera. Los tipos móviles permitían modelar de otra manera a la letra, pero Gutenberg decidió utilizar el tipo gótico alemán y los primeros tipos móviles tuvieron esa forma. Para este momento la letra como alfabeto ya había resuelto su problema de ser funcional y servir como una escritura, ahora habría que comenzar a perfeccionar los tipos. Así, tipógrafos como Aldo Manunzio, John Baskerville, Firmin Didot y Giambattista Bodoni se dieron a la tarea de perfeccionar el tipo romano, y cada uno desde su lugar de origen (Italia, Inglaterra, Francia) le dieron a la letra su toque personal y cada uno creó textos para sus propias imprentas.

Garamond

Baskerville

Bodoni

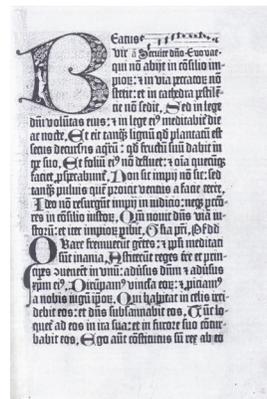
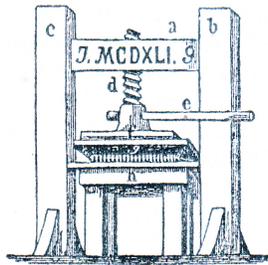


Figura 41
Imprenta y tipos móviles

Después de la imprenta y del perfeccionamiento del diseño de tipos móviles, los maestros tipógrafos siguieron en su tarea de refinar las letras y crear nuevas formas. Con la Revolución Industrial y la tecnología, la forma de la letra y su uso dentro del diseño gráfico comenzaría a cambiar y a dejar de ser sólo un texto. Durante este tiempo se crearon formas toscas y letras muy negras que nada tenían que ver con las refinadas romanas. Estos tipos eran usados sobre todo para encabezados y para llamar la atención en carteles publicitarios.

**MINT
main.**

**Quousque tandem abutere,
Catilina, patientia nostra?
quamdiu nos etiam furor is
te tuus eludet? quem after
CONSTANTINOPLE
£1234567890**

Figura 42
Tipo de cara gruesa de
Robert Thorne 1821

la expresión de la letra como forma



Estas formas, que en un principio parecen demasiado gruesas, tuvieron mucho éxito y a pesar de que comenzaron a ver la luz por 1820, se siguen utilizando a la fecha como, por ejemplo, en los carteles de lucha libre mexicanos. Las nuevas tecnologías permiten a los tipógrafos experimentar con nuevos materiales, dando paso a nuevas formas, ya que el utilizar moldes de arena pudieron crear tipos más grandes que lo acostumbrado.

Durante casi 500 años el binomio papel-imprenta perduró y no tuvo grandes cambios; se crearon nuevas formas que partieron del uso de la tecnología, pero la forma de la letra mantuvo su estructura. Con las nuevas tendencias del arte (el suprematismo, el constructivismo ruso, el futurismo y el dadaísmo), la tipografía comenzaría a desprenderse de su condición fonética y la forma a tener relevancia por la forma; comenzaron a surgir ejercicios en los que se rompen todas las reglas y se colocan, por ejemplo, en un mismo espacio 10 fuentes distintas, alineadas de arriba a abajo o en diagonal, todo en un mismo momento. El uso del *collage* como técnica permitió romper el tipo y hacer juegos con él: yuxtaposiciones, cambios de dirección y de alineación. Hay una nueva forma de la letra y se basa en su uso compositivo.

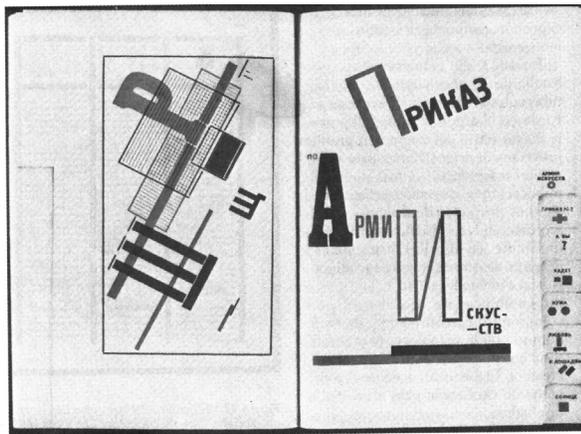


Figura 43
 Páginas de *Por la voz de*
 Maiakovski Lissitzky
 1923

La forma de la letra adquirió nuevas maneras de trabajo y lectura. La serigrafía, la litografía y el offset permitieron jugar un poco más con las formas y hay un poco más de inmediatez en el trabajo.

Con la llegada de la era digital, todo cambió drásticamente, pues el cambio no fue gradual sino tempestivo, y del papel como soporte pasamos a una pantalla y al manejo de bits en lugar del manejo de puntos, picas, caja alta, caja baja, y del tipo móvil. Esta tecnología permitió a la forma tipográfica y al diseñador despegarse de cualquier regla aprendida y utilizar tipografías que copian los errores que antes se evitaban, como una letra mal impresa, o puesta al revés, o recortada, etc.

Figura 44
Fuente Pixel

PIXELES

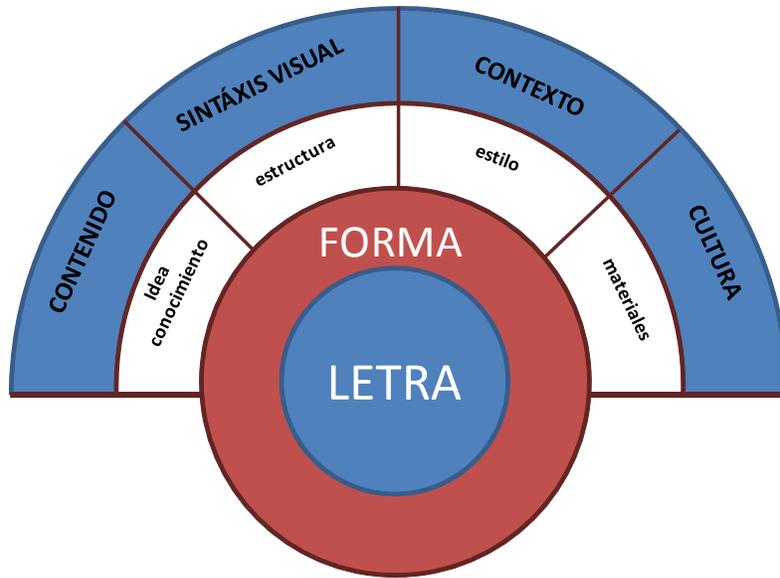


Figura 45

La figura 45 pretende mostrar visualmente las implicaciones de la letra como forma, al igual que la letra como expresión. La letra como forma comparte tanto la sintaxis visual como el contexto; en este caso, el contexto está relacionado con el estilo visual de la forma. La letra como forma contempla cuatro puntos; el primero es concebirla como idea, un conocimiento; segundo, verla como estructura, como una forma con contorno, con límites, es decir, la forma como figura de una expresión o un contenido; tercero, la forma inmersa en un estilo visual que le asigna un contexto y, por último, la forma con respecto a los materiales que se usan en su creación y que está relacionada con el estilo, el contexto y la cultura en la que es creada.

3. la letra como forma expresiva

3.1 clasificación de los tipos de letra

Aquí se sitúa a la letra como una forma expresiva en sí misma más allá de su lectura fonética, y de ahí la importancia de elegir una fuente frente a otra, al momento de diseñar un libro, un folleto o un logotipo; visualizar, en su configuración estructural, las diferencias formales no sólo de cada letra como unidad independiente, sino las diferencias entre las familias tipográficas que, a través de su configuración y sus características formales, nos dan la posibilidad infinita de comunicar estados de ánimo, momentos históricos, connotar la elegancia, el poder, el amor, lo antiguo, lo moderno, etc.

Antes de continuar con la clasificación de la letra, vamos a definir lo que se entiende por fuente tipográfica y por familia tipográfica.

Una fuente tipográfica es el conjunto de caracteres y signos que conforman una familia tipográfica. Por lo general, una buena fuente contiene entre 212 y 218 caracteres:³⁸

30 mayúsculas

30 minúsculas

10 numerales

7 ligaduras

³⁸ Bringhurst, R. *The Elements of Typographic Style*. Hartley & Marks. 1992.

- 32 signos de puntuación
- 5 exponentes
- 6 símbolos de moneda
- 11 abreviaciones
- 3 fracciones
- 12 símbolos matemáticos
- 6 símbolos editoriales
- 13 diacríticos
- 3 símbolos para computación (*figura 47*)

Una familia tipográfica, como su nombre lo indica, es un conjunto de dos o más fuentes que varían en su cuerpo, peso, estilo, grosor y tamaño pero que mantienen sus características esenciales como familia. Por ejemplo, la familia Univers nos da una gran variedad en cuanto a su grosor, inclinación y anchura: light, ultralight, medium, bold, cursiva, condesada, extendida, etc. (*figura 46*), pero mantiene ciertas características comunes constantes.

Univers 49
Univers 59
 Univers 57
Univers 67
Univers 68
 Univers 45
Univers 46
 Univers 55
Univers 56
Univers 65
Univers 66
Univers 75

Figura 46
 Fuente Univers
 Catálogo Mecanorma

Lo que una buena fuente de texto debería incluir:

mayúsculas	ABCDEFGHIJKLM OPQRSTUVWXYZ
minúsculas	abcdefghijklmn opqrstuvwxyz
versalitas (small caps)	ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ
números mayúsculos (titling figures) y minúsculos (old style figures)	1234567890 1234567890
fracciones básicas y sus componentes para armarlas	1/8 3/8 1/2 2/3 3/4
ligaduras	Ææ Œœ fi fl ffi fl B
diacríticos y caracteres acentuados para escribir la mayoría de las lenguas europeas, así como las reglas para ensamblarlos	ÁÀÃÄÅ Ç ÈÉÊË ŦŨ Ñ ÒÓÔÕÖ Ø ŪŪŪ Ÿ áâãäå ç èéêë ñ ñ óòóôõ úùúü ÿ
signos de puntuación	. , ; : • / ¿ ? ¡ - - — ‘ ’ “ ” , „ « » () [] {} ...
símbolos editoriales	§ * † ‡ ¶ #
símbolos de moneda	\$ € £ ¥ f ¢
abreviaturas y símbolos comerciales	& @ © ® ™ % ‰ ∞ μ ° a o ’ ”
símbolos básicos matemáticos y de cómputo	+ = - ≥ + ≤ < > ~ ~ ^ ± - ≠ ∂ ~ ~ √ ∫ ∂ Σ Ω
ornamentos	

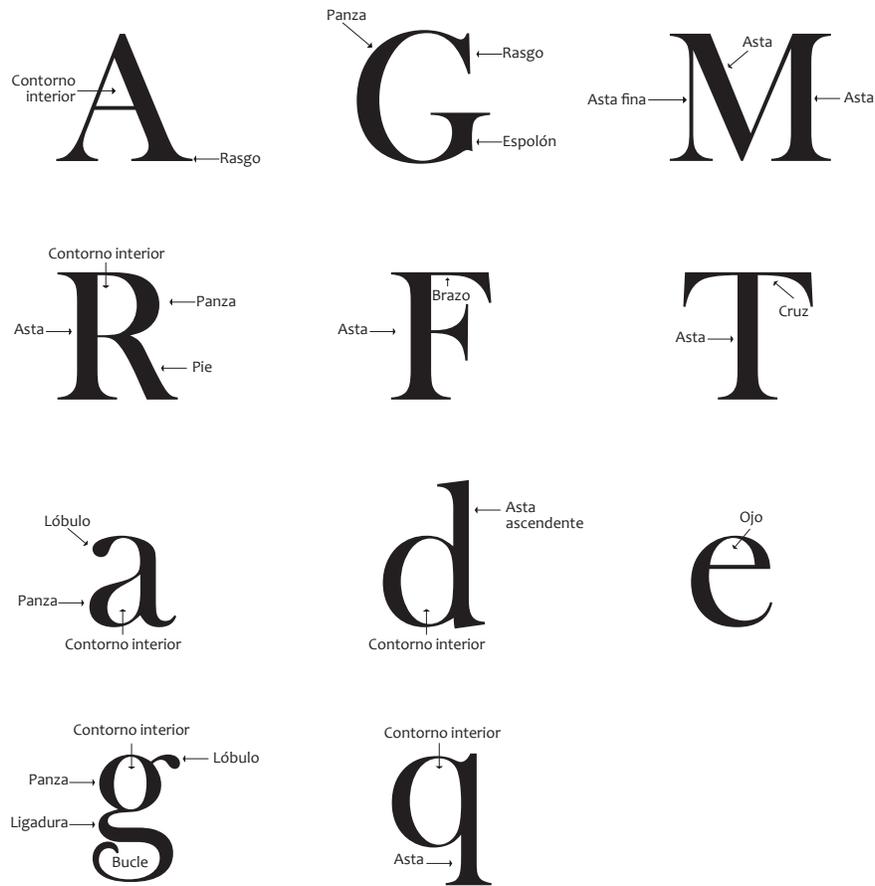
Figura 47
Fuente

Anatomía de la letra

La letra como forma plantea la dificultad de conocer sus características estructurales básicas, que se distinguen de otros signos que le dan su carácter a la letra, características particulares que distinguen a una “a” de una “e” y obligan a cuidar formas tan bellas como el bucle de una “g” o los rasgos terminales de cada letra.

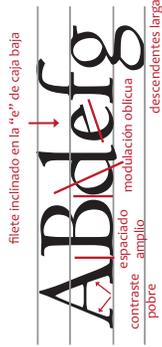
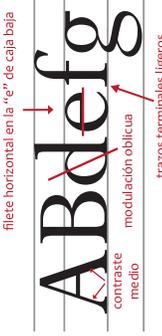
la expresión de la letra como forma

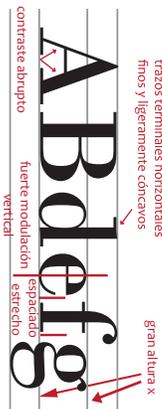




Es importante observar, en la estructura de la letra, los espacios interiores, llamados contorno interior y ojo, los rasgos (si los tienen: *serif*, *sans serif*), qué tan delgadas pueden ser las astas, cómo son los lóbulos de la letra “a” minúscula, el bucle y la ligadura de la letra “g”, pues éstos son los rasgos que distinguen a una familia tipográfica de otra.

La clasificación de los tipos de letra depende del autor que se cite. La letra tiene atributos claros en su anatomía como el *serif* o rasgo, el asta, el brazo, ojo, etc., y a partir de ellos se han creado nuevas formas que hacen compleja la clasificación porque se involucra la subjetividad del estudioso de las formas y la historia de la letra. De entre las clasificaciones de Martin Solomon, Gerard Blanchard, Christopher Perfect y Maximilian Vox, voy a aplicar las de estos dos últimos pues coinciden en sus descripciones e incluyen las clasificaciones de Solomon y Perfect.

CLASIFICACIÓN	CARACTERÍSTICAS	ANATOMÍA	EJEMPLO
<p style="text-align: center;">HUMANÍSTICOS</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Contraste pobre entre los trazos gruesos y finos • Filete oblicuo en la “e” de caja baja • Las letras de caja baja presentan ascendentes oblicuas y trazos terminales. • Las letras de caja alta tienen la misma altura que las ascendentes. • Trazos terminales gruesos e inclinados. • El espaciado de las letras es esencialmente amplio. • Un peso y color intenso en su apariencia general. 		<ul style="list-style-type: none"> • Centaur, ITC Berkeley Old Style, Stempel Schneidler, Kennerley, Cloister, Erasmus, ITC Golden Type, Jenson. <p style="text-align: center; font-size: 2em;">Jenson</p>
<p style="text-align: center;">ANTIGUOS</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Modulación oblicua. • Contraste medio entre los trazos gruesos y finos. • Ascendente oblicua y trazos terminales en los pies de las letras de caja baja. • Peso y color medio en su apariencia general. • Trazos terminales encuadrados más ligeros que los de los tipos Humanísticos. • Filete horizontal de la “e” de caja baja. • Caja alta más corta que las ascendentes de caja baja. 		<ul style="list-style-type: none"> • Bembo, Caslon, Ehrhardt, Garamond, Goudy Old Style, Palatino, Perpetua Plantin, Times New Roman. <p style="text-align: center; font-size: 2em;">Perpetua</p> <p style="text-align: center; font-size: 2em;">Garamond</p>

CLASIFICACIÓN	CARACTERÍSTICAS	ANATOMÍA	EJEMPLO
<p style="text-align: center;">TRANSICIÓN</p>	<ul style="list-style-type: none"> • La modulación es vertical o casi vertical. • En la mayoría de los casos, el contraste entre los trazos gruesos y finos oscila de medio a alto. • Los trazos terminales ascendentes de las letras de caja baja son ligeramente oblicuos (o a veces horizontales) y los trazos inferiores son usualmente horizontales o casi horizontales. • Los trazos terminales son generalmente angulosos y encuadrados. 		<ul style="list-style-type: none"> • Baskerville, Century Schoolbook, Cheltenham, Cochín, Corona, Mellor, Merdien, Olympian. <p style="text-align: center;">Baskerville Century Schoolbook</p>
<p style="text-align: center;">MODERNOS</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Modulación vertical. • Contraste abrupto entre trazos gruesos y finos. • Los trazos terminales del pie y de las ascendentes de caja baja son horizontales. • Los trazos terminales horizontales son delgados (en algunos casos filiformes) y usualmente encuadrados, aunque no siempre. • En la mayoría de los casos, un espaciado estrecho. 		<ul style="list-style-type: none"> • Bell, Bodoni, Caledonia, ITC Century, De Vinne, Madison, ITC Modern 216, Tienman, Walbaum. <p style="text-align: center;">Bodoni</p>

CLASIFICACIÓN	CARACTERÍSTICAS	ANATOMÍA	EJEMPLO
<p>EGIPCIOS</p> <p>Palo seco: Grotescos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Poco o nulo contraste en el grosor de los trazos. • El espaciado es normalmente ancho. • Los trazos terminales son generalmente del mismo grosor que las astas. • La mayoría tienen trazos terminales cuadrangulares sin enlazar, a excepción del tipo Clarendon. • La “g” de caja baja prácticamente no desciende. • Lo habitual es una gran altura-x 		<ul style="list-style-type: none"> • Clarendon, Egyptian 505, ITC Lubalin Graph, Memphis, Rockwell, Serifa, Volta. <p>Egyptian</p>
<p>Palo seco: Grotescos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Algún contraste en el grosor de los trazos. • Una ligera cuadratura en las curvas. • La “R” de caja alta tiene usualmente una rama curvada. • La “g” de caja baja tiene a menudo, aunque no siempre, un ojal abierto. • La “G” de caja alta tiene usualmente una uña 		<ul style="list-style-type: none"> • Akzidenz Grotesk, Folio, Franklin Gothic, Hass Unica, Helvetica, Univers. <p>Franklin</p> <p>Folio</p>

CLASIFICACIÓN	CARACTERÍSTICAS	ANATOMÍA	EJEMPLO
Geométricos	<ul style="list-style-type: none"> • Construidas a partir de formas geométricas simples como el círculo y el rectángulo. • Usualmente monolineales. • Normalmente presentan una “g” de caja baja no ascendente. 		<ul style="list-style-type: none"> • Eurostile, Futura, Kabel, Metro, Tempo. <p style="text-align: center;">Futura</p>
Humanísticos	<ul style="list-style-type: none"> • Basadas en las proporciones de las mayúsculas inscripcionales romanas y el diseño de caja baja de las romanas de los siglos XV-XVI • Algún contraste en el grosor de los trazos. • La “a” y la “g” de caja baja son ascendentes y descendentes respectivamente. 		<ul style="list-style-type: none"> • Gill Sans, Optima, Syntax, Stone Sans. <p style="text-align: center;">Gill Sans</p>
ROTULACIÓN	<ul style="list-style-type: none"> • Caben las grafías basadas en la escritura manual, los desarrollos mecánicos de tipos de Palo Seco. Las letras ornamentales, etc. • Con la aparición de las nuevas tecnologías digitales este apartado va en aumento día a día. 		<p style="text-align: center;">adler</p> <p style="text-align: center;">Broadway</p>

Esta no es una clasificación definitiva ni se pretende descalificar todos los escritos que sobre este tema existen, pero si nos parece completa e incluyente, y por supuesto con el arribo de lo digital esta clasificación deberá ser modificada y enriquecida.

3.3 elementos expresivos de la letra

“El tipo es uno de los más elocuentes medios de expresión de cada época o estilo. Próximo a la arquitectura, proporciona el más característico retrato de un periodo y el más severo testimonio del nivel intelectual de una nación”

Peter Behrens

La letra se nos presenta a la visión a través de una forma particular, con un color, un tamaño y una serie de datos más que nos permitirán leerla o no leerla y más allá de una lectura semántica, hacer una lectura visual, una lectura de la forma que expresa.

Veamos a la letra como un elemento que rebasa lo semántico y pasa a ser más fuerte su contenido gráfico y estético, que puede volverse textura, o juegos de palabras como en la poesía visual. La letra, en su sentido expresivo, busca un valor estético en sí misma y, al mismo tiempo, en la palabra que expresa.

Lo interesante de la letra es que puede ser utilizada como imagen pero a la vez tiene un lenguaje literario y, según el mensaje y función del mismo, la letra puede tomar más valor como imagen

que como texto semántico. Esto dependerá de lo que se quiera expresar. La letra con este carácter, donde la imagen es lo más relevante, se ve muy bien ejemplificada en los movimientos futurista, dadaísta y de la *Bauhaus*, en los cuales fue la letra el elemento a descomponer y a transgredir: se usaron varios tipos de letras en un solo texto, mezclaban varias direcciones en un solo espacio, tipografías exageradas, se valieron del *collage*; con ellos, la letra dejó de ser sólo un instrumento de lectura y pasó a ser el protagonista del arte y el diseño. A partir de ellos, los diseñadores comenzarían a experimentar con la forma de la letra y su representación.

La letra tiene su propia sintaxis y sus propios elementos que, al ser manipulados, ayudan en la tarea de utilizar a la letra como una fuente de expresión en sí misma.

Rob Carter, en su libro *Tipografía experimental*,³⁹ nos presenta una serie de factores para trabajar frente a ellos y experimentar con la letra como expresión.

Carter propone lo que él denomina factores tipográficos, que subdivide en:

- Factores tipográficos: caja, estilo, cuerpo, inclinación, grosor, anchura.
- Factores formales: degradado, distorsión, perfil, textura, dimensionalidad, tonalidad.
- Factores espaciales: simetría, dirección, fondo, agrupamiento, proximidad, repetición, ritmo, rotación.
- Factores de soporte: líneas, directrices, formas, símbolos, imágenes.

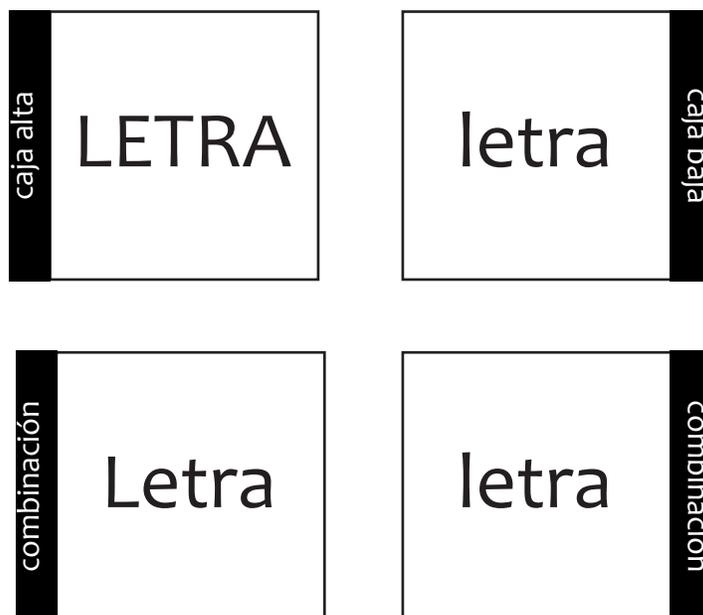
³⁹ Carter, R. *Tipografía experimental*. Interbooks. México, 1998

FACTORES TIPOGRÁFICOS

Caja

En el diseño de la mayor parte de las fuentes se incluyen letras de caja alta (mayúsculas) y en caja baja (minúsculas). Las letras de caja alta se muestran firmes y grandes. Poseen un carácter más formal que las letras de caja baja.

Las fuentes de caja baja tienen un aire más informal. La tradición nos enseña a usar conjuntamente las letras de caja alta y baja en títulos y texto.



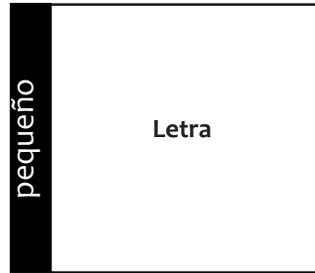
Estilo

Aunque las fuentes se dividen en general en palo seco y con rasgo, hay una asombrosa serie de variaciones .



Cuerpo

Es la escala en la que se usa una letra específica en relación con otras.



Inclinación

Si se inclina un tipo, éste adquiere una posición activa, especialmente fuerte y enérgica y da la idea de avanzar.



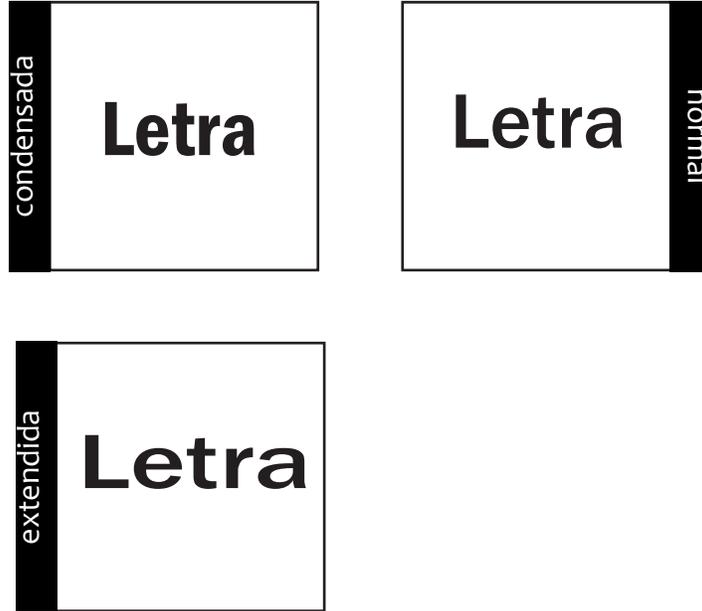
Grosor

Un tipo cuyas hastas sean finas da la apariencia de fragilidad, mientras que un tipo de hastas gruesas parece sólido y robusto.



Anchura

Tiene que ver con las medidas horizontales y verticales del tipo.



FACTORES FORMALES

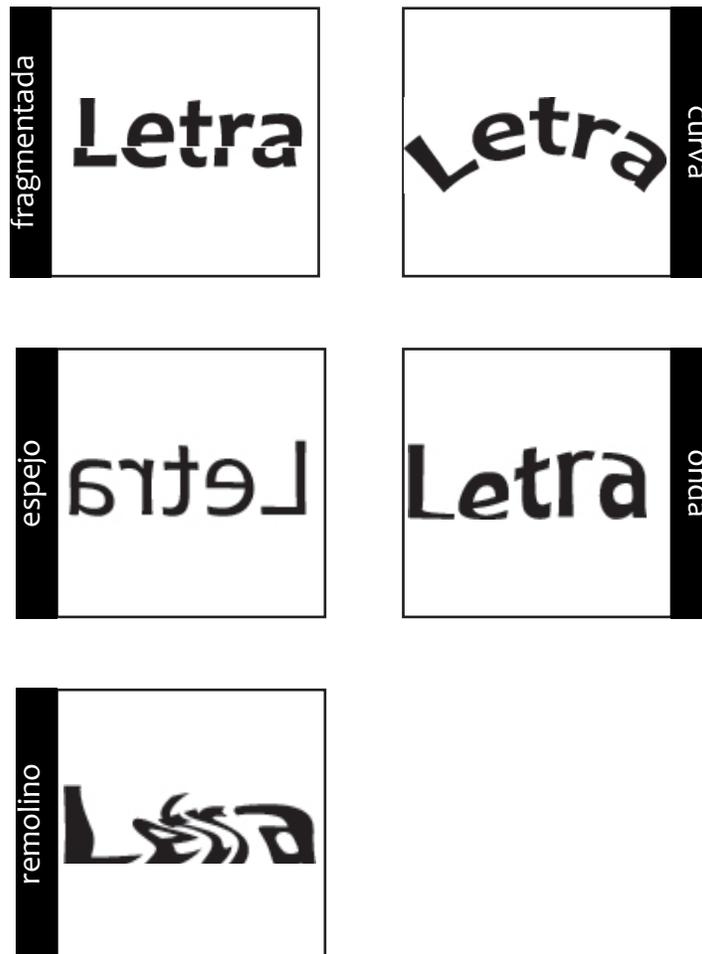
Degradado

Las transiciones graduales de tono y de color moldean la superficie del tipo crean un efecto bidimensional. Existen muchos tipos de degradado pero los más comunes son dos: el lineal y el circular.



Distorsión

La distorsión sitúa al tipo, de manera intencionada, en el terreno de la imagen gráfica. Las letras y las palabras que habitualmente funcionan como símbolos que representan un sonido se transforman en imágenes expresivas. La distorsión introduce en el tipo una serie de características visuales que le dan posibilidades visuales muy fuertes de expresión.



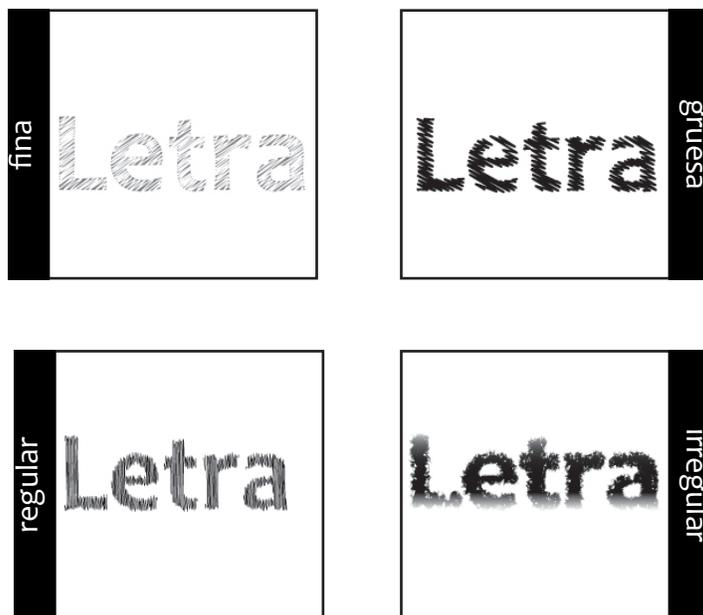
Perfil

Las formas de los caracteres pueden existir como formas planas o con perfil. Los perfiles siguen los contornos de las formas de las letras para mostrarlas como líneas continuas en su forma más primaria.



Textura

La textura se puede observar de dos formas: la primera se basa en la apariencia táctil del texto, que se consigue con la repetición de diferentes letras; la segunda forma de conseguir efectos de textura es aplicando texturas sobre la superficie de la letra.



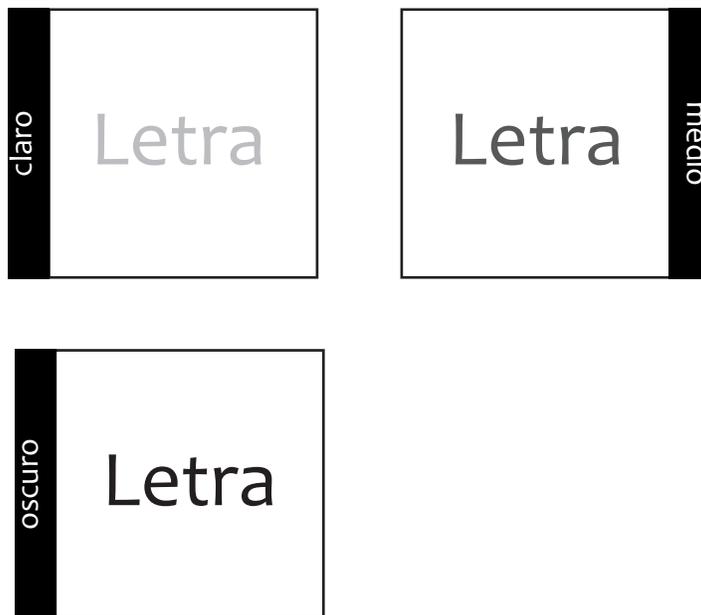
Dimensionalidad

Para crear un efecto espacial, se suele superponer letras de diferentes tamaños; otra manera consiste en ponerle sombra.



Tonalidad

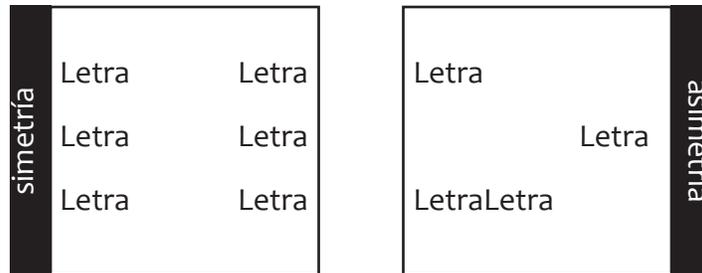
Se trata de la característica que sirve para establecer la diferencia entre un tipo tramado, un tipo degradado y un color puro.



FACTORES ESPACIALES

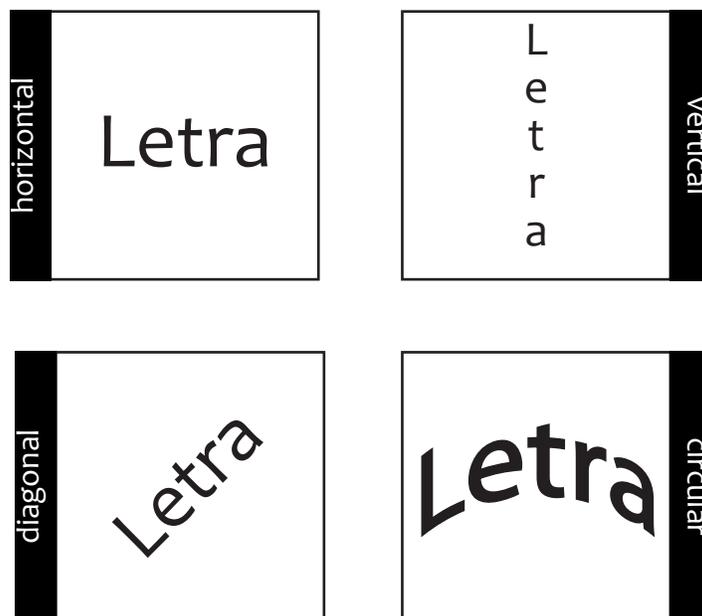
Simetría

La simetría ofrece estabilidad y formalidad al diseño, mientras que la asimetría da dinamismo y crea una tensión visual.



Dirección

Habitualmente la letra se ve horizontalmente y reposando sobre una línea base imaginaria. Si se dispone en otros ángulos, adquiere fuerza.



Fondo

Entre fondo y tipo se establece una relación de acercamiento/alejamiento y de legibilidad que se basa en la similitud o diferencia de sus respectivos tonos y valores.



Agrupamiento

Al agrupar la tipografía, es importante contemplar la armonía y la inarmonía. La armonía es la relación concordante y unificadora entre elemento, y la inarmonía es la relación caótica y discordante entre los tipos.



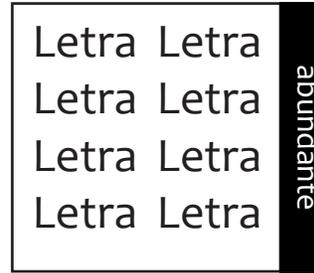
Proximidad

Está relacionada con el factor de agrupamiento. Pueden adoptar una posición casi superpuesta o superpuesta, hasta un espaciado muy generoso.



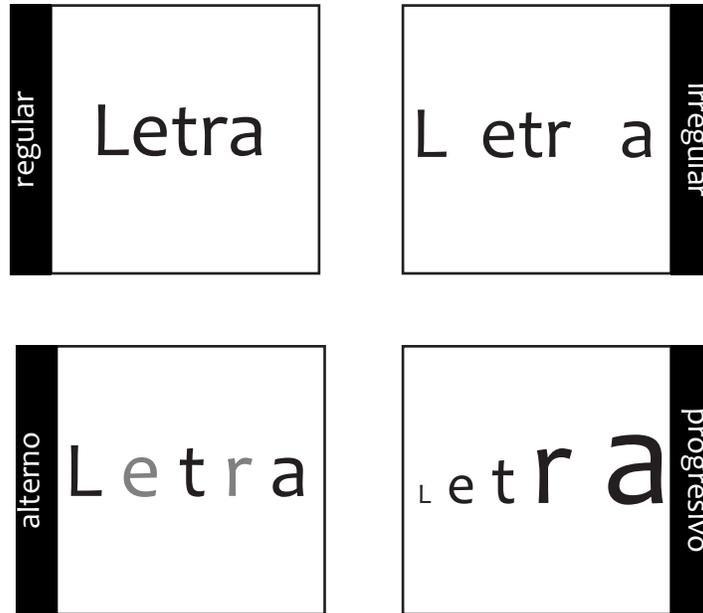
Repetición

Es un factor que nos permite crear una resonancia y textura visual.



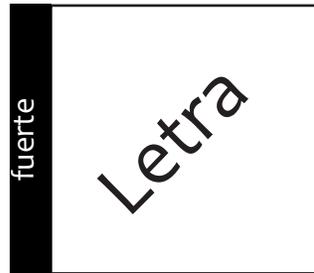
Ritmo

El ritmo se obtiene mediante la repetición de objetos contrastados. En tipografía, el contraste se obtiene yuxtaponiendo diferentes cuerpos de tipo, fuentes, grosores, colores y espacios.



Rotación

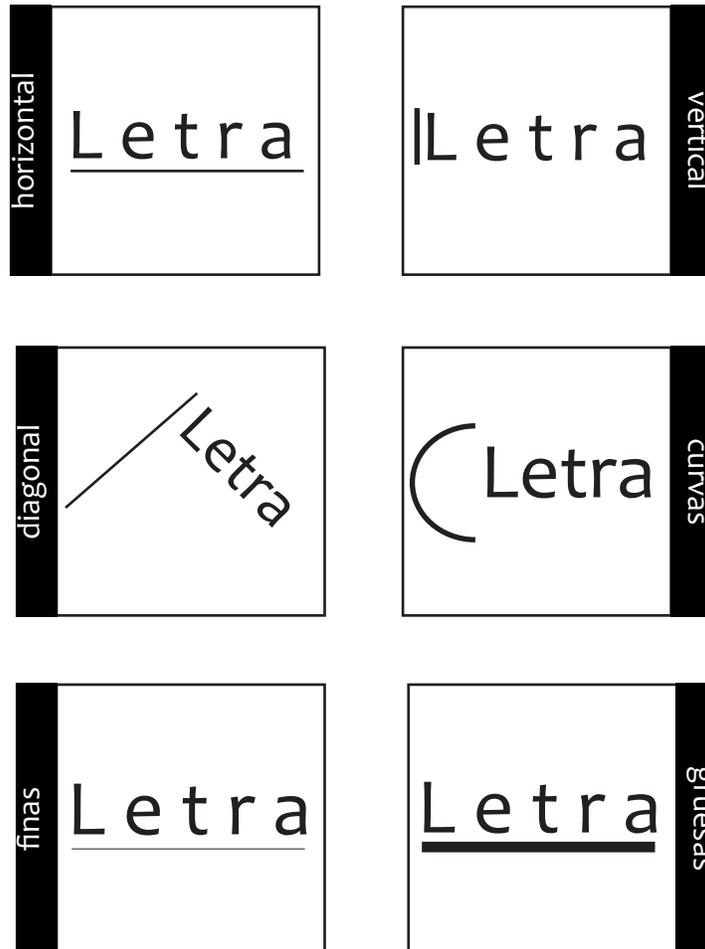
Es el efecto que surge al despegar el tipo de su línea base. A medida que la rotación va cambiando de ligera a fuerte, aumenta las fuerzas dinámicas y el impacto emocional.



FACTORES SOPORTE

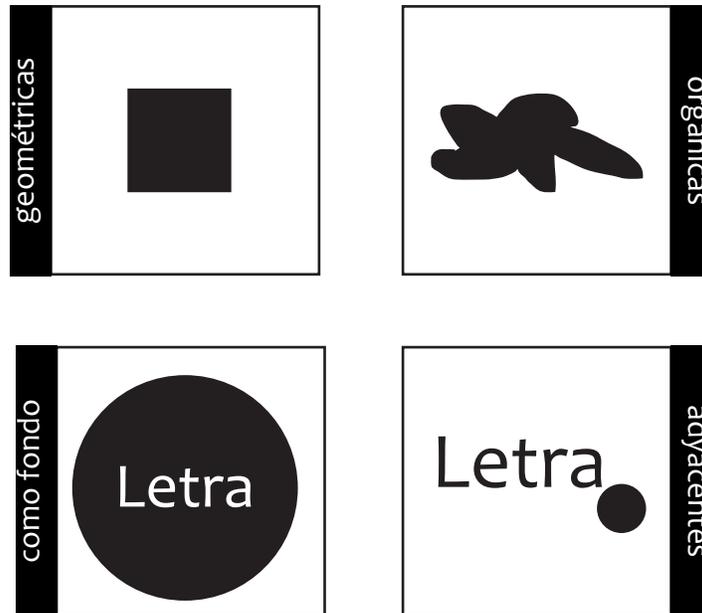
Las líneas directrices

utilizadas como elementos tipográficos de soporte, sirven como un punto visual; dividen y definen el espacio tipográfico; un símbolo subrayado da énfasis.



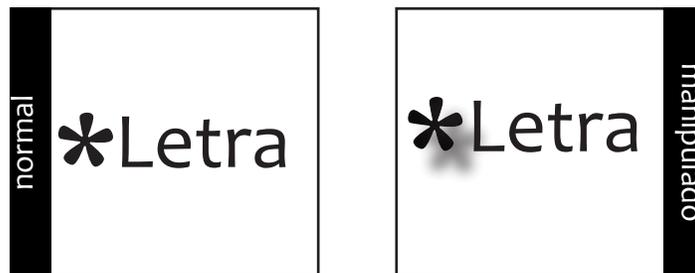
Formas

Se pueden crear ilimitadas variedades de formas para crear espacios personales en el texto o para destacar y separar determinadas zonas.



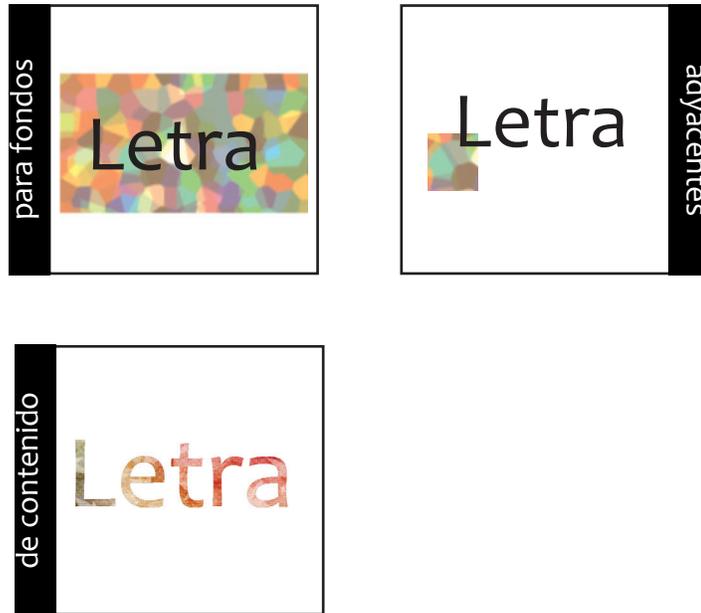
Símbolos

Pueden usarse como elemento de soporte para realizar el tipo o en solitario como parte de la composición.



Imágenes

Pueden aparecer como fondos como elementos adyacentes o incorporadas a las letras y palabras



Todos estos factores tipográficos, aunados a los elementos morfológicos, dinámicos y escalares, así como a los diferentes tipos de composición y recursos que se aplican en la sintaxis de la imagen, como: equilibrio, nivelación, aguzamiento, atracción, agrupamiento, color, ritmo, etc., si bien no son elementos ni caracterizan al concepto de expresión, sí son recursos que tenemos y que se pueden combinar unos con otros para lograr la expresión de la letra. El uso de uno o varios de los factores nos permite manipular a ésta para construir un lenguaje visual propio e independiente que va más allá de lo puramente fonético.

**4. estudio de caso:
análisis visual de
tipografías universal
y laçarto**

4.1 descripción de los modelos de análisis

... El ojo busca aunque no haya nada que buscar...

Ruggero Pierantoni⁴⁰

Para analizar las dos fuentes tipográficas que hemos propuesto y con base en la idea de que la forma de esos alfabetos expresa en sí misma los ideales de una época o la búsqueda formal del diseñador, vamos a valernos de algunas teorías del análisis visual, sin exponer todas las teorías: únicamente las que se adecuan al diseño gráfico, pues la mayor parte de ellas surgen para estudiar objetos de las artes plásticas, a excepción del método de María Acaso, orientado a los objetos del diseño gráfico y comunicación visual, sin dejar de apreciar la influencia del método iconológico de Panofsky.

Veamos algunos de estos modelos. Comenzaremos con el método iconológico que expone Erwin Panofsky⁴¹ para analizar obras de arte y comprender el quehacer del pintor. Panofsky propone tres pasos o niveles en este método.

⁴⁰ Ruggero, P. *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*. Barcelona. Paidós. 1984.

⁴¹ Panofsky, E. *El significado en las artes visuales*. Madrid : Alianza, 1979.

• **Primer nivel:** preiconográfico o fáctico. Descripción del formato, año, técnica, medidas. Aquí se nos pide describir el cuadro sin hacer ningún juicio, es decir, si en él aparece una imagen que suponemos que es un Cristo, en este nivel sólo se describirá que se ve un cuerpo crucificado en la parte central de un cuadro, o que hay flores de color rojo, sin mencionar qué tipo de flor es; sólo se describirá lo que se observa, lo más detalladamente posible.

• **Segundo nivel:** iconográfico. En este nivel se profundiza en las imágenes, se analiza la iconografía del cuadro: si pertenece a la cultura cristiana, por decir un ejemplo, o a la judía, al pop, al kitsch, etc., y se recurre a fuentes literarias, diccionarios de símbolos, para saber cuál es la iconografía y su significado; por ejemplo, investigar el significado de la flor de lis o de un cordero dentro de la tradición cristiana, etc. Aquí sí se emiten juicios y ya es posible decir que estamos frente a un Cristo crucificado y que pertenece a la iconografía cristiana y que significa el sacrificio del cordero de Dios; se utilizan los diccionarios de símbolos.

• **Tercer nivel:** iconológico. En este nivel se analiza el contenido de la obra, qué transmitió el artista, se revisa el contexto cultural y social del autor, dónde nació, qué leía, en qué contexto histórico se desarrolló, su biografía, etc. Y se parte de estos datos para interpretar la obra.

Con base en estos tres niveles y una vez realizados los tres pasos, se expondrá el análisis resultante de la obra. Cabe mencionar que en esta alternativa el receptor no es importante; aquí lo que se toma en cuenta es la expresión del artista; aclaro esto porque en otros modelos de análisis visual se parte de la visión del espectador y no de la del artista.

Otro modelo de análisis es la propuesta de Román Gubern, quien en *La mirada opulenta* expone una serie de códigos y componentes de la imagen icónica.

Los códigos que propone Gubern son los siguientes:

- **Codificación técnica o primaria de las imágenes:** es en función de los recursos (líneas, pinceladas, tramas, etc.).

- **Codificación icónica:** se refiere a la estructura y a sus convenciones semióticas, mudables según los diversos sistemas representacionales de cada cultura y, dentro de ella, según los de cada medio y género icónico.

- **Codificación iconográfica:** se refiere a la tipología de las representaciones y a los temas que desarrollan, tal como suelen estudiarse en muchas historias del arte, en la descripción de diversos géneros y en los análisis de contenidos de las imágenes.

- **Codificación iconológica:** se refiere a las significaciones y componentes simbólicos y alegóricos de las imágenes.

- **Codificación retórica:** se refiere a las figuras de estilo que organizan la imagen y la connotan, muy recurrentes y evidentes en la iconografía publicitaria (figuras retóricas).

- **Codificación estética:** se refiere a la adecuación de la imagen a los cánones del gusto dominante en un contexto cultural dado.

- **Codificación narrativa:** se refiere a la articulación de las imágenes secuenciales y de las imágenes móviles en sus procesos diegéticos.

Cabe mencionar que estos códigos no aparecen todos en un mismo objeto de estudio, pues la codificación narrativa es propia del cómic o del cine; los objetos inanimados no contienen este código, y habrá códigos que son muy fuertes dentro de una obra y otros que son más débiles.

Veamos ahora la teoría de la imagen que expone Justo Villafañe;⁴² propone tres niveles a seguir de lo que él llama la imagen fija-aislada:

- **Primer nivel, operación lectura:** es la lectura de la imagen, consiste en obtener toda la información visual de la obra, es la descripción detallada de las características de la obra.

42 Villafañe, J. *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1987.

Definir el nivel de realidad, cualificación que del referente se hace en la imagen, naturaleza espacial, temporalidad de la imagen, ¿qué construcción espacial tiene la obra? ¿El espacio es plano, tiene textura, es monocromático?, qué gama de colores usa, etc. (Villafañe describe estos conceptos en su libro *Teoría de la imagen* y se retoman en el análisis.) Se define el repertorio iconográfico y se buscan los antecedentes de la iconografía.

- **Segundo nivel:** es la definición de la imagen; es una definición estructural basada en los datos extraídos del primer nivel, que parte de definir la estructura espacial (espacio único, cerrado, permanente); construcción espacial (línea, plano, textura, luz, etc.); temporalidad (narratividad, formato, dirección); en este nivel se parte de definir y analizar la imagen partiendo de su estructura, construcción espacial y de temporalidad, porque no será lo mismo el analizar una imagen fija y aislada que analizar una imagen que tenga secuencialidad y que sea parte de un conjunto, por lo que en este punto se define y analiza la imagen desde su estructura para poder pasar al tercer nivel.

- **Tercer nivel:** es el análisis plástico, que es el estudio sintáctico de la imagen y la explicación plástica. Aquí el análisis engloba todos los datos obtenidos de manera aislada para explicar la significación de la imagen.

María Acaso, en su libro *El lenguaje visual*,⁴³ hace una propuesta de análisis para comprender mejor los productos visuales; su método consta de cuatro pasos:

1. **Clasificación del producto visual:** el producto visual se clasifica según sus características físicas y según su función. Establecer si el producto es bidimensional (estático o en movimiento), tridimensional (estático o en movimiento), medidas, técnica. En este mismo punto se clasifica el producto según su función; hay que tener en cuenta su procedencia, pues no es lo

mismo analizar un producto visual para la publicidad que para el arte, aunque tengan una misma técnica. Por ejemplo, un video para un anuncio de pasta de dientes o un video artístico donde el video en sí sea la obra.

2. Estudio del contenido de un producto visual: éste se realiza en dos etapas: el análisis preiconográfico y el análisis iconográfico (Panofsky). En otra etapa y para cada una de éstas, se hará un análisis de la narración y un análisis de las herramientas del lenguaje visual. La narración es lo que nos cuenta la imagen, personajes, objetos y hechos. En cuanto a las herramientas, se analizan aquéllas usadas para la configuración de la narración.

De esta manera, tendríamos un análisis preiconográfico dividido en análisis preiconográfico de los elementos narrativos y un análisis preiconográfico de las herramientas del lenguaje visual. Y un análisis iconográfico dividido en análisis iconográfico de la narración y un análisis iconográfico de las herramientas del lenguaje visual.

El análisis preiconográfico de los elementos narrativos consiste en la selección y enumeración de los elementos narrativos clave (personajes, objetos, hechos, etc.) que componen el producto visual. No se hace ninguna proyección valorativa, ni referencia cultural, es definir el discurso denotativo. Se observa el contenido primario, se reconocen las imágenes, los personajes y objetos. Hay que desligarse de lo connotativo.

En el análisis preiconográfico de las herramientas del lenguaje visual hay que obtener las medidas exactas del producto, su largo, ancho, grosor, orientación, forma. Si el color es pigmento o luz, luminosidad, saturación y temperatura, si hay textura, saber de qué material está hecho. Describir, pues, la composición.

Análisis iconográfico, en el cual hay que valorar y poner en juego el bagaje cultura y la creatividad del espectador para establecer el significado de los personajes y objetos. Acaso

propone hacer este análisis en tres pasos, el primero de los cuales consiste en establecer el *punctum*: establecer cuál es el punto más importante del producto visual, qué elemento nos llama más la atención y nos hacer pasar de ser un simple observador a tratar de comprender el mensaje.

Análisis iconográfico de la narración

Una vez identificado el *punctum*, se establecerán los significados individuales de cada elemento; se debe recurrir a diccionarios de símbolos o a diccionarios de iconografías.

Análisis iconográfico de las herramientas del lenguaje visual: en este punto, dependiendo de los datos obtenidos en el análisis preiconográfico, si en el producto visual encontramos un formato cuadrado, habría que definir qué connota lo cuadrado o, si existe el uso excesivo de algún color, habría que definir los significados de ese color.

El último paso de este análisis consiste en fundir, acoplar todos los datos, poner todos los significados emitidos juntos para obtener un significado general, partiendo de todos los significados parciales. Aquí se identifica si hay figuras retóricas y, en caso de encontrarse alguna, se analiza su significado.

3. Estudio del contexto: una vez descifrado el significado de la imagen, es necesario relacionar la imagen con su contexto, saber para quién y para qué se creó, cuándo y dónde fue elaborada, por quién fue creada, etc. Este estudio se puede hacer desde tres aspectos: el contexto del emisor, el lugar y el momento de creación o consumo del producto visual.

- Autor: siempre que sea posible, se debe conocer quién es el autor, su nombre, trayectoria, motivos de creación.

- Lugar: esta variable puede dividirse en el lugar de realización y en el lugar de consumo. No es lo mismo la cultura mexicana que la cultura inglesa o china; cada cultura tiene un manejo diferente de las formas y conceptos. El lugar de consumo

es importante porque una misma imagen o un mismo color no significan lo mismo para diferentes culturas. Por ejemplo, una vaca en la cultura estadounidense puede entenderse como un elemento de la cultura pop, mientras que en la India es un elemento religioso, es decir, una misma imagen tiene significados diferentes, según la cultura en la que esté expuesta.

Momentos: aquí María Acaso sugiere analizar las características culturales que rodean el momento de la creación, si ocurrió algún hecho histórico importante, además de observar el contexto cultural de su consumo.

4. Enunciación: al conocer y haber analizado los elementos preiconográficos, los iconográficos y después de haber diseccionado nuestro producto visual, llega el momento de juntar todos los elementos y describir un significado final del producto visual. Hay dos tipos de mensajes: el manifiesto y el latente; el manifiesto es aquella información que el receptor considera que recibe, el mensaje latente es la información que verdaderamente recibe.

Para analizar las fuentes Universal de Herbert Bayer y Lagarto de Gabriel Martínez Meave, se aplicará aquí la teoría del lenguaje visual de María Acaso, porque es un método que parte del estudio de la comunicación y el lenguaje visual tomando en cuenta los productos del diseño y la publicidad. Esto es importante porque permite generar los propios espacios de nuestra disciplina.

Cabe señalar que la intención del ejercicio de análisis es desentrañar las características formales de la letra como portadora de expresión, entendiéndola como un todo que integra características formales (contorno, línea, dirección, escala, grosor, etc.), expresivas (cuerpo, simetría, inclinación, estilo, perfil, textura, etc.), culturales, sociales (estilos), estructurales (composición, sección áurea, relaciones geométricas), etc.

El método de María Acaso es más amplio: retoma lo

postulado por Panofsky en cuanto al análisis preiconográfico e iconográfico y agrega temas como los elementos de la comunicación visual, el análisis de figuras retóricas y el estudio del contexto social y cultural del producto visual y de su creador.

De esta manera, la propuesta de análisis para comprender las representaciones o productos visuales de María Acaso se resume en el siguiente cuadro y será el modelo mediante el cual se analizarán nuestras letras.

1. Primer paso: clasificación del producto visual

- 1.1 Clasificación por soporte
- 1.2 Clasificación por función

2. Segundo paso: estudio del contenido

- 2.1 Análisis preiconográfico
 - de los elementos narrativos
 - de las herramientas del lenguaje visual
- 2.2 Análisis iconográfico
 - de los elementos narrativos
 - de las herramientas del lenguaje visual
- 2.3 Fundido

3. Tercer paso: estudio del contexto

- 3.1 Autor o autores
- 3.2 Lugares
- 3.3 Momentos

4. Cuarto paso: enunciación

- 4.1 Mensaje manifiesto
- 4.2 Mensaje latente

4.2 aplicación de los modelos de análisis

UNIVERSAL HERBERT BAYER

Nuestro objeto de estudio es la fuente Universal, creada por Herbert Bayer en 1925, para iniciar y seguir los pasos propuestos por María Acaso. En primer lugar, clasifiquemos nuestro producto visual, que en este caso es un alfabeto.

universal

abcdefghijklmnopqhi

ijklmnopqr

stuvwxyz

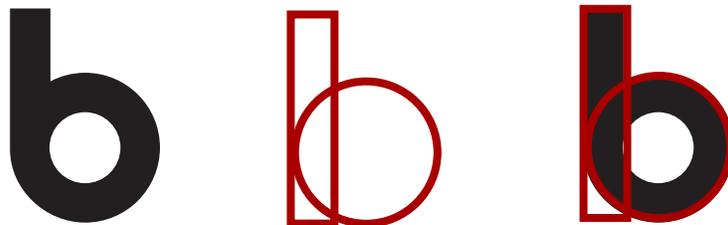
Primer paso: clasificación del producto visual.

Clasificación por soporte. Nuestro alfabeto es una imagen bidimensional, estática y simbólica, es decir, es un signo y cada letra del alfabeto representa un sonido cuya forma es arbitraria. Definir la medida del alfabeto es complicado porque se trata de una fuente tipográfica y ésta se presenta con diferentes puntajes, la imagen es monocromática y su técnica de reproducción es la impresión por medios digitales. Su autor es Herbert Bayer y fue creada en 1925.

Clasificación por función. Nuestro alfabeto es un producto del diseño gráfico y, dentro de éste, específicamente del tipográfico, y su función consiste en ser una herramienta de comunicación, crear textos que comuniquen ideas. Está inserto en la categoría de informativo didáctico⁴⁴ que propone Acaso.

Segundo paso: estudio del contenido. Análisis preiconográfico de los elementos narrativos

En este caso en particular, para hablar un poco en los términos que nos propone María Acaso y en tanto nuestros personajes como objetos narrativos son las letras de nuestro alfabeto (las letras: abcdefghijklmnopqrstuvwxyz), éstas se presentan en color negro sobre fondo blanco, para su lectura. Esta fuente, para su construcción, parte de lo geométrico de círculos y rectas.



Análisis preiconográfico de las herramientas del lenguaje visual. Acaso propone dos tipos de recursos: los de configuración y los de organización. Dentro de las primeras podemos decir que el tamaño de la fuente es arbitrario y está sujeto a una buena visualización para su estudio pero que, por tratarse de una fuente tipográfica para el diseño, se puede presentar en varios puntajes y eso dependerá de su uso y función y de la legibilidad del texto.

En cuanto a las formas usadas, reconocemos que son formas artificiales, creadas por el ser humano, y son geométricas. Se está usando un color pigmento, con un grado de saturación del 100% del negro. El grosor es mediano y no presenta textura, se presenta alineada a una línea base horizontal, no presenta inclinación.

En cuanto a las herramientas de composición, en este caso en particular es difícil de observar y definir este punto como se haría con un cuadro o una imagen publicitaria, pues las letras de la fuente tipográfica se presentan en orden alfabético y dentro de una estructura rectangular, pero lo óptimo sería crear textos donde analizar la composición fuera más evidente. Digamos que es una composición reposada, siguiendo los conceptos presentados por Acaso y tomando como forma compositiva la palabra Universal.

Tercer paso: Análisis iconográfico

En este caso no hay un *punctum* a definir, debido a que nuestra imagen es un alfabeto y su presentación por lo general le da la misma importancia a las letras y estas están organizadas alfabéticamente, y en esta fuente Universal, al ser todas las letras geométricas y al usarse sólo letras minúsculas, no hay ninguna letra que sobresalga de entre las demás, como a veces ocurre con la letra Q, la L o la G, que muchas veces, por sus terminaciones o remates, son más llamativas que el resto.

Digamos que en este caso el *punctum* es muy amplio y abarca a todas las letras de nuestro alfabeto y sería la forma geométrica de las letras.

Análisis iconográfico de los elementos narrativos

Retomando el análisis preiconográfico, veamos qué significa lo geométrico, las rectas y los círculos y el propio concepto “universal”, que está en el nombre de la fuente.

Universal.⁴⁵ Adj. Que comprende o es común a todos en su especie. Que pertenece o se extiende a todo el mundo, países o tiempos.

Geometría.⁴⁶ f. mat. Estudio de las propiedades y relaciones formales de las figuras del plano y del espacio.

Círculo.⁴⁷ Símbolo universal. Totalidad, integridad, simultaneidad, perfección original, la redondez es sagrada por ser la forma más natural; lo que se contiene así mismo, el yo, lo infinito, la eternidad.

Línea.⁴⁸ La línea recta representa el tiempo infinito desde un punto en el que es posible dirigirse hacia atrás o adelante indefinidamente, indefinición simple. También denota rectitud y conducta sin desviación.

Rectitud.⁴⁹ Lo recto o lo “atado” es el poder masculino, paternal y creativo, en oposición al poder circular, “infinito”, femenino y maternal.

Como ya hemos mencionado con anterioridad, al estar analizando un alfabeto las herramientas del lenguaje visual no son tan obvias como en un diseño publicitario o en un cuadro. Sin embargo, al analizar el alfabeto como una imagen encontramos que la letra Universal está compuesta por líneas geométricamente

45 *Diccionario enciclopédico color*. Océano.

46 *Id.*

47 Cooper, J. C. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Gustavo Gili. 2000.

48 *Diccionario enciclopédico color*. Océano.

49 *Id.*

definidas, de anchura uniforme; la letra **o** es un círculo perfecto, la **b**, la **d** y la **q** constan de un círculo y un asta vertical, y la **x** se obtiene conectando dos semicírculos. No se encuentran figuras retóricas.

Veamos lo que Acaso denomina **fundido**. Con los pasos que llevamos analizados, podemos decir que Universal que es un tipo de palo seco, geométrico, que presenta sólo letras minúsculas, y donde los trazos rectos y curvos son la constante. Los ojos de las letras son un círculo perfecto, a excepción de la letra “a”, las letras “m” y “w”, parten de la misma estructura, al igual que la “b”, la “p” y la “q”. Estamos frente a un tipo limpio de formas simples que, como su nombre lo dice, pretende ser Universal y reconocido por diferentes culturas y épocas. El uso de líneas rectas y círculos perfectos que se intersectan para crear las letras genera una dualidad entre la rigidez de las rectas que se rompe con la redondez de los círculos y, a pesar de que Bayer trabajó con figuras geométricas, en este tipo no es tan evidente, debido a las curvas de las letras. Cabe mencionar que la forma de círculo es la predominante en este alfabeto y que algunos de los significados simbólicos del círculo son, justamente, la universalidad, la totalidad y la perfección, que son conceptos que Bayer quería rescatar al diseñar esta letra.

Tercer paso: estudio del contexto

El autor de esta fuente es Herbert Bayer, quien nació en 1900 en Haag, Austria, fue estudiante de la *Bauhaus* de 1921 a 1923, le interesaba la tipografía y la publicidad pero que, como no existían talleres de estos temas, estudió pintura mural, bajo la enseñanza de Kandinsky. En 1923, en plena recesión económica en Alemania, a Bayer le encomendaron la realización de billetes de múltiplos de un millón de marcos, para cuyo diseño utilizó

la sans serif negrita, con lo que logró un cambio en los billetes tradicionales. Se cuenta que se pusieron en circulación antes de que la tinta seicara.



Figura 48
Herbert Bayer
Billete del Reichsbanks. 1923

La *Bauhaus*, con sede en Weimar, cerró en 1924 y se trasladó a Dessau en 1925. Walter Gropius invitó a Bayer a dirigir el taller de tipografía e imprenta. En este ámbito, Bayer desarrolló una nueva visión acerca de la tipografía donde predominaban los tipos de palo seco, filetes gruesos y retículas sistematizadas para conseguir composiciones limpias y lógicas. Y es en este contexto donde Bayer, al diseñar *Universal* (1925), pretendía crear una tipografía con formas de la letra tan esenciales que se entendieran como universales para lograr el uso de un solo alfabeto, y abandonó el uso de las mayúsculas en sus publicaciones. László Moholy-Nagy alentó mucho a Bayer en su experimentación tipográfica.

Bayer creía que la reducción geométrica de una forma de letra, como la construcción circular de la forma, haría la tipografía más funcional y legible. Para él, las formas de la letra eran socialmente responsables y progresivas, y esto se lograría cuando el diseño interiorizara las exigencias de la función. Para Bayer era importante que existiera un progreso tipográfico, y lo pretendía lograr creando leyes objetivas y transculturales que guiasen el diseño de una manera universal. La ley objetiva y universal es el progreso, mientras que las costumbres eran, para él, subjetivas y del pasado.

Bayer quería crear, con Universal, una letra más eficiente. Diseñó sólo las letras minúsculas, con la idea de que, si el habla no reconocía las mayúsculas, no había necesidad de crear letras mayúsculas, y así para los niños sería más fácil el aprendizaje de la lectura. También el usar sólo letras de caja baja reduciría costos y almacenaje, pues se evitarían todos los tipos de caja alta y se reduciría el tiempo de composición tipográfica.

El momento histórico en el que se realizó el diseño de Universal es muy importante, pues eran los años posteriores a la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial, y la cultura alemana sentía unas ganas enormes de recomenzar.

Bayer utilizó, en el diseño de Universal, un armazón que constaba de pocos círculos y arcos. Tres ángulos y líneas horizontales y verticales. Los trazos los hizo usando sólo líneas, compás y escuadras.

La producción en masa y la economía móvil del siglo XIX alentó el mercado y el consumo de productos muy ornamentados de fabricación barata que imitaban los artículos de las clases altas, y así las clases medias tuvieron la posibilidad de adquirir objetos de lujo que antes les era imposible consumir. Y con la tipografía pasó algo similar, ya que los adelantos técnicos en la litografía y los tipos en madera le permitieron a la letra ornamentarse de una manera extravagante, como fue el caso de los tipos Melons y Delighting, que se hicieron comunes. Y, para llamar la atención en la publicidad, mientras más recargadas, mejor; se trataba de imitar al mármol, adornar las letras con frutas o que pareciera madera o metal.



Figura 49
Tipos Melons y Delight

Hacia finales del siglo XIX aparecieron nuevos tipos, que eran una reacción contra estas fuentes sobreadornadas y mecánicas. William Morris, con su movimiento *Arts and Crafts*, buscaba volver a la tradición manual de la caligrafía y a la elaboración de libros como se hacían en la Edad Media.

Bayer rechazó la ornamentación de los tipos, pero no le interesaba volver a la tradición antigua del diseño de libros y caligrafía, ni de las formas de la naturaleza. Como estudiante de la *Bauhaus* (de 1921 a 1923), estaba envuelto en su ideología, y esta escuela trataba de unir al artista con la industria. Gropius, director de la *Bauhaus*, proclamaba que la unión del artista con la industria crearía productos asequibles y esenciales.⁵⁰

Después de la Primera Guerra Mundial, los Estados Unidos expandieron sus ideas sobre la tecnología y tuvieron una gran repercusión en esta escuela. La tecnología prometía nuevas formas de vivir y producir con base en la racionalización. Racionalizando las formas, es decir, eliminando lo superfluo y encontrando una matriz a partir de la cual generar todas las formas, se lograría una forma más limpia, más pura, más pensada.

Años después de diseñar Universal, Bayer volvió a retomar su idea de un alfabeto que todos reconocieran, y se abocó a la tarea de hacer un “alfabeto básico”, si bien este alfabeto lo diseñaría años después de crear el Universal (1950-1958).⁵¹ Al elaborarlo, escribió los principios en los que se basó para su creación, si bien estos principios no los propuso al diseñar Universal, me parece que plantean, a pesar del tiempo, los conceptos que tal vez ya tenía al diseñar Universal pero que tal vez aún no había desarrollado plenamente.

“Parece razonable asumir que la labor del ojo y del cerebro se facilitaría si todos los símbolos y su grupo de imágenes estuvieran hechos con los elementos del diseño más simples

50 Meggs, P. B. *Historia del diseño gráfico*. Trillas. México. 1991.

51 Rodríguez Prampolini, I. *Herbert Bayer. Un concepto total*. UNAM. México. 1975.

y más exactos, la lectura sería menos esfuerzo si cada letra estuviera diseñada con claridad y más distintivamente de todas las demás.

En este nuevo alfabeto todas las formas de las letras han sido reducidas en su diseño a aquel mínimo de forma, mediante el cual la letra tradicional aún puede ser reconocida.”⁵²

Cómo dije anteriormente, este texto es escrito posteriormente a Universal y hay casi 20 años de diferencia, pero me parece importante, porque refleja la preocupación que mantuvo desde sus inicios, como tipógrafo, de crear una forma en un principio universal, para después seguir con su idea y crear el “alfabeto básico”, la búsqueda de un alfabeto con un diseño mínimo de las formas que ayudara a una mejor lectura.

Cuarto paso: enunciación

El mensaje manifiesto que observamos frente a Universal es estar frente a un tipo de palo seco o sin serif, geométrico, que presenta sólo letras minúsculas, y donde los trazos rectos y curvos son la constante. Estamos frente a un tipo de formas mínimas y sin ningún tipo de decorado.

En cuanto al mensaje latente, vista desde el paso del tiempo, la significación del Universal, por su radicalismo al ser diseñada, al intentar seguir los ideales de la *Bauhaus*⁵³ y los ideales de la universalidad y simplicidad, al eliminar las mayúsculas y dejar sólo las letras minúsculas, el uso únicamente de rectas y de círculos, y al ser parte de un momento y contexto histórico muy importante que significó mucho para la historia del diseño gráfico, podríamos hablar en verdad de un tipo universal pero no con las características con las que Bayer lo diseñó, no con ese

⁵² Rodríguez Prampolini, I., *op. cit.*, (p. 30).

⁵³ “La simplicidad y la exactitud eran tanto una demanda funcional de la fabricación mecánica como un aspecto simbólico de la eficiencia y poder industrial del siglo XX.”: Muthesius, P. B. *op cit.*

ideal de que, a través de un tipo de letra, podrían eliminarse las clases e inequidades sociales en la cultura europea, no con la idea de que, a través de Universal, se creará un cambio sobre las costumbres y sobre la tradición, se generará un progreso, sino de un tipo Universal que ha permanecido, a través del tiempo, como matriz para la elaboración y experimentación de otros alfabetos que también pretenden ser universales, retomando las formas para elaborar logotipos que ya no tienen nada que ver con el ideal de estar contra las desigualdades de un régimen, con los ideales de unificar al artista con la tecnología. Universal, con el tiempo, se volvió un tipo que se usó en marcas corporativas transgrediendo su función inicial. El logo de la cadena ABC (la American Broadcast Corporation), diseñado por Paul Rand en 1962, usó una variante de Universal. Los diseñadores Paul Renner y Adrian Frutiger partieron del tipo creado por Bayer y, con la misma idea de hacer un tipo universal, diseñaron Futura y Universe, respectivamente. La expresión de un tipo de letra cambia con cada contexto histórico o cultural en el que aparece o se usa. También los tipos se pueden ir recreando con el tiempo y, así, Universal que, con el tiempo, ha sido retomada por las casas tipográficas con el nombre de *Bauhaus*, sigue teniendo una expresión universal, que ha logrado traspasar en tiempo pero que no pierde su idea originaria de constituir un tipo sencillo y esencial. Su universalidad se expresa al poder usarse para significar un período de la historia del diseño, o para presentar un logotipo de una cadena de televisión o para un logotipo de las tiendas Bloomingdale's o para el logotipo de un grupo de rock. En esto consiste ahora la universalidad de las formas de Universal.



Figura 50
Paul Rand
Logo abc 1962



Figura 51
Logo de Bloomingdale's

La forma de la fuente Universe nos habla de un tiempo en particular, es el tiempo de la *Bauhaus* (1919-1924). Como hemos visto, las formas visuales de Universal, tomadas como expresión, son un recurso de conocimiento. Y, como hemos visto con María Acaso, el primer paso es una mirada superficial a los productos visuales, pero es deber del diseñador o del comunicador gráfico mirar más profundamente en las formas y elementos que ve y que va a utilizar. En este sentido, si miramos una fuente como Universal y nos quedamos con la primera impresión de que es una letra de palo seco, nos estaríamos perdiendo de todo un imaginario que hay detrás de su diseño, considerando las ideas de Bayer de crear no sólo formas funcionales, sino que pensaba en la lectura de su letra, en cómo la recibiría el cerebro, en una nueva forma de ver y de enseñar la escritura, y estos pensamientos son también parte de todo un proceso de formación que tuvo dentro de la *Bauhaus* y como encargado del taller de imprenta y tipografía.

Con el constructivismo y con el futurismo comienza un gran cambio para la tipografía y para su diseño al que se le ha llamado *diseño gráfico moderno*.⁵⁴ Las formas geométricas y redondas de Universal son hijas de una cultura y momento histórico y del pensamiento de una persona en específico; esta fuente de palo seco y formas geométricas que buscaba la universalidad ha sido inspiración de otros alfabetos que, a partir de esta misma idea

⁵⁴ Meggs, P. B. *Historia del diseño gráfico*. Trillas. México. 1991.

buscaban, por un lado, lo futuro, como Paul Renner con Futura y, de nueva cuenta, lo universal con el Univers de Adrian Frutiger. Las formas de palo seco tienen esta connotación de lo moderno, de lo industrial, pero no es gratuita, pues se crearon en una época donde la industrialización hacía que se mirara hacia el futuro, hacia un futuro lleno de comodidades y adelantos técnicos.

universal

Herbert Bayer
1925

Futura

Paul Renner
1927-1930

Univers

Adrian Frutiger
1950

Lagarto

A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z

a b c d e f g h i j k l m n ñ
o p q r s t u v w x y z

Primer paso: clasificación del producto visual

Clasificación por soporte: estamos frente a una imagen bidimensional, estática y en este caso estamos hablando de una imagen simbólica, es decir, es un signo, cada letra de nuestro alfabeto representa un sonido, y su forma es arbitraria. En cuanto a definir una medida de nuestro alfabeto, es complicado porque, al tratarse de una fuente tipográfica, ésta se puede presentar de diferentes tamaños o puntajes. El grosor que presenta la fuente es mediano, no tiene textura y presenta una ligera inclinación, los rasgos ascendentes y descendentes sobrepasan la altura de la x.

Clasificación por función. La fuente Lagarto es un producto del diseño gráfico y es una herramienta de comunicación, sirve para crear textos que comuniquen ideas. Está inserta en la categoría informativo didáctico.

Segundo paso: estudio del contenido

Análisis preiconográfico de los elementos narrativos

En este caso en particular, para hablar un poco en los términos que nos propone María Acaso y en tanto que nuestros personajes como objetos narrativos son las letras, en este caso abcdefghijklmnopqrstuvwxyz tanto en mayúscula, como en minúscula, los números 1234567890, y los signos ¿? ¡! .,;, así como algunas ligaduras y letras para los idiomas francés e inglés y la palabra *Lagarto*, se presentan en color negro sobre fondo blanco, para su lectura.

Análisis preiconográfico de las herramientas del lenguaje visual. Dentro de las herramientas de configuración podemos decir que el tamaño de nuestra fuente en este caso es arbitrario y está sujeto sobre todo a una buena visualización para su estudio. Pero, por tratarse de una fuente tipográfica para el diseño, se puede presentar en varios puntajes y eso dependerá de su uso y función y de la legibilidad del texto. En cuanto a las formas usadas, reconocemos que, si bien se trataría de una forma artificial, pues fue elaborada por el ser humano, en este caso las formas son orgánicas pues tienden a ser irregulares y ondulantes. Se está usando un color pigmento con un grado de saturación del 100 % del negro. Se muestra sin textura, el peso es mediano, tiene una composición dinámica.

Análisis iconográfico

Para los fines del análisis, estamos tomando como punto de referencia la palabra “Lagarto”, el *punctum* en Lagarto podrían ser los bucles o colas de la letra “*l*” y de la “*g*”, pues son

elementos bastante llamativos y son los que le dan personalidad a esta fuente.

Análisis iconográfico de los elementos narrativos

Lagarto:⁵⁵ Criatura lunar, el principio húmedo; se creía que no tenía lengua y que se alimentaba de rocío, por lo que era un símbolo de silencio. En los simbolismos griegos y egipcios representaba la sabiduría divina y la buena fortuna, y era atributo de Serapis y Hermes; en el zoroastrismo era símbolo de Ahriman y del mal. También representa al mal y al demonio en el cristianismo. En la mitología romana se creía que dormía todo el invierno, y por eso simbolizaba la muerte y la resurrección.

Análisis iconográfico de las herramientas del lenguaje visual

Estamos frente a un tipo de transición, itálico, es decir con una inclinación; el contraste entre los trazos gruesos y finos no es muy evidente, pero sí existe una diferencia entre los trazos que ascienden y la panza de la letra; trata de imitar la caligrafía; los rasgos ascendentes y descendentes de las letras de caja baja son bastante prominentes y sobrepasan la altura de la x, sobre todo en el caso de las letras *f, g, j, y, z* en las minúsculas; en las mayúsculas, las letras *J, K, L, Q, R* y *X* cuentan con rasgos descendentes muy largos.



⁵⁵ Cooper. J. C. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Gustavo Gili. 2000

Tercer paso: estudio del contexto

Gabriel Martínez Meave nació en la ciudad de México en 1972, es diseñador, tipógrafo e ilustrador, egresado de la Universidad Iberoamericana, pero su trayectoria de tipógrafo e ilustrador la ha desarrollado de manera autodidacta. Es fundador de su propio despacho de diseño, llamado Kimera Type Foundry, donde desde 1994 ha trabajado para José Cuervo, Kellog's, HBO, Fondo de Cultura Económica, Corona y Camel, entre otros. Para Martínez Meave, una buena tipografía, digital o tradicional, es un mecanismo de precisión, es un diseño pero también es una pieza de tecnología y, sobre todo, un arte.

Ha recibido numerosos premios en México y en el extranjero, su diseño de Lagarto le ha valido premios tales como el Bukva:raz! Atypi Contest de Moscú en 2001; fue seleccionada en la Bienal de Letras Latinas 2001 y recibió mención honorífica en el premio a! Diseño 2002. La fuente Lagarto fue diseñada en 2001.

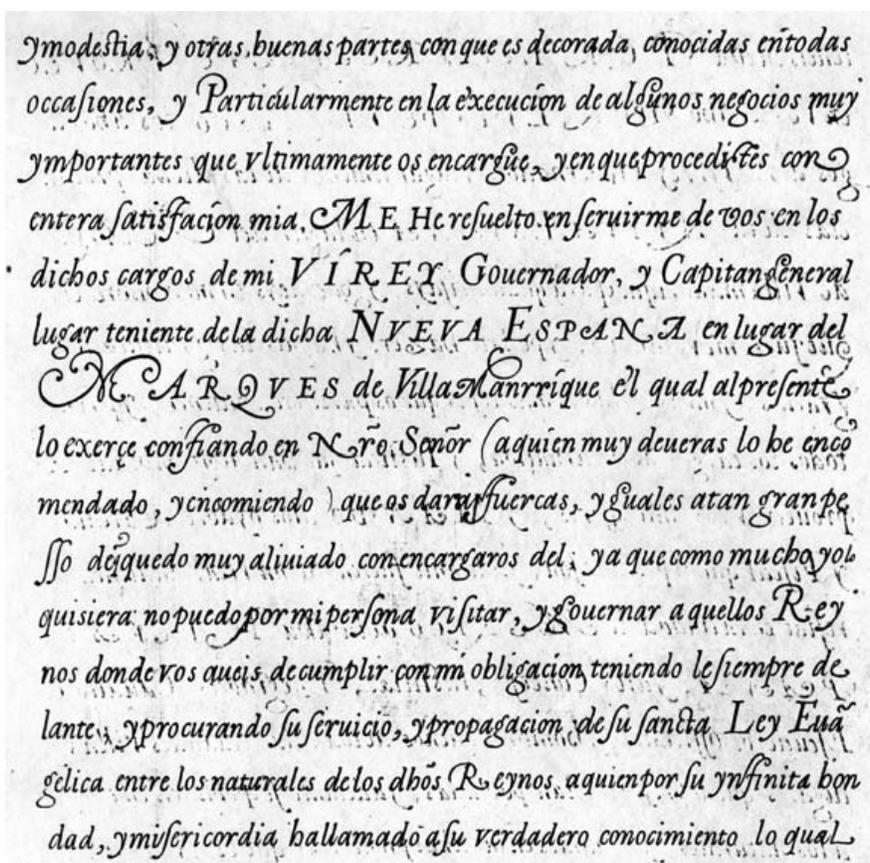
En cuanto al contexto cultural y social de la fuente, es creada en la ciudad de México; para su diseño se usaron recursos digitales. Gabriel Martínez menciona: “Ya no se usa cincel ni acero o madera, ahora se trabaja con vectores, curvas de Bézier, la tecnología le ha dado a la letra nuevas posibilidades”.⁵⁶

Lagarto bien puede ser un producto de la cultura posmoderna,⁵⁷ en la que se puede retomar cualquier alfabeto ya diseñado y rediseñarlo o darle un nuevo contexto. La cultura de nuestro tiempo nos permite crear nuevas formas con nuevas herramientas (lo digital); sin embargo, la búsqueda por crear o recrear nuevas maneras lleva a los tipógrafos a buscar en el pasado y, a manera de resignificación, tomar fuentes antiguas

⁵⁶ *Ensayos sobre diseño tipográfico en México* (obra colectiva): Librería: México, 2003.

⁵⁷ Para Frederic Jameson, el posmodernismo no es más que la coexistencia de gran cantidad de rasgos muy distintos pero subordinados bajo una “...forma ecléctica en que un lenguaje funde de modo impersonal todo un compendio de idiolectos colectivos contemporáneos”. Jameson, Frederic. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid. Trotta. 1996.

para hacerlas modernas; éste es el caso de Lagarto, que parte del estudio y análisis de la caligrafía del iluminador novohispano Luis Lagarto, quien trabajó sobre todo en la iluminación y en la creación de miniaturas para libros corales de las catedrales de México y de Puebla durante los siglos XVI y XVII.⁵⁸



Y modestia, y otras buenas partes con que es decorada, conoçidas en todas
ocasiones, y Particularmente en la execucion de algunos negocios muy
y importantes que vltimamente os encargue, y en que procedistes con
entera satisfacion mia. ME He resuelto en seruirme de vos en los
dichos cargos de mi VIREY Governador, y Capitan General
lugar teniente de la dicha NVEVA ESPAÑA en lugar del
MARQUES de Villa Manrique el qual al presente
lo exerce confiando en Nro. Señor (a quien muy de ueras lo he enco
mendado, y encomiendo) que os dara suercas, yuales atan gran pe
sso de quedar muy aliviado con encargaros del, ya que como mucho yo
quisiera no puedo por mi persona visitar, y Governar a aquellos Rey
nos donde vos queis de cumplir con mi obligacion, teniendo le siempre de
lante, y procurando su seruicio, y propagacion de su sancta Ley Eua
gelica entre los naturales de los dho. Reynos, a quien por su ynfnita bon
dad, y misericordia hallamado a su verdadero conocimiento lo qual

Figura 51
Manuscrito Luis Lagarto
Siglo XVI

la expresión de la letra como forma

58 Tovar y de Teresa. Guillermo. Un rescate de la fantasía: El arte de los Lagarto; iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII. Fomento Cultural Banamex. 1988.

La búsqueda de un “estilo”, que en tiempos de globalización se ha perdido, lleva a los productores de la cultura a dirigirse al pasado: la imitación de estilos muertos.⁵⁹ Tal es el caso de Martínez Meave, quien mira hacia atrás y rescata el trabajo de Luis Lagarto y hace una resignificación y reinención de los tipos caligráficos, tratando de recrear lo manual y la belleza de las letras hechas manualmente, traer el pasado al presente utilizando nuevas herramientas y, en palabras del propio Gabriel, aprender sobre las posibilidades y limitaciones que nos da la era digital y rescatar la tradición de nuestra propia cultura caligráfica y tipográfica para enriquecer la labor y el uso de letras en el trabajo del diseñador y del comunicador.

Cuarto paso: enunciación

En cuanto al mensaje manifiesto de este tipo, como ya mencionamos, se trata de una letra de transición, lo cual le da una connotación antigua. Sin embargo, el tipógrafo ha trabajado las formas de la letra para recontextualizarla y hacer un alfabeto con características antiguas pero vigente. El nombre Lagarto, como ya se mencionó, se le dio porque es el apellido del ilustrador novohispano Luis Lagarto pero, como vimos, en la cultura romana el lagarto simbolizaba la muerte y la resurrección. En este caso podemos decir que el Lagarto es una especie de resurrección de los tipos de transición. Martínez Meave logra desempolvar un tipo del siglo XVI y hacerlo vigente con las nuevas tecnologías; logra hacer de algo caligráfico algo mecánico pero siempre intentando imitar la expresión de la caligrafía de la familia Lagarto.

Lagarto es la contradicción de un tiempo antiguo frente a un tiempo de nuevas tecnologías: la contradicción de lograr las formas manuales a través de las formas digitales, la expresión de las formas caligráficas de un tiempo pasado (siglo XVI) que

se actualizan a través del uso de bits, de curvas de Bézier, pero que no por eso pierde la calidad humana de una letra hecha manualmente, pues el trabajo con las tecnologías nuevas conlleva el mismo cariño y el mismo trabajo arduo de buscar un equilibrio entre los espacios entre letra y letra, palabra con palabra.

Lagarto, por ser inspirada en una letra caligráfica del siglo XVI, connota lo antiguo. Generalmente el uso de letras cuyas formas están relacionadas con lo manual nos remite al pasado y, en ocasiones, a las letras usadas en las cortes, de ahí su uso en la elaboración de documentos oficiales como diplomas, reconocimientos, etc.

Lagarto, como forma, expresa lo manual, lo antiguo, lo adornado, lo exagerado. En palabras de su creador, “más es más”.

4.3 estudio comparativo y esquematización de conceptos

Estamos frente a dos formas de expresión de la letra muy diferentes, se podría decir que hasta opuesta. Mientras Bayer trata de eliminar cualquier decorado superfluo y busca llegar al concepto de limpieza y universalidad creando un tipo de matriz tipográfica y quiere eliminar las mayúsculas por motivos funcionales, utilizando sólo formas circulares y rectas, Martínez Meave busca en cambio todo lo contrario: rescatar los rasgos de la caligrafía que se hacen evidentes en el uso de las mayúsculas, las cuales elimina Bayer de su fuente.

Universal busca la limpieza de la forma, Martínez busca agotar todos los recursos para adornar y recrear la letra manierista de los Lagarto con rebuscamientos en las descendentes y ascendentes, como en la letra “g” (minúscula) y en la “J” (mayúscula).

FORMAS DE UNIVERSAL

- Sus formas son funcionales, geométricas, hay simplicidad y economía en los trazos. Ese estilo busca reconciliar al artista con la máquina. Hay simetría. Así pues, su estilo es funcional.

- La forma es usada más como estructura, como figura, e incluso hay una búsqueda de la forma como *a priori*, pues se busca llegar a la esencia de cada letra.
- Fue diseñada en Alemania en 1925 por Herbert Bayer.
- Es una fuente que elimina el uso de las mayúsculas, con la idea de que, si al hablar uno no usa mayúsculas, en lo escrito se deberían eliminar, para facilitar su aprendizaje.
- En palabras de Bayer las formas de universal buscan lo funcional más que lo estético, y son un esfuerzo por lograr una claridad entre las formas de las letras y en su reconocimieto.

universal

FORMAS DE LAGARTO

- Sus formas son orgánicas y en este sentido pertenecen al estilo embellecido que connota riqueza y poder. Las formas redondeadas y la complejidad de sus trazos nos sugieren calidez, por estar cerca de lo caligráfico y manual.
- El concepto forma es usado privilegiando lo visual sobre el contenido.
- Fue diseñada en México en el 2001 por Gabriel Martínez Meave.
- Es una fuente que incluye letras mayúsculas y minúsculas.
- El grosor de las astas no es contrastante entre unas y otras.
- Las líneas onduladas e inclinadas de la fuente, así como las ascendentes y descendentes, permiten tener un ritmo al momento de la composición, haciendo de estas formas algo dinámico y rítmico.

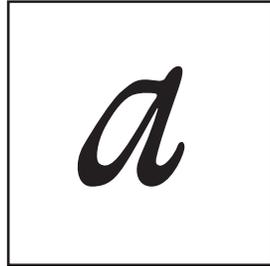
- Las formas caligráficas nos connotan lo manual y, en este sentido, a lo antiguo, al mundo de los amanuenses, al tiempo en que los libros eran un lujo. Es por esta razón que estos tipos caligráficos por lo general se usan para comunicar lo elegante, lo exclusivo. Esto entre algunas de sus significaciones.
- Esta fuente se creó para reproducirse digitalmente y se diseñó con la tecnología computarizada especializada. Cada una de ellas se forma a través de curvas, rectas, puntos de Bézier, etc. Esto permite jugar con las ascendentes y descendentes, ya que estas nuevas tecnologías trabajan con cualquier tipo de forma, no importa si es demasiado delgada o demasiado gruesa, lo que genera infinitas posibilidades de expresión.

Lagarto

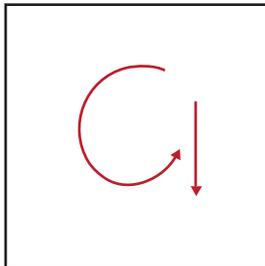
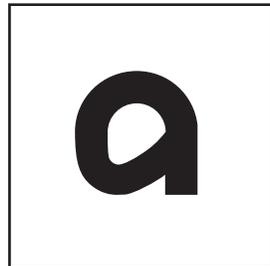
Letra

Forma

Expresión



- Lo manual
- Lo antiguo
- Lo orgánico
- Movimiento
- Lo adornado
- Lo exagerado
- Lo cálido



- Lo mecánico
- Lo estático
- Lo funcional
- Lo esencial
- Lo geométrico



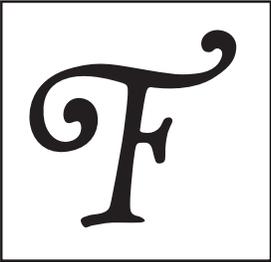
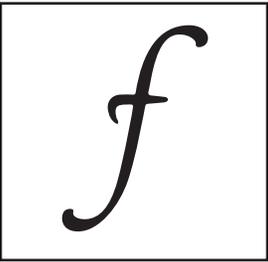
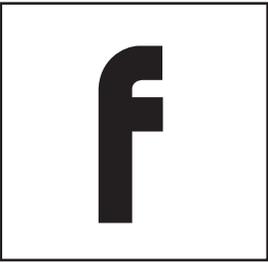
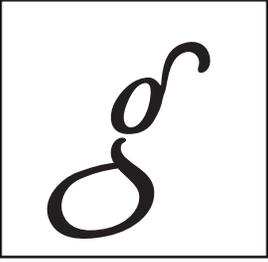
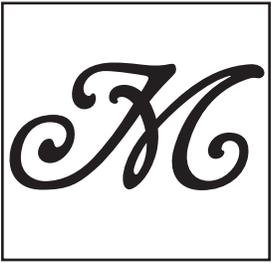
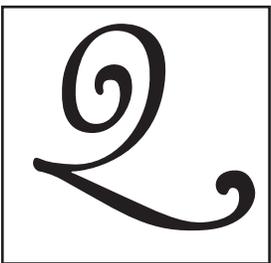
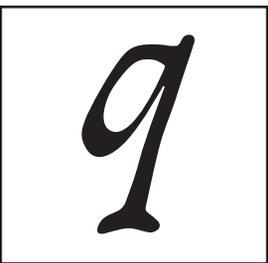
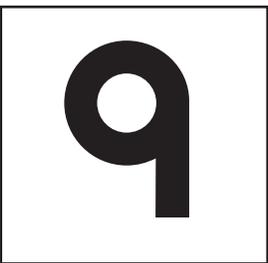
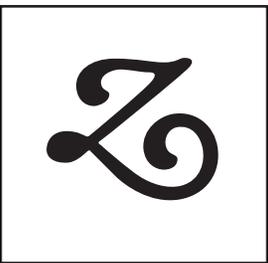
- Siglo XVI
- La caligrafía
- Lo adornado
- Lo manual
- Lo iluminado
- Lo rebuscado



- Siglo XX 1919-1934
- Lo industrial
- Lo geométrico
- Lo mecánico
- Lo funcional

Lagarto

universal

bauhaus

Bauhaus

manierismo

Manierismo

La reflexión sobre la forma de la letra, no pretende encasillar las formas para una sola conotación, pues como ya hemos visto para que se de la expresión y la comunicación hay un uso de códigos que se dan por convención y es lo que nos permite identificar a la letra “a”, como la primera letra del alfabeto. Gerard Blanchard en su libro *La letra* dice: “las escritas; se inspiran en la escritura manual corriente y su aspecto final depende de la herramienta con que han sido trazadas: pluma, punzón, pincel. Connotan a la

escritura personal y los intercambios epistolares tradicionales...”⁶⁰
Estos significados se aprenden por convenciones y en ese sentido es que se usan, sin embargo atrás de esas ideas hay toda una cultura y contexto que hace necesaria su reflexión y análisis para hacer un mejor uso de las fuentes y familias tipográficas.

ESQUEMATIZACIÓN DE CONCEPTOS

El acercamiento que se hizo a la letra como objeto de estudio fue mediante dos conceptos que, desde mi tarea como diseñadora, son importantes: *la expresión y la forma*.

En la letra como expresión tenemos cuatro puntos que destacar. El primero es la letra como un instrumento del conocimiento, lo cual nos permite reconocer a ésta como portadora de ideas que se transmiten mediante lo fonético y lo visual; como segundo punto y relacionado con el anterior, la letra como acto y efecto de lo que comunica, lo cual se ve patente en la utilización y manipulación de sus formas para comunicar conceptos. La letra, como expresión, es dinámica y cambia con la cultura, lo cual nos hace verla y estudiarla en un contexto que nos hablará de ésta con base en su historia, y como cuarta idea está la letra como representación que, ser reconocida, necesita los elementos de la sintaxis visual.

La letra como forma también presenta cuatro puntos que están relacionados con la expresión. Como primer punto, la idea que se expresa a través de una forma, es decir, la forma donde se privilegia al contenido, forma-contenido. Como segundo punto, la

⁶⁰ Blanchard, G. *La letra*. Barcelona. Enciclopedia del diseño. 1988. (p. 84).

letra como figura, como estructura que se vale de la sintaxis visual para su composición; en un tercer lugar, la forma de la letra como estilo que está inmerso dentro de un contexto histórico y social, y, como última instancia la forma de la letra que está relacionada con el uso de materiales que dependen del contexto cultural de su creación.

Como podemos observar en la esquematización que se presenta, para los fines del estudio y reflexión sobre la letra, se hace la separación de conceptos, y la expresión, la forma y la letra son los temas de estudio. Sin embargo, en la tarea y trabajo diarios del diseñar, estos tres elementos se presentan en una forma simultánea y están relacionados entre sí y comparten caracterizaciones similares, como el contexto de la letra que se da tanto en la revisión de sus formas como en los códigos expresivos y convenciones de cada época y momento histórico y cultural. Es decir, no se puede estudiar a la letra fuera del contexto en que fue creada y utilizada.

Tanto la expresión como la forma necesitan los elementos de la sintaxis visual para por un lado ser una representación como por el otro lograr la creación de una estructura, figura o composición visual que nos transmita ideas. Estos elementos son los mismos para la expresión de la letra y para la creación de sus formas.

Estos tres conceptos, con la letra como parte central de nuestro esquema, están relacionados entre sí, y en la práctica se presentan en unidad. Cada letra escrita, cada palabra, cada texto que se diseña nos está hablando, consciente o inconscientemente,

conclusiones

Como primer punto de esta tesis nos propusimos acercarnos al concepto de expresión con la idea de definirlo, siempre pensando en su relación con la letra, que es nuestro tema de estudio. Como lo menciona el título de nuestro primer capítulo, no se hizo una exposición exhaustiva del concepto, pues este tema en sí mismo es material para una sola investigación, por su complejidad. En este sentido, los principios básicos de la expresión que se dilucidaron siempre se esforzaron por no perder de vista que nuestro objeto de estudio es la letra y, dentro de ésta, la expresión. Es por esto que los conceptos generados a partir del análisis y estudio de los textos tanto de Giorgio Colli como de Eduardo Nicol y de Arnheim siempre se revisaron conforme a la premisa de la letra como forma expresiva.

Como una primera idea, la expresión constituye un recurso del conocimiento, es decir, a través de ésta el ser humano va dejando huellas y pistas acerca de su quehacer intelectual y artístico, y en la letra este carácter de recurso del conocimiento se da de manera muy elocuente en la elaboración de textos que no sólo conservan el conocimiento, sino que lo transmiten a través del tiempo.

La letra como forma que expresa es una especie de metalenguaje, es decir, es el acto y al mismo tiempo el efecto de lo que expresa, lo cual se hace evidente al diseñar palabras y sustituir letras por objetos que significan la palabra escrita. Por ejemplo, en la palabra “ojo”, donde la letra “o” funge como ojo u ojos y la letra “j” podría ser la nariz. Tenemos una lectura visual donde vemos unos ojos, y una lectura fonética donde leemos “ojos”.

La expresión es dinámica, va cambiando de acuerdo con los patrones de moda, según un contexto social, cultural, histórico, un diseño que es creado en nuestra época y es sinónimo de modernidad o futuro, que en 30 años representará una visión pasada y expresará ideas muy diferentes a aquéllas que pretendía hablar, y tendrá que ser analizado bajo el contexto en el que fue creado para poder comprenderlo y resignificarlo.

La expresión es un término muy general, por lo cual redujimos el concepto a lo visual. Por supuesto, este campo merece ser objeto de investigación por sí mismo, para acercarnos y comprenderla nos valimos del estudio de los elementos que nos ayudan en su composición, partiendo de la clasificación de Justo Villafañe, quien divide estos elementos en morfológicos, dinámicos y escalares. Como señalamos en su momento, estos componentes no caracterizan a la expresión y no forman parte de su definición, pero sí son elementos que nos ayudan a explicar el modo en que ésta actúa para comunicar y organizar sus mensajes, al conjugar un punto con una línea, agregarles color o una textura, variar la proporción de algunos elementos para dar mayor intensidad, etc. Todas estas posibilidades infinitas nos ayudan a hacer visible la expresión visual.

El concepto de forma nos llevó a la reflexión de cinco nociones de ésta, en un primer lugar como la disposición de las partes. Esta idea de forma es una de las más utilizadas, así como la forma como figura y contorno, pero también pudimos observar que la forma puede ser algo más allá de lo puramente visual, y se

puede interpretar como la esencia de las cosas, como una idea universal de la que participan, por poner un ejemplo, todas las mesas del mundo, la esencia de las formas.

En nuestro estudio de la letra como forma concluimos, en cuanto al concepto de forma: “la disposición de las partes que, a través del uso de sistemas estructurales y de composición, elabora mensajes que se dirigen hacia los sentidos, creados a partir de la esencia de las cosas (ideas).”

Para organizar y estructurar la forma, contamos con normas y elementos que, al igual que en la expresión, son componentes que ayudan en la tarea de ordenar y disponer los mensajes del diseño gráfico, el equilibrio, la nivelación, el aguzamiento, la atracción. Todos ellos, aunados a los sistemas de composición y diversos sistemas reticulares, y éstos a su vez, combinados con el punto, la línea, plano, movimiento, textura, etc., nos permiten darle a la letra la expresión y connotación de significados, más allá de lo meramente fonético. Sólo para fines de estudio vale la pena diseccionar estos componentes porque en el trabajo diario se van dando y usando de manera paralela.

La letra, como forma expresiva, cuenta con sus propios elementos y sintaxis para comunicar: la caja, estilo, cuerpo, inclinación, grosor, perfil, etc. Estos componentes no son ajenos y se complementan con todos los factores descritos antes, así es que tenemos todo un universo de ideas e ingredientes, que pueden mezclarse con la finalidad de expresar. La letra, a primera vista, puede parecer un simple signo arbitrario, pero en realidad detrás de esa forma hay todo un bagaje cultural, técnico, ideológico que, por un lado, le imprime el diseñador de tipos; por otro lado, su contexto histórico y la tecnología de su tiempo. Todos estos factores no pueden ser ignorados al enfrentarnos en la elección de una fuente u otra para el diseño de un libro, folleto, logotipo, cartel, etc. De ahí la importancia de analizar y observar las formas de las letras para elegir aquélla que nos ayude a comunicar y resolver de manera óptima las ideas y mensajes.

bibliografía

- ACASO, María. *El lenguaje visual*. Barcelona. Bolsillo Paidós. 2009
- ALCINA, José. *Arte y antropología*. Madrid. Alianza. 1982
- ARNAU, Puig. *Sociología de las formas*. Barcelona. G. G. 1979
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid. Alianza Editorial. 1997
- _____. *El pensamiento visual*. Barcelona. Paidós. 1986
- BALCARCEL, Ordóñez, José Luis. *Contenido y forma en la obra de arte: Algunos aspectos del problema en la estética marxista*. Editorial. México. 1965
- BARCIA, Roque. *Primer diccionario/Diccionario general etimológico*. Editorial. Madrid. 1881
- BARTHES, Roland, et al. *La semiología*. Argentina. Editorial Tiempo Contemporáneo. 1974
- BLACKWELL, Lewis. *La tipografía del siglo XX*. Barcelona. Gustavo Gili. 1993
- BLANCHARD, Gérard. *La letra*. Barcelona. Enciclopedia del Diseño. 1988

- BÜHLER, Karl. *Teorías de la expresión*. Madrid. Revisa de Occidente. 1950
- CARTER, Rob. *Diseñando con tipografía*. México. Interbooks. 1996
- COLLI, Giorgio. *Filosofía de la expresión*. Madrid. Siruela. 1996
- Dondis, A. Donis. *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona. Gustavo Gili. 2003
- FABRIS, S. y GERMANI, R. *Fundamentos del proyecto gráfico*. Barcelona. Don Bosco. 1973
- FORNARI, Tulio. *Las funciones de la forma*. México. UAM-TILDE. 1989
- FRUTIGER, Adrian. *Signos, símbolos, marcas, señales*. Barcelona. Gustavo Gili. 1995
- FRY, Roger. *Visión y diseño*. Argentina. Galatea Nueva Visión. 1959
- GERSTNER, Karl. *Las formas del color*. Hermann Blume. Madrid. 1986
- GHYKA, Matila C. *Estética de las proporciones*. Editorial Poseidón. Buenos Aires. 1983
- GOODY, Jack. *Representaciones y contradicciones*. Barcelona. Paidós. 1999
- GUBERN, Román. *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona. Gustavo Gili. 1986
- HERSCH, Jeanne. *El ser y la forma*. Buenos Aires. Paidós. 1969
- JAMESON, Frederic. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid. Trotta. 1996.
- KAVOLIS, Vytautas. *La expresión artística: Un estudio sociológico*. Buenos Aires. Amorrortu. 1968

KUHN, Dorothea. *Forma y simetría: Una sistemática de los cuerpos simétricos*. Buenos Aires: Eudeba. 1960

LANDI, Salvatore. *Tipografía*. Milano: U. Hoepli. 1914-1917

LEWIS, John. *Principios básicos de tipografía*. México. Trillas. 1991

MARTÍNEZ DE SOUZA, José. *Diccionario de tipografía y del libro*. Madrid. Paraninfo. Año.

MEGGS, Philip. B. *Historia del diseño gráfico*. Trillas. México. 1991.

MOORHOUSE, A. C. *Historia del alfabeto*. México. Fondo de Cultura Económica. Breviarios No. 160. 1974

MORRIS, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1994

MORISON, Stanley. *Principios fundamentales de la tipografía, seguidos del arte de imprimir*. Madrid. Aguilar. 1957

NICOL, Eduardo. *Metafísica de la expresión*. México. FCE. 1957

Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid. Alianza, 1979

PERFECT, Christopher. *Guía completa de la tipografía: Manual práctico para el diseño tipográfico*. Barcelona. Blume. 1994

PRIETO, Castillo, Daniel. *Diseño y comunicación*. México. Coyoacán. 1997.

PUIG, Arnau. *Sociología de las formas*. Barcelona. Gustavo Gili. 1979

READ, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires. Proyección. 1967

RUBERT de Ventós, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona. Península. 1973

RUGGERO, Pierantoni, *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*. Barcelona. Paidós. 1984

SHAPIRO, Meyer. *Palabras, escritos e imágenes*. Madrid. Encuentro. 1998.

SCOTT, Robert. *Fundamentos del diseño*. México. Limusa Noriega. 2000

SOLOMON, Martin. *El arte de la tipografía*. Nueva York. Tellus. 1986

SPENCER, Herbert. *Pioneros de la tipografía moderna*. Barcelona. Gustavo Gili. 1995

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid. Tecnos. 1997

TURNULL, Arthur. *Comunicación gráfica*. México. Trillas. 1992.

UAM. *Tipografía*. México. 1989

VARELA, Eulogio. *La letra y su teoría constructiva*. Madrid. Espasa-Calpe. 1963

VILCHIS, Luz del Carmen. *Diseño universo de conocimiento*. México. UNAM. 1999

VILLAFañE J. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid. Pirámide. 1996.

VOX, Maximilian. *Clasificación de los tipos de letra*. The New Nonesuch Press. Madrid – Soria.

WILLIAMS, Christopher. *Los orígenes de la forma*. Barcelona. Gustavo Gili. 1984

WONG, Wucius. *Fundamentos del diseño bi- y tridimensional*. Barcelona. Gustavo Gili. 1989

Esta tesis se terminó de imprimir en la ciudad de México en Septiembre del 2010. El tiraje fue de 15 ejemplares. Para su composición se utilizó la fuente Candara en 12/20, para títulos la fuente P22 Bayer en 24 puntos, para el título de la portada se usó la fuente Lagarto.



