

La tipografía como espacio de cruce intermedial. Una problematización a partir de “Los maestros tipógrafos”, de Mario Ortiz, y *La nueva tipografía*, de Jan Tschichold

Darío Steimberg
Universidad Nacional de las Artes
dasteim@gmail.com

Resumen: La pregunta sobre el lugar de la tipografía en nuestras prácticas de escritura exige la consideración de un conjunto notable de *afueras* del texto. En principio es una forma, pero su función no se reduce a permitir la transferencia de significados por medio de marcas sobre una superficie material. “Los maestros tipógrafos”, de Mario Ortiz, y *La nueva tipografía*, de Jan Tschichold, despliegan un enfoque múltiple: histórico, estético, mítico... Su recorrido permite repensar los modos en que el diseño de las grafías participa de las significaciones que constituyen cada época. Invitan a reflexionar sobre un problema que cruza medios y está en la base de nuestras culturas.

Palabras clave: tipografía; diseño de grafías; significaciones; Los maestros tipógrafos; estética.

Resumo: A questão do lugar da tipografia em nossas práticas de escrita requer a consideração de um conjunto notável de periferias do texto. Em princípio, é uma forma, mas sua função não se limita a permitir a transferência de significado por meio de marcas em uma superfície material. “Los maestros tipógrafos” de Mario Ortiz e *A nova tipografia* de Jan Tschichold têm uma abordagem múltipla: histórica, estética, mítica... Seu itinerário permite repensar as formas pelas quais o desenho das grafias participa das significações que constituem cada época. Eles nos convidam a refletir sobre um problema que atravessa a mídia e está na base de nossas culturas.

Palavras-chave: tipografia; desenho de grafias; significados; Los maestros tipógrafos; estético.

Abstract: The question on the role of typography in our writing practices requires the consideration of a remarkable set of outskirts of the text. It is in principle a form, but its function is not limited to enabling the transfer of meaning by means of marks on a material surface. Mario Ortiz's “Los maestros tipógrafos” and Jan Tschichold's *The New Typography* take a multiple approach: historical, aesthetic, mythical... Their journey allows us to rethink the ways in which the design of typefaces participate in the meanings that constitute each era. They invite us to reflect on a problem that crosses media and is at the basis of our cultures.

Key-words: typography; graphics design; significations; Los maestros tipógrafos; aesthetics.

I.

Los términos de la clásica oposición entre *imagen y palabra* (o “dibujo y letra”, o “ilustración y escritura”) encuentran en la tipografía un espacio de intersección muy particular. No se trata de lo que ocurre en los fenómenos que emergen de lo que puedan componer en conjunto imágenes y palabras (en el comic o la literatura infantil, por ejemplo), sino del propio diseño de los elementos que soportan la escritura: la forma del grafema, el contenido de su forma. Son especialmente conscientes de esto diseñadores y editores, pero lo sentimos todos: la tipografía tiene la capacidad de intervenir en el proceso de significación de un texto, puede participar de un modo u otro de la experiencia de lectura.

Más tarde valdrá la pena trazar un límite y distinguir *caligrafía* de *tipografía*, tomar en cuenta el proceso de estandarización que implica la segunda, su origen protoindustrial, el hecho de que su producción siempre implique un intento de efecto social. Antes, sin embargo, es importante empezar por destacar que todo *grama* o *grafema*, la unidad mínima de escritura de una lengua, es un “elemento sin simplicidad”, como enseñaba Derrida (1998, p. 15). De hecho, la primera característica que señala en *De la gramatología* obtura cualquier intento de encuentro con una explicación sencilla: la escritura no representa un sonido previo, excede cualquier relación con la *phoné*. En esa línea, toda consideración sobre el problema tipográfico implica el reconocimiento de un nivel no dependiente de la asimilación entre escritura y fonética que durante tanto tiempo se consideró evidente y hasta necesaria¹. Para estas páginas acaso se pueda entonces intentar un comienzo propositivo: prestar atención a la tipografía es poner el foco en una cualidad que atraviesa un discurso escrito, un aspecto que caracteriza un conjunto de grafemas. Vale decir: cuando la mencionamos no nos referimos a *un* signo, sino a una modalidad, una cierta manera de trazar o dejar huella que cruza todo un enunciado. Es cierto que en un solo grafema ya podrían observarse niveles de análisis diversos, pero el que nosotros miramos postula un juego entre letras, marcas que no duplican la intención del habla ni dependen del significado de un signo cualquiera.

Este trabajo surge de un encuentro. Por un lado, parte de la inquisición que Mario Ortiz, poeta bahiense, dirige sobre la tipografía (y los caminos que busca para recorrerla) en uno de los apartados del quinto volumen de sus *Cuadernos de lengua y literatura* (2013) dedicado a “Los maestros tipógrafos”. Por otro, se apoya en las lecturas y discusiones de un grupo de investigación que entiende como un aspecto importante de acercamiento a lo contemporáneo la *intermedialidad*, el modo en que el trabajo de unos medios sobre y con otros produce obras y discursos. En el camino, en el proceso de reflexión sobre cómo se relacionaban una cosa y la otra, cobró importancia también *La nueva tipografía*, de Jan Tschichold, que fue publicado en 1928 y se convirtió en uno de los textos más relevantes sobre tipografía del siglo XX. A todo esto habría

¹ Para quien se sirva de este ayudamemoria: en *De la gramatología*, Derrida observa que la tradición filosófica occidental entrañó siempre una consideración que ponía en relación *logos* y *phoné*, y dejaba entonces a la escritura en una posición vicaria. Eso es lo que justifica la empresa de deconstrucción que lleva adelante en ese libro, en el que discute casi con todos, desde Platón hasta nuestros días, especialmente con la línea saussureana que jerarquiza el *habla* en la constitución del signo lingüístico. Como ejemplo sencillo de los límites de una posición como la que critica, puede verse en la práctica matemática un lenguaje cuya escritura no depende de ningún aspecto fónico

que sumarle, por supuesto, las lecturas que caracterizan mi labor de profesor universitario (sobre escritura, sobre narrativa, sobre discurso, sobre ensayo) y mi contacto con redes sociales y dispositivos electrónicos. Menciono esto último menos por hablar de mí mismo (aunque quién no está hablando de sí mismo y sus obsesiones en un artículo como este) que porque me parece importante reconocer para este tema, en el propio método de trabajo, la operación de marcado. En algún sentido, todo lo que leí es parte del objeto, mi experiencia de las tipografías es parte del objeto. Contar qué es lo que leo, lo que miro, es contar también cuáles son las tipografías con las que me relaciono, con las que se relaciona mi comunidad. En otras palabras, si menciono qué leo, consciente o no, todo lector imaginará un conjunto de tipografías asociadas. Un texto lleva a una tipografía como una fruta a un color. Y al revés: una tipografía lleva a un grupo de textos como un color lleva a un conjunto de frutas. Intermedialidad, se verá pronto, es al menos en uno de sus sentidos el nombre relativamente nuevo de un trabajo múltiple que caracteriza nuestra experiencia estética desde siempre, cualquiera sea su punto de partida.

“La huella *no es nada* -escribió Derrida-, no es un ente, excede la pregunta ‘qué es’ y, eventualmente, la hace posible” (1998, p. 98). Hablar de la tipografía es girar constantemente sobre esa idea. Con suerte, es desarrollarla.

II.

Como ocurre con todo campo abierto, los estudios sobre intermedialidad varían en los modos de definir sus nociones centrales. Para desviarlas hasta el problema tipográfico, que es lo que ocurrirá en estas páginas, resulta útil empezar por una diferencia entre lo que Antonio Gil González y Pedro Pardo (2018) llaman *intermedialidad intrínseca* e *intermedialidad extrínseca*:

una intermedialidad intrínseca, consustancial a prácticamente todas las tradiciones y lenguajes artísticos —todos ellos híbridos en mayor o menor medida, como viene argumentando W. J. T. Mitchell—, frente a la intermedialidad propiamente dicha, de carácter extrínseco, que requiere «una transmisión, una combinación, en segundo grado, no solamente entre códigos (la palabra, la imagen, el sonido...), soportes (el libro, la pantalla, el CDrom...), o tecnologías diferentes (las artes gráficas, la fotografía o la televisión...), sino entre medios institucionalizados en cuanto tales: entre literatura y música o entre las artes plásticas y las escénicas; entre novela y cine, entre cómic y pintura, entre teatro y danza». (p. 18)

El objetivo de estos autores es comprensible y respetable: quieren dedicarse al modo en que unos medios (“institucionalizados”) operan con y sobre otros, y evitar las voces que vienen a descubrir el agua, en este caso, que todo lenguaje artístico es intermedial (como antes aprendimos que todo texto era intertextual). En cualquier caso, este trabajo parte de la consciencia de que no hace falta insistir en lo obvio, pero se atreve a ingresar en el atolladero porque lo que aquí se intenta es una pregunta sutilmente diferente, una inquisición sobre “lo intrínseco” fundada en el hecho de que la escritura no es un medio (la literatura o la prensa gráfica son medios) ni un lenguaje artístico en sí, sino una condición de posibilidad de muchas prácticas y de muchos lenguajes artísticos, es decir, de muchos medios. Y por tanto la tipografía participa

del algún modo de esas condiciones posibilidad.

A partir de esta diferencia, por otro lado, se puede adelantar un primer aprendizaje: para hablar de algunos fenómenos (por ejemplo, la tipografía), es necesario construir dispositivos intermediales plenamente “extrínsecos”, como quieren Gil González y Pardo. Es decir: entre las empresas que exigen una práctica intermedial no se encuentran solo los “lenguajes artísticos”, nuestra propia labor como estudiosos de fenómenos sociales y artísticos participa de ese grupo. Procedemos intermedialmente, producimos todo el tiempo dispositivos (textos, artículos, exposiciones) intermediales. Lo *intermedial* difícilmente pueda ser solo nuestro foco de interés, es parte de nuestra metodología.

Por su parte, “Los maestros tipógrafos” y *La nueva tipografía* son dos textos propiamente intermediales. Así, con el objetivo de reflexionar sobre un fenómeno que podemos intuir clave para la comprensión de la intermedialidad intrínseca, como lo es la tipografía, acudimos a textos que son extrínsecamente intermediales, como lo son los de Ortiz y Tschichold. En ellos se presenta un repaso por una variedad notable de recursos y tradiciones escriturales, pero además el uso de imágenes de tipografías es en ambos casos esencial para la exploración que conducen, lo cual muestra que el recurso a la intermedialidad como procedimiento es condición de posibilidad de la pregunta por la propia intermedialidad. La intermedialidad nunca deja de volverse espejo de sí misma.

Sin embargo, la verdad es que no es solo eso lo que hace valioso elegirlos, a la vez, como mediación y como objeto de análisis. En cambio, lo que los vuelve particularmente interesantes es el hecho de que ambos son apuestas poéticas y filosóficas que, en busca de explicar ante los demás y ante sí mismos qué es o qué hace la tipografía, tocan la condición de la escritura con una complejidad especialmente rica. El proceder intermedial que ejecutan es una manera de poner de manifiesto que embarcarse en un análisis amoroso (filosófico) de la tipografía exige la construcción de una perspectiva capaz de pensar necesariamente ese más-allá-de-sí que constituye a todo lenguaje.

En los *Cuadernos de lengua y literatura*, un cruce de narración, poesía y ensayo intenta dar cuenta del problema tipográfico, de su lugar en nuestra cultura general y en nuestra formación particular. El pensamiento parte de un problema casi metafísico: “entre todos los objetos hechos por el hombre, la letra es aquel que en forma privilegiada permite comprender que el mundo de la interioridad no nos pertenece por completo” (Ortiz, 2013, p. 69). Y a partir de allí transita la experiencia escolar de las hijas pequeñas de Ortiz con las primeras letras, salta al nacimiento (conocido) de la escritura hace 4.000 años, comenta un libro de Carlo Frassinelli de 1948 (*Tratado de arquitectura tipográfica*), analiza un cartel de una fábrica de hielo, vincula las etiquetas de un vino tetra brik con el sentido que cobraron las letras a partir de Gutenberg, periodiza la lectura como actividad histórica, recorre momentos biográficos de los “maestros tipógrafos” (Garamond, Stanley Morison, Hendrik Werkman, el propio Jan Tschichold), estudia los rasgos “específicos” de diversas tipografías y su relación con el momento de desarrollo de las artes visuales de cada momento (no

es vana, por caso, la búsqueda geométrica de la fuente Bifur que Cassandre diseña a finales de los van-guardistas años veinte), entre otros tantos recursos. Por supuesto, a medida que lo hace, incluye imágenes de las tipografías, cuya particularidad, cuyo efecto no se podría describir con eficacia por medio de un texto que intentara solapar los propios grafemas: la tipografía es algo que hay que mirar más allá del contenido que transporta (pero no aislada, porque como se verá no tiene ningún *en sí*), hay que sentirla con los ojos para que una apuesta de análisis y reflexión sobre ella adquiera verdadero peso.

La convergencia de procedimientos que ejecuta Ortiz es especial y, a la vez, podría decirse, esperable en un proyecto literario. Es casi por excelencia lo que acostumbramos considerar el tipo de acercamiento que solo el arte puede darnos. Sin embargo, luego de su lectura, la bibliografía que se consulte para intentar concebir y complementar su perspectiva se descubre muchas veces parte de un proyecto comparable. Es decir, aunque lo de Ortiz tenga cierta novedad en la tradición ensayístico-poética (al menos argentina), se ubica o se podría ubicar sin muchos problemas en una tradición no necesariamente “poética”. Caso ejemplar, *La nueva tipografía* de Jan Tschichold, leído a la luz de “Los maestros tipógrafos” de Ortiz, como en una especie de “Kafka y sus precursores”, deja ver que mucho de la búsqueda de uno está en el otro, que incluso usan procedimientos intermediales similares (por ejemplo, el análisis de eventos históricos y momentos biográficos en combinación con imágenes tipográficas).

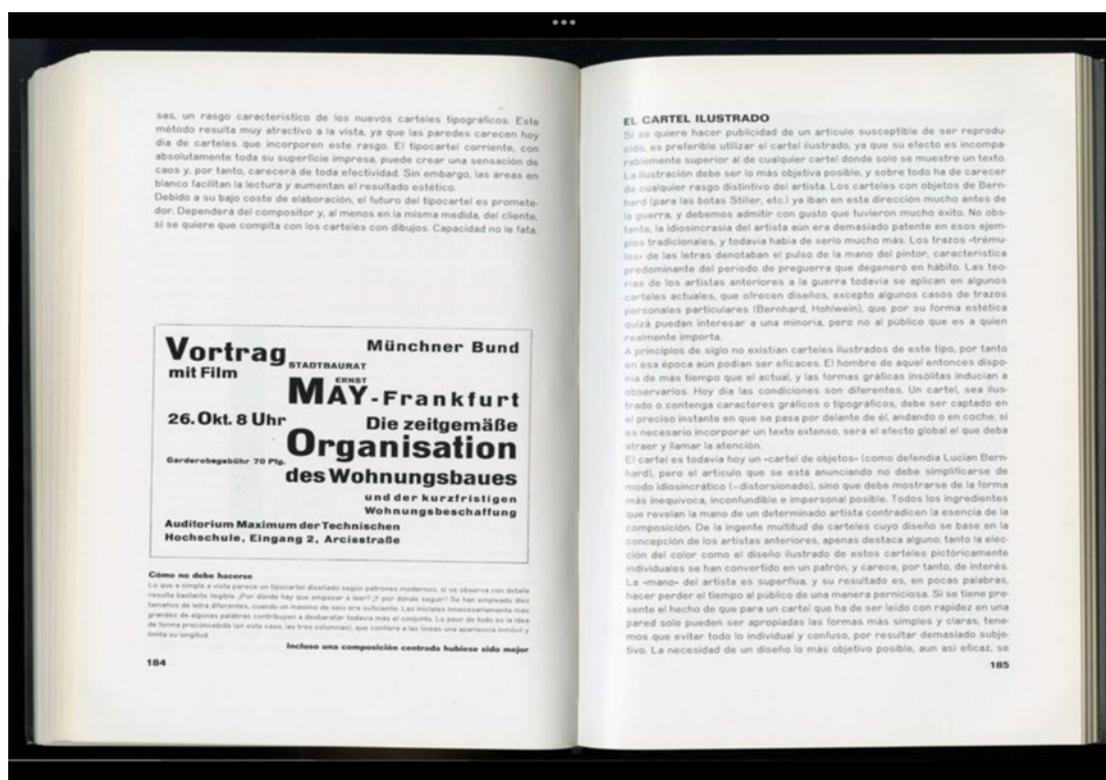


Imagen 1. Tschichold (2033, pp. 184-185).

Sobre ella puede leerse *Here men from the Planet Earth first set food upon the Moon. July 1969, A.D.* Ese texto, acaso el único en toda la extensión helada de nuestro satélite, está escrito en la Futura de Renner.

Observemos este póster de Tschichold, de 1930:



Al igual que en la Futura, el cuerpo de la letra se ha vuelto completamente uniforme, dejando de lado las diferencias de grosores y adelgazamientos propios de las romanas o de las góticas, que recreaban los trazos de una escritura efectuada con pluma o punzón. Así, en la diferencia que va de una

A a

al planteo de una maciza y consistente

A a

90

se juega el paso a una época en que el susurro del trazo sobre el papel es reemplazado por el estrépito de la rotativa, y el gabinete por el afiche. La pluma que hace remontar vuelo al ruseñor y que por eso mismo condensa en el interior de su cánula la música que el poeta reproduce sobre el papel apareció en ese momento como una imagen claramente reaccionaria. El maestro tipógrafo ya no es el que ve letras y signos ortográficos en la vibración del aire; el que extrae de la voluta de un zarcillo la prolongación superior de una "r" que se hunde en la turgencia jugosa de una uvita. Observemos una

O

No hay absolutamente nada que la distraiga de su necesidad de transmitir el concepto de "o", su imagen acústica de vocal abierta.

Observémosla de nuevo: ha adquirido la sencillez del trazo de un niño sobre la arena.

Observémosla una vez más: es el corte transversal de un caño galvanizado por el que circula el agua caliente de un termotanque; es un rulemán en el que se ha eliminado toda aspereza que produzca fricción con el eje del rodamiento; es una arandela, y acaso produzca palabras tan eficaces como una plancha de hierro perforada en el ajuste de un concepto con otro.



91

Imagen 2. Ortiz (2013, pp 90-91).

Acaso la clave de este vínculo específico esté en el hecho de que, como sugiere la palabra "nueva", para realizarse, el proyecto de Tschichold está obligado a preguntarse por la vida del animal humano que diseña y utiliza los *tipos*, los propios elementos de escritura. Exhibe, entonces, un salto, un movimiento que siempre lleva o trae algo, y cuya huella, al menos en parte, es lo que llamamos tipografía:

éste no es un manual de escritura. Su objetivo es estimular al impresor y hacerle tomar conciencia de sí mismo y de la verdadera naturaleza de su trabajo. (...) La "forma" de la nueva tipografía también constituye una manifestación espiritual de nuestra cosmovisión. (Tschichold, 2003, p. 7)

Lo que Tschichold explicita con esos términos un poco grandilocuentes es acaso lo que anhelamos (y no nos atrevemos a reconocer) quienes hacemos foco en un objeto de análisis y nos dejamos horas en su estudio: el deseo de encuentro de eso que late, más o menos oculto, en el corazón de cualquier práctica humana que exceda el objetivo básico de subsistir o reproducirnos. El problema, claro, es que *eso* no es una sola cosa, ni tiene comienzo o final. Está en movimiento, solo lo capta el desplazamiento de nuestra atención, de nuestros intereses. Existe en la comunicación de los planos de la vida o de los niveles de análisis; de los textos, habríamos dicho hace algunos años, de los medios y de sus aspectos constitutivos, podríamos decir ahora. La tipografía, la superficie preparada tantas veces para soportar el lenguaje y desaparecer entre los pliegues del texto, no es menos portadora de esa intención que cualquier lenguaje artístico institucional-

zado.

III.

La pregunta que surge necesariamente es, entonces, ¿qué puede transmitir, transportar la tipografía? Por supuesto, nada fijo. Los grafemas hablan de algo más que el contenido del discurso, pero depende en buena medida de la mirada de época entender qué dicen, qué vinculan, qué intermedian.

En principio, para enfrentar esta cuestión, aparece en las búsquedas de Ortiz y de Tschichold el problema del origen. Sabemos que las primeras inscripciones sobre tablillas de barro datan de hace alrededor de 4.000 años, pero señalar cuándo (o dónde) nace la escritura es algo distinto. Derrida enseñó que no se puede pensar el comienzo del lenguaje sin el comienzo de la escritura, que no se pueden distinguir. Escribe Ortiz por su parte:

Si fuese cierto (...) que la escritura no comienza con un grafema sobre una superficie que lo retenga, sino con el lenguaje de los gestos, ¿no podría ser ese primer trazo los dedos de una madre atravesando los finísimos bucles del bebé entregado a su pecho en una fusión de cuerpos? (Ortiz, 2013, p. 72)

La historia de la escritura (y acaso del lenguaje) no es nunca sino una sucesión de eventos emergentes, de gestos y acciones que pasan de unas codificaciones a otras, de una materialidades a otras, de unos medios a otros. Del tacto entre animales, quién sabe a través de cuántas mediaciones, hasta las tablillas de arcilla. Y de allí a los calígrafos inmediatamente anteriores a la invención de la imprenta de tipos móviles, cuyos productores toman a su vez el trabajo caligráfico como modelo². Pero en esta continuidad se esconden también saltos. Porque lo que aparece en el siglo XV no es solo una evolución tecnológica, sino un cambio de perspectiva. La imprenta tiene un efecto social que no puede pasar desapercibido y la estandarización que supone la creación de tipografías no puede ser subestimada en ese proceso. En esa estandarización también se esconde algo:

Todo modo de escritura, especialmente los tipos, es la expresión suprema de su tiempo, al igual que cada hombre es símbolo de su época. Lo que expresan los tipos góticos de forma y los rococó, respectivamente, no es religiosidad sino el Gótico, no es alegría sino el Rococó; y lo que expresaba la palo seco no es insensibilidad sino el siglo XX. (Tschichold, 2003, p. 79)

Una vez más, la distancia entre fonación y escritura es la clave del análisis. Tschichold no duda en diferenciar los fenómenos contemporáneos sobre la base de que “los libros de la edad media (...), desafortunadamente, solo tenían la función de ser una mera reproducción de la oralidad” (p. 226). Ortiz observa que “todas las nenas llegan de un modo intuitivo a las mismas hipótesis de Barthes: se niegan a aceptar que la letra sea la mera transcripción insignificante del sonido” (Ortiz, 2013, p. 70). Más allá de utilizar a Barthes para señalar lo que antes se proponía a partir de Derrida, lo que interesa de esa cita es que muestra otra

² “Gutenberg, que solo se preocupaba por imitar el libro de la época -escrito a mano- creó sus tipos a partir de la escritura de su tiempo, la minúscula gótica” (Tschichold, 2003, p. 15)

cosa: para concebir el lugar del modo en que trazamos y vemos trazadas las letras es imprescindible tomar en cuenta la experiencia de los sujetos que las emplean. En este apartado Ortiz se detiene en la importancia que sus hijas otorgan al dibujo de una letra, a la que agregan una carita, antenitas. Su intención, sin dudas, es mostrar que la labor de los maestros tipógrafos no surge de un deseo tan incomparable. La relación está ahí, aunque entre las antenitas que les agregan a las letras las hijas de Ortiz y el reclamo de “pureza, claridad, funcionalidad y totalidad” de Tschichold (2003, p. 8) parezca haber un abismo. En última instancia, es la distancia insalvable entre la expresión de una individualidad caligráfica y la aparición de una intención social y sus manifestaciones, de sus objetivos, de sus estilos.

Así, aún sin olvidar la posibilidad de adaptación funcional a libros, revistas, carteles, cartas o publicidades, una de las cuestiones centrales respecto de la tipografía es que difícilmente habla del contenido del texto particular que porta. Acaso se pueda decir que habla antes que de él, de su lectura, de la interpretación y los objetivos que los editores o productores ofrecen del material que tienen entre manos. De hecho, las sucesivas ediciones de un mismo texto “dicen” algo distinto a partir de la tipografía que las soporta (en combinación, claro, con otros aspectos). Por ejemplo, enfrentar diversas ediciones de la Biblia, desde la versión de las 42 líneas de Gutenberg (publicada entre 1454 y 1455 en fuente gótica) hasta un ejemplar de bolsillo actual, es sin lugar a dudas observar una inmensa diferencia en la situación y la experiencia de lectura.

Ortiz y Tschichold hacen lugar a este problema una y otra vez. Los maestros tipógrafos de los que hablan no intentan manifestar *su* interioridad, sino la de la especie, la del movimiento político, la de la época. En ello es difícil no ver la importancia de la condición intermedial, en tanto los tipos creados contrabandean los sentidos ideológicos de unos medios (la pintura, la arquitectura, la fotografía, pero también la estética religiosa o política de cada momento) en otros medios asentados en la escritura. *La nueva tipografía* y los *Cuadernos de lengua y literatura* dan cuenta de diversas intermediaciones. La tipografía puede hablar de la época en términos metafóricos³, puede trabajar metonímicamente con los despliegues artísticos que le son contemporáneos⁴, puede expresar o intentar expresar la visión de un diseñador⁵.

Entre todas estas posibilidades, Tschichold deja ver que la mirada histórica es fundamental para entender lo que ha ocurrido, pero le interesa antes que nada defender su apuesta moderna por la “claridad”: hay que “buscar la esencia de la tipografía y su armonía espiritual con los acontecimientos generales” (Tschichold,

3 En la década del cincuenta, Tschichold reconocerá que tarde reconoció escandalizado ciertos parecidos entre algunas de sus ideas y las del nazismo y el fascismo: observa en lo más radical de sus propuestas algo “semejante a la infame *gleichschaltung* [unificación] de Goebbels, así como la disposición más o menos militar de las líneas” (Tschichold, 2003, p. 288). “Ese hechizo ultramoderno [el emblema de la 20th Century Fox] era también una forma de ensoñación en vigilia donde sustraerse por un momento de la catástrofe económica desatada a partir de 1929 y, en otro sentido, también una manifestación de voluntad por superarla, un acto de fe en el porvenir y en la máquina” (Ortiz, 2013, p. 104).

4 “El hombre moderno, cuya visión del mundo ha pasado de ser individualista y especializada a global y colectiva, no necesita de ninguna prueba concreta para darse cuenta de las relaciones existentes con actividades como la pintura y la fotografía modernas” (Tschichold, 2003, p. 8). “En [la tipografía Bifur de Cassandre] pueden rastrearse no solo las huellas de las vanguardias, sino de un modo más inmediato. las del art-déco, estilo arquitectónico y decorativo que a partir de 1925 hizo verdadero furor en Europa y en América, signo estentóreo de elegancia y poder” (Ortiz, 2013, p. 103).

5 “Desde sentidos completamente divergentes, Augereau y Morison coincidieron en el centro mismo de un dibujo a partir del cual podían ver articulados lo pictórico y lo político, la técnica y la religión, como dos letristas de oficio que, colocados a ambos lados de una misma vidriera, apoyasen el pincel uno contra otro para trazar texto dramáticamente opuestos” (Ortiz, 2013, p. 85).

2003, p. 7) y “entre los tipos existentes, los denominados «grotesk» [palo seco] o «letras de molde» (su denominación correcta sería «tipos lineales») son los únicos que están más acordes, intelectualmente, con nuestro tiempo” (p. 75). Puede reconocerles potencia a los intentos vanguardistas, por ejemplo de Marinetti, que se esfuerzan para que una tipografía comunique en algún caso artístico un contenido específico, pero los lineamientos que propone para *toda* “nueva” tipografía deben adaptarse a la vida moderna en términos generales: se trata de “una paráfrasis estética de estos tiempos técnico-industriales” (p. 45). Ortiz, en cambio, ya no puede tener una perspectiva tan ilusionada: “muchos objetos y obras de arte que fueron concebidos como proyecciones del futuro hoy los encontramos envejecidos, inconfundiblemente unidos a una determinada época histórica: son las ruinas del futuro” (Ortiz, 2013, p. 105). Tschichold no está fuera de la historia que relata: él mismo da cuenta en sus procedimientos intermediales de una época, del momento utópico del arte. Ortiz en cambio hace un homenaje, y en ese homenaje revela y bucea en las intenciones *a través* de las tipografías. Su recorrido intermedial ya no es moderno, diría Danto: sigue en su exposición la lógica del arte “contemporáneo”, que utiliza el archivo sin un relato maestro que lo rija.

Finalmente, es necesario retomar algo sobre la división del camino que se anunciaba antes. La ejecución de un grafema puede entenderse desde la práctica individual, pero también desde su proyección social. En otras palabras, desde la caligrafía y el dibujo manual o desde la tipografía y el diseño industrializado. Sin embargo, leyendo a Ortiz y a Tschichold se aprende que pensar esas series de “tipos” (industrializados) sigue siendo pensar sujetos, búsquedas e intereses que dejan huella. Tschichold, de hecho, valora explícitamente la “estandarización” en función de “lo colectivo”⁶, pero no prescinde, no puede prescindir de individuos:

Gutenberg, que solo se preocupaba por imitar el libro de la época -escrito a mano- creó sus tipos a partir de la escritura de su tiempo, la minúscula gótica. (...) Junto con la minúscula gótica, se utilizaba la cursiva gótica (conocida en Francia como *bátarde*) para textos del día a día, notas y documentos breves. Más tarde este tipo fue empleado por Schöffer como base para el tipo *schwabacher*, que él fue el primero en utilizar. (Tschichold, 2003, p. 15)

Ortiz escribe:

Herbert Bayer fue nombrado profesor del taller de tipografía en la Bauhaus de Dessau. Con él, la revolución del diseño cruzó las fronteras de la plástica y se adentró en el terreno de las convenciones ortográficas aceptadas como inmodificables desde tiempo inmemorial. (Ortiz, 2013, p. 89)

Para explicar(se), Ortiz y Tschichold recorren la historia de la tipografía poniendo en el centro a los personajes que ejecutaron o dirigieron los diseños, los “maestros tipógrafos”: Johannes Gutenberg, Peter Schöffer, Claude Garamond, Antoine Augereau, Stanley Morison, Jan Tschichold, Herbert Bayer, Paul Renner, Max Bill, Kurt Schwitters, Adolph Mouron (Cassandre)... Buscan en sus épocas, en sus condicionamientos

⁶ “El todo, la colectividad, determina hoy día en gran medida la forma de vida material de cada individuo. Los productos en serie satisfacen necesidades básicas comunes a todo individuo: bombillas eléctricas, discos de vinilo, cuellos Van Heusen, estanterías Zeiss, leche condensada, teléfonos, mobiliario de oficina, máquinas de escribir o maquinillas de afeitar Gillette. La estandarización, normativización y electromecanización de los artículos de uso cotidiano seguirán creciendo. Como consecuencia de la economía de los modos de producción y del uso de los materiales, se obtendrán mejoras constantes.” (Tschichold, 2013, pp. 11-12)

y experiencias comunitarias, en sus disputas estéticas la manera en que se fueron creando las tipografías, que tienen entonces una vida, y pasan pronto a ser, a su vez, personajes. Gótica, Romana, Cursiva, Sans serif, Futura, Bauhaus, Times, Peignot, Bifur... son diferentes a elementos fijados por un destino instrumental. Experimentan modificaciones de valor, cambios de función, pasajes entre géneros y medios. Protagonizan una narración sobre la escritura y la lectura porque ponerlas en foco es indagar en su tiempo, concebir una historia social.

IV.

Sin embargo, pensando una segunda vez el problema, puede preguntarse si las tipografías son realmente personajes. ¿O son atributos de los personajes? “Una parte importante de lo que la gente entiende por «hablar con acento» consiste en dar forma (...) a un sentido de la expresión percibido”, explica Hlemlsev en su *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (1971, p. 85). Ese “sentido de la expresión” es acaso a lo que las tipografías apuntan. Son algo comparable a un “accento” verbal (“comparable” no quiere decir que lo representen). Hacen a la enunciación, diríamos con Verón, participan de las “modalidades del decir” (Verón, 2004, p. 172) y ayudan entonces a construir la enunciación, la voz de los personajes que hablan, que escriben los textos.

“Mirá bien ahora, no *lo que dice*, sino *mediante qué lo dice*” (Ortiz, 2013, p. 24), exige la señorita Sarita, una aparición surrealista en el libro de Ortiz. Señala el lugar de (cuasi) *medio*⁷ que se extiende a las grafías cuando atendemos a ellas. Y para atender a ello, se hace necesaria la “intermedialidad extrínseca”, como la pedían Gil González y Pardo. El único modo de “entender”, de “experimentar” a los personajes y sus acentos es viéndolos en su propia ley, armando texto, participando de un discurso. Así lo muestran Ortiz y Tschichold.

Y entonces ocurre lo obvio: notamos que el propio texto que se pregunta por la tipografía tiene a su vez una tipografía, que lo ubica en un lugar de la historia de la cultura y le otorga parte de su carácter (nótese que el libro de Ortiz tiene una tipografía con serif clásica en la literatura argentina actual, pero que el de Tschichold fue producido con una tipografía más “clara”, palo seco: podemos suponer que los editores consideraron que a él le habría gustado o que era más coherente con el contenido del libro).

Para hablar de las letras tenemos que salir de las letras en tanto canales de comunicación transparente. Y el recorrido por lo que esto implica lleva a una constante puesta en relación de momentos históricos y decisiones sobre formas de grafemas que Bajtín habría aprobado, porque sin dudas muestra hasta qué punto la historia social y la historia de la lengua están unidas por esas correas de transmisión llamadas *géneros discursivos*. Acaso una nimiedad: en las dos traducciones que yo tengo, Bajtín se refiere a los géneros dis-

7 Digo “cuasi” para mantener la diferencia que ya mencioné con los “medios institucionalizados” (la literatura, el cine, la música, la artes escénicas, la danza).

cursivos como “tipos”: “Los enunciados y sus tipos, o sea, los géneros discursivos...” (Bajtín, 2011, p. 19). Creo que no lo había notado hasta ahora, pero me parece pertinente pensar que la noción de *género discursivo* nace en cierta medida del reconocimiento de las tipografías.

Indagar en el aspecto tipográfico de las “modalidades del decir” conlleva por tanto pensar un conjunto de “afueras” inscriptos en un trazo, en un momento de marcado. Ortiz, por ejemplo, busca en la etimología del término *typos* en griego, unas cosas lo llevan a otras y, para desenrollar qué son o cómo funcionan las tipografías, cuenta la historia de una inundación, echa mano de personajes mitológicos como el de la Sibilá, de historias familiares, dialoga con pensadores como Jakobson y Hlemlsev, analiza morfologías, se detiene en los números de las camisetas de fútbol, en carteles de su infancia, en la inscripción de entrada a Auschwitz... No todo habla específicamente de las letras, aunque sí del lenguaje. No está claro el límite. Ortiz quiere ver qué encuentra *para él*, pero llega casi a lo opuesto:

Cuando creíamos haber llegado a lo más hondo, ahí donde un “yo” se condensa en lo que cree su exclusiva originalidad, nos encontramos con el rostro de los demás, de los contemporáneos y de los que nos precedieron, de la cultura, de los materiales que deseamos y los que están a nuestro alcance. (Ortiz, 2013, p. 69)

Entonces, dimensiones que desconocíamos del reparto de lo sensible se hacen patentes ante nosotros. Porque ahí están “tipos de grafías” que no sabíamos reconocer. Nos ocurre como ocurrió en 1983, según cuenta Ortiz, con la escritura *Nü Shu* japonesa: una escritura de mujeres, paralela a la de los hombres, que emplearon en secreto hasta ese momento y que había nacido en el siglo III, cuando no las dejaban educarse. Las inflexiones de las grafías (reconozcamos o no las palabras) nos hablan, son parte del código que modela nuestras experiencias, las habitan.

Tal vez habría sido útil ofrecer un recorrido por la historia de las tipografías, aunque por suerte es lo que hacen tan bien Ortiz y Tschichold. También habría sido atractiva la idea de seguir el ovillo del recuerdo, como hace Ortiz, que encuentra en un rasgo de una letra, como Proust en el olor de una madalena, la apertura a un momento de su infancia: un cartel de un negocio al que iba con su madre. Pero en cambio nos encontramos ensayando muy tentativamente sobre cómo la resolución de un problema de diseño forma parte constitutiva del modo en que producimos discursos. Es difícil no volver una y otra vez al hecho de que la escritura es necesariamente una dimensión irrumpiendo (formando) otra. Como en el resto de los procedimientos intrínsecamente *intermediales*, para que haya escritura tiene que existir un elemento que marque algo que es de otro orden. *Tipografía* es el nombre que damos a un conjunto de aspectos que hablan de ese pasaje. No intervienen en el significado de las palabras, pero los afectan. Cargan la huella. Como nosotros, Ortiz y Tschichold quieren enfocarse en la forma de los elementos que componen las palabras escritas, pero no pueden dejar de encontrar que esa forma es siempre la de otra cosa que el sentido de la propia palabra, algo que viene de antes o de más allá.

Bibliografía

Bajtín, Mijaíl (2011). *Las fronteras del discurso*. Las cuarenta.

Danto, Arthur (2009). *Después del fin del arte*. Paidós.

Derrida, Jacques (1998). *De la gramatología*. Siglo XXI.

Gil González, Antonio J. y Pardo, Pedro Javier. Intermedialidad. Modelo para armar. En Gil González, A.J. y Pardo, P.J. (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Éditions Orbis Tertius.

Hlemlslev, Louis (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos.

Ortiz, Mario (2013). *Cuadernos de lengua y literatura*. Volúmenes V, VI y VII. Eterna Cadencia.

Tschichold, Jan (2003). *La nueva tipografía*. Campgràfic editores.

Verón, Eliseo (2004). *Fragmentos de un tejido*. Gedisa.