

.925

ARTES Y DISEÑO

año 3 número 12 · nov 2016 – ene 2017

ISSN: 2395-9894 #12

<http://revista925taxco.fad.unam.mx>



**Conmemoración del Día del Tipógrafo
en la FAD Taxco [3]**

Por Carlos Alberto Salgado Romero.

Retórica en la tipografía [5]

Por Irasema Chávez Santander.

En las márgenes del libro:

Tipografía y libros alternativos [8]

Por Mónica Euridice de la Cruz Hinojos.

La tipografía como motivo

de inspiración para crear joyería [12]

Por Francisco Javier Jiménez Velázquez.

**La letra cursiva en tiempos de las nuevas
tecnologías para la escritura [14]**

Por Guillermo Jiménez Arredondo.

**La tipografía en los jerseys
de futbol americano [19]**

Por Eduardo A. Álvarez del Castillo S.

Crédito a quien lo merece: Saul Bass [30]

Por Ricardo Alejandro González Cruz.

**Tipografía digital I. Compensaciones
ópticas heredadas de los tipos
en plomo [27]**

Por Miguel Ángel Padriñán Alba.

**Recursos gráficos usados para
la descripción de las particularidades
fónicas en el Arte de Carochi [31]**

Por Carlos Alberto Salgado Romero.

Galería: Consecuencias [37]

Con la obra de TERROR (Julio Espíndola).



FAD UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO



.925

ARTES Y DISEÑO

Consejo Editorial

Dra. Elizabeth Fuentes Rojas
Mtro. Santiago Ortega Hernández
Mtra. Bertha Alicia Arizpe Pita
Mtra. Mayra Nallely Uribe Eguiluz
Mtro. Jorge Fanuvy Núñez Aguilera
Prof. Carlos Alberto Salgado Romero
Lic. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.

Desarrollador web

I.S.C. Carlos Ortega Brito

Editor

Lic. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.

Corrección y estilo

Prof. Carlos Alberto Salgado Romero

Diseño y formación

Miguel Ángel Padriñán Alba

Colaboran en esta edición

Carlos Alberto Salgado Romero
Irasema Chávez Santander
Mónica Euridice de la Cruz Hinojos
Francisco Javier Jiménez Velázquez
Guillermo Jiménez Arredondo
Ricardo Alejandro González Cruz
Diego Llanos Mendoza
Miguel Ángel Padriñán Alba
THERROR (Julio Espíndola)

.925 Artes y Diseño, Año 3, No. 12, noviembre 2016 – enero 2017, es una publicación trimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, México, Distrito Federal, a través de la Facultad de Artes y Diseño Plantel Taxco, Ex Hacienda del Chorrillo s/n Taxco de Alarcón, C. P. 40220. Guerrero, México. Teléfono (762) 6223690 y 6227869, <http://revista925taxco.fad.unam.mx/>, correo electrónico: revista925.fadtaxco@comunidad.unam.mx. Editor Responsable: Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de difusión vía red de cómputo para esta publicación bajo el número 04-2013-102313522600-203, ISSN: 2395-9894.

Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización, Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez, Editor en Jefe, Ex Hacienda del Chorrillo s/n, Taxco de Alarcón, Guerrero, México.

La responsabilidad de los textos publicados en la revista electrónica **.925 Artes y Diseño** recae exclusivamente en los autores y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la Institución.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

año 3 número 12 – noviembre 2016 – enero 2017

.925
ARTES Y DISEÑO

Conmemoración del Día del Tipógrafo en la FAD Taxco

Por Carlos Alberto Salgado Romero.

El pasado 26 de septiembre de 2016, en el marco del Día del Tipógrafo (que año con año desde el 2002 se celebra en México), se dictó en las instalaciones de la FAD, Taxco –en su sede del Hotel Misión de esta ciudad– una conferencia por parte de los Maestros Rogelio Cuevas Olivares y Alberto Valencia Ortega, ambos docentes de la Universidad Anahuac Norte. Los ponentes, creadores del Taller 1895 –quienes además ofrecieron durante la tarde de ese mismo día a la comunidad de este plantel un taller libre haciendo uso de tipos móviles de madera– brindaron una plática sobre la experiencia que han adquirido utilizando estas formas tradicionales de impresión con base en tipos móviles, pese a que ya no es tan frecuente, de acuerdo con los ponentes –en tanto actualmente existen otros medios más sofisticados de impresión, a través de impresoras digitales, por ejemplo– aún se pueden encontrar ciertos potenciales subyacentes a esta práctica para conseguir con ello regresar a la esencia de la letra y utilizarla como un medio que en propuestas compositivas otorguen posibilidades novedosas con un alto nivel de valor creativo.



En este sentido, por medio de su presentación, los especialistas hicieron reflexionar a los asistentes sobre la importancia de considerar esta manera de impresión desde una perspectiva aplicada a formas contemporáneas de producción artística. De acuerdo con lo anterior, los especialistas conminaron a los asistentes que participaron de esta presentación a considerar la aplicación de esta técnica tradicional de

año 3 número 12 – noviembre 2016-enero 2017

.925
ARTES Y DISEÑO

- 3 -

impresión con fines creativos, explorando una amplia gama de posibilidades compositivas; a buscar soluciones dinámicas al momento de considerarlas; y a reconocer el valor de este medio de impresión como una opción, que, en conjugación con algunos otros, genere resultados novedosos de valor estético tanto en el terreno del diseño como en el de las artes visuales.

Mediante su presentación, Cuevas y Valencia, además de hablar sobre los principios técnicos y de funcionamiento de los instrumentos de impresión de tipos móviles, centraron parte de sus reflexiones sobre la importancia de rescatar estos medios logrando sensibilizar a la audiencia sobre la potencialidad que está detrás del uso de estos recursos y sobre los alcances estéticos de la letra que, dotada de ciertos valores plásticos y por medio de la creatividad, pueden conseguirse. ¶



año 3 número 12 – noviembre 2016-enero 2017

.925
ARTES Y DISEÑO



Retórica en la tipografía

Por Irasema Chávez Santander.

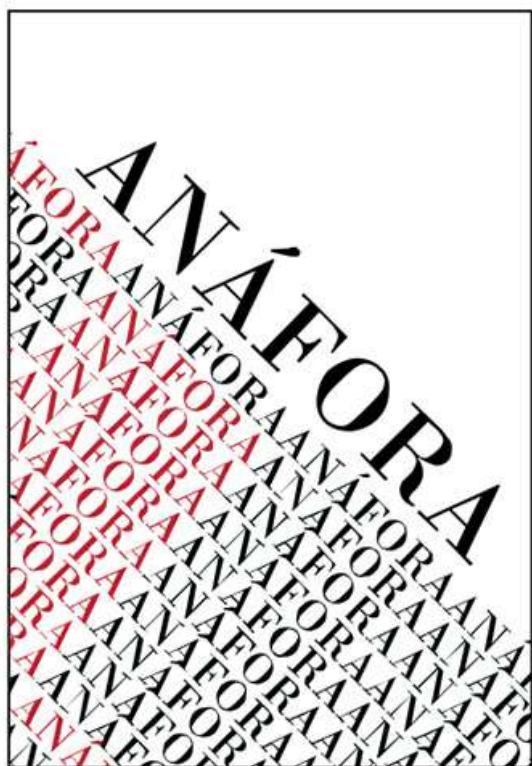
Recordemos que desde tiempos prehistóricos el ser humano ha buscado formas de expresarse gráficamente, comunicar sus ideas y ordenar su información; gracias a las letras es que esas ideas y mensajes han podido ser transmitidos, debido a su capacidad de ser tanto signos lingüísticos como signos visuales. Actualmente cuando hablamos de comunicación visual, quedamos en el entendido de que nos referimos al proceso mediante el cual el mensaje se transmite a través de lo que el ojo percibe.

Precisamente una de las áreas que estudia el diseño y la comunicación visual es la tipografía, la cual ha permanecido hasta nuestros días como esa representación gráfica para la transmisión de información y fue desde la creación de la imprenta, que comenzó un mayor auge por realizar caracteres tipográficos que bien sabemos han mutado, alcanzando en la actualidad una amplia diversidad de estilos y constantes propuestas, cada una con características distintas y diversos cambios. Los intentos de clasificar esta variedad estilística son numerosos, pero todos basan su distinción en función de los elementos que constituyen la letra.

Los distintos diseños tipográficos que aparecen a lo largo de la historia de la tipografía son un legado de su propia época y están contextualizados dentro de los estilos artísticos, los usos y la tecnología del momento. De manera general diremos que tipografía es la técnica de crear y componer tipos para comunicar un mensaje.

Juan Martínez-Val, en su libro *Tipografía práctica*¹ dice: “Las letras son símbolos retóricos. Inevitablemente, cuando imprimimos un texto llenamos la página de sensaciones y emociones asociadas a las letras que usamos”. A lo cual aunaríamos que la intención retó-

1 Juan Martínez-Val, *Tipografía Práctica*, Madrid, 2002, Ediciones del Laberinto, p. 53.



Anáfora.

rica como campo de estudio en la tipografía abarca además de sensaciones a partir de la fisonomía de la tipografía, la estructuración y disposición de la misma; es decir, para expresar tipográficamente lo que se dice o se piensa, inevitablemente se necesita depender tanto de la selección de una tipografía adecuada como también del orden y jerarquización de la misma, esto dará carácter y representación a las ideas y no será simplemente información transcrita.

Recordemos que actualmente la transmisión de la información ya no funciona como en la retórica clásica, donde el orador existía como el portador de discursos y cuyo estilo al hablar en público informaba, persuadía y deleitaba; lo que ahora sucede es que el diseñador visual viene a suplir la ausencia del orador perdido de la antigüedad y funciona como el intermediario con la audiencia; la diferencia es



Gradación.

que ahora este es un orador visual que queda en el anonimato ante el público para presentar el discurso gráfico, transmitido a partir de la tipografía, la cual ya no sólo servirá para leerse sino también para verse, escucharse, sentirse y disfrutarse. Como dice Roberto Gamonal: "La tipografía es la voz gráfica del lenguaje".²

El discurso visual tiene la misma finalidad que en la antigüedad, transmitir las ideas y la intención con la que éstas se dirían.

La propuesta es que se puede dotar al pensamiento de voz tipográfica basándose en la retórica, logrando puntos de confluencia tanto en la organización discursiva del texto como en su arreglo tipográfico. En lo posterior basaremos este artículo en las figuras retóricas.

2 Roberto Gamonal, "Tipo/retórica. Una aproximación a la retórica tipográfica" en *Icono 14*, Vol. 3, No. 1. Recuperado de: <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/430/305>



énfasis

Énfasis.

¡kikirikí!

Onomatopeya.

El éxito de las figuras retóricas consiste en que lo consigue alterando de alguna manera las formas del contenido, donde los lugares comunes son dichos y vueltos a decir mediante las innumerables maneras que posibilitan las figuras retóricas basándose en este caso en la tipografía como medio de expresión visual, lo cual así mismo permite presentar el mensaje de forma novedosa.

Roberto Gamonal en su artículo “David Carson contra Aristóteles: Análisis retórico del diseño gráfico”³ explica:

El paso de un nivel a otro se puede realizar en dos momentos simétricos:

- En el momento de la creación: el emisor del mensaje parte de una proposición simple para transformarla con una figura retórica.
- En el momento de la recepción: el oyente capta el mensaje en un sentido figurado y restituye la proposición a un lenguaje propio.

- Toda figura retórica supone la transgresión fingida de una norma. Ésta puede ser del lenguaje, la moral, la sociedad, la realidad, la lógica, etcétera.

Observemos que estos momentos son una excelente herramienta para crear y/o diseñar una composición tipográfica, pues la proposición simple de un texto puede ser transformada por medio del uso de una figura retórica y desembocar en un sinfín de posibilidades cuando el receptor capte el mensaje y lo traduzca a su lenguaje propio basado en sus experiencias. Así, podemos concluir que la representación del lenguaje escrito está encargada de materializar o reforzar de manera gráfica los significados contenidos en el pensamiento, como lo son las palabras, frases, oraciones o discursos; en fin, lo que un orador de la antigüedad haría para persuadir. ¶

Fuentes de consulta

- Martínez-Val, J. *Tipografía Práctica*, Madrid, 2002, Ediciones del Laberinto.
- Gamonal, R. “Tipo/retórica. Una aproximación a la retórica tipográfica” en *Icono* 14, Vol. 3, No. 1. <http://www.icono14.net>

3 Roberto, Gamonal, “David Carson Contra Aristóteles: Análisis retórico del diseño gráfico” en *Razón y palabra*, No. 37, Año 9, 2004. Recuperado de: <http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n37/rgamonal.html>

En las márgenes del libro: Tipografía y libros alternativos

Por Mónica Euridice de la Cruz Hinojos

Hace muchos años, cuando estaba haciendo mi tesis de licenciatura, me era necesario revisar uno de los poemas que más ha marcado mi interés por la escritura, la tipografía, el espacio y que me llevó irremediablemente hacia el campo del libro alternativo (de artista, objeto, híbrido, transitable, alterado, intervenido o parasitado). Lo había leído en su traducción del francés al español y en una versión francamente muy deficiente, claro que eso lo supe después, cuando tuve en mis manos el texto en francés, en una edición de la editorial Gallimard.

Fue como una descarga eléctrica, descubrir de pronto, la íntima e indisoluble relación entre el contenido de un texto y su disposición en el espacio de una hoja de papel, donde la forma afectaba el sentido. Se reveló ante mí la riqueza de significado que estaba no sólo en lo que se dice, sino en cómo se dice. De golpe, puse mi atención en una hermosa tipografía cuya disposición permitía que mi mirada fluyera, sobre un papel de color crudo. Un placer profundo, como una suave caricia me recorrió el alma.

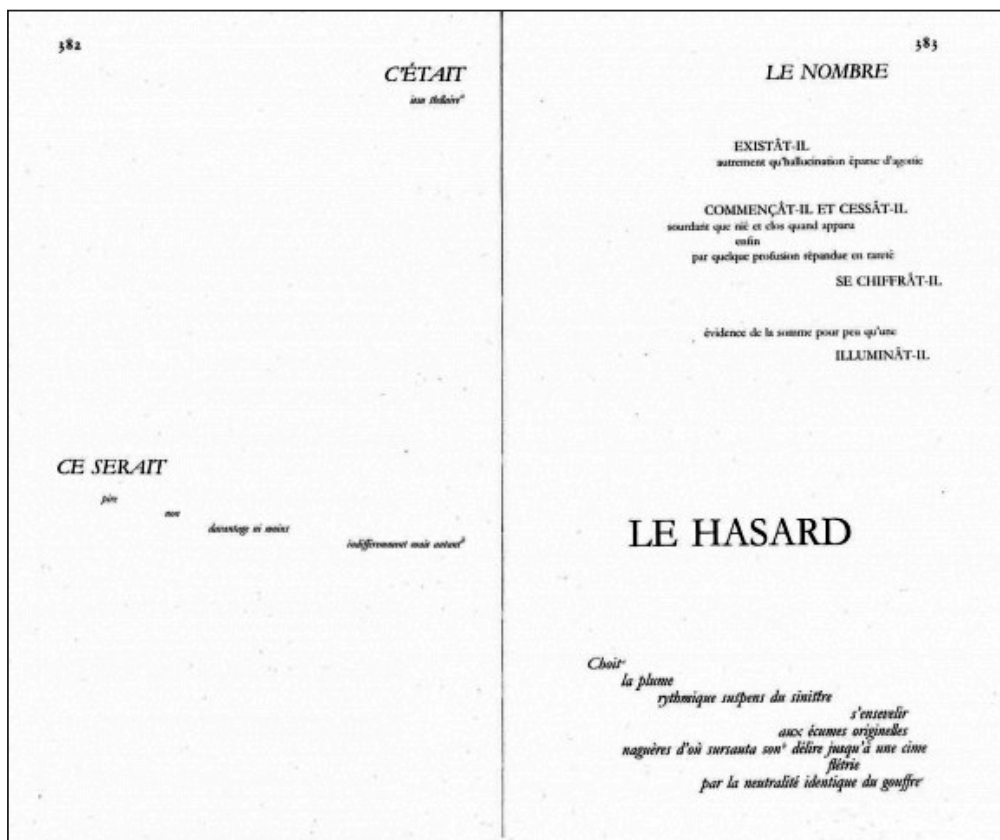
El poema de Stéphane Mallarmé escrito en 1897, ya muy cerca de su muerte, *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* (Una tirada de dados jamás abolirá el azar), detonó sensaciones que van más allá de una reflexión intelectual o emocional de un texto, me hizo adentrarme en un territorio donde se experimentaba diferentes niveles de relación con la escritura y fue el azar que hizo posible que tuviera en mis manos, en una época en donde no había Internet, ni la posibilidad de tener acceso tan fácilmente a versiones de un mismo texto, un hermoso ejemplar de los poemas de Mallarmé, en cuyas páginas descubrí que no es lo mismo leer un texto traducido, con un diseño lineal y pobre, al tratamiento tipográfico que busca reconstruir, dentro de lo posible, la estructura original del poema.

Claro que en ese momento no entendí lo que supone publicar textos cuyas estructuras no sólo responden a reglas gramaticales, de estilo o de género, sino que además implican una composición espacial que obliga a romper con las simples líneas de texto para generar imágenes visuales y lecturas múltiples del mismo.

año 3 número 12 – noviembre 2016-enero 2017

.925
ARTES Y DISEÑO

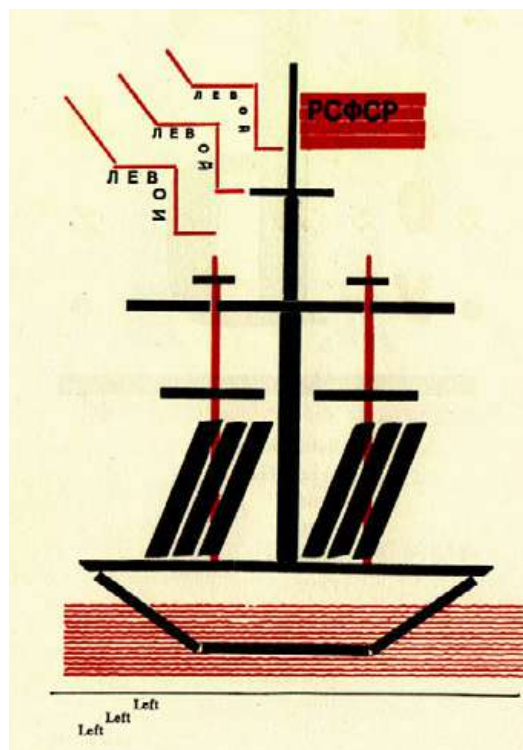
- 8 -



Mallarmé (Stéphane), *Œuvres complètes*, t. II, éd. présentée et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

Si bien no es éste el primer caso en la historia de la escritura y del diseño editorial, sí ha sido para mí, fuente de aprendizaje y de experimentación; me ha llevado a descubrir las infinitas posibilidades que existen con relación a la escritura, a las palabras e incluso a las letras como creadoras de imágenes poderosas, incluso más allá de su uso como portadoras de unidades de significado concreto.

Por supuesto que muchas de las vanguardias históricas en el arte y el diseño ya lo habían considerado y aplicado, antes de que yo lo “descubriera”, baste pensar en la extraordinaria innovación que el Dadaísmo hizo con los tipos móviles para crear composiciones extraordinarias usando las letras de diferentes familias y fuentes para crear estructuras visuales en donde, cada una de ellas, se convierten en imagen visual, es decir, en algo más allá de su propio significado primario, en



El Lissitzki, Diseño para Vladímir Mayakovski, *Dlia gólosa* (Para la voz).

año 3 número 12 – noviembre 2016-enero 2017

.925
ARTES Y DISEÑO



Mónica de la Cruz, fragmento
libro-cerámico, Siento la luz, 2014.

donde la letra ya no representa solamente un sonido, sino que su forma, tamaño y estructura permite cargarla de otros significados, las letras incluso pueden ir inclinadas, acostadas, vueltas de cabeza. Despojadas de su función ancestral, la letra, la palabra, la escritura, es ahora parte de un lenguaje nuevo, cuyos discursos narrativos no se refieren a los significados específicos que les asignamos como las representaciones de sonidos arbitrarios y convencionalizables, para re-descubrir en ellas sus formas, que en sí mismas tienen posibilidades de resignificación.

La tipografía como estructura, como una construcción “arquitectónica”, cuyas posibilidades van más allá de su función como portadora de sonidos, que traslada su poder metafórico a la forma y a las posibles alteraciones de dicha forma; así como la articulación con otras estructuras tipográficas ha influido en la creación de lenguajes visuales que permiten al creador de libros alternativos desprenderse de la narrativa tradicional para adentrarse a un mundo en donde las letras construyen composiciones visuales.

La aportación de El Lissitzki en ese sentido es fundamental. Para él el libro era el verdadero objeto arquitectónico que cambiaría el mundo, más que una catedral cuya complejidad conceptual conocía de sobra. Su experimentación en el campo tipográfico ha influido no sólo al arte sino al diseño y ha sido fuente de inspiración para quienes nos interesan los libros alternativos. Considerando su aspecto objetual, el libro es a la vez escultura, estructura, arquitectura, diseño y arte. Ya no sólo se trata del juego tipográfico, de espacios y texto dentro de una página o una hoja, sino que el concepto de libro se ve trastocado y abierto a sus posibles transformaciones de acuerdo con el contenido del mismo.

En el diseño para los poemas acústicos y visuales de Vladímir Mayakovski, *Dlia Golossa (Para la voz)*, 1923, El Lissitzki construye un espacio conceptual en donde además el “lector” no sólo mira y observa, sino que además participa en la construcción de la lectura.

Si bien ha sido en fechas recientes que he podido ver de cerca este maravilloso libro, tanto en alguna exposición como

en la adquisición de la versión facsimilar que afortunadamente se ha publicado, ha sido sin lugar a dudas, un referente constante en mi reflexión sobre el libro tipográfico y su influencia en la creación de los libros alternativos.

La revaloración de estos y de muchos otros ejemplos de experimentación visual en el campo de la poesía, del arte y el diseño del libro, como de las propuestas en el campo del arte contemporáneo han hecho que durante las dos décadas del siglo XXI los artistas y diseñadores regresen a crear a partir de imprentas de tipos móviles, apropiándose de familias tipográficas cuya belleza y expresividad habían sido adaptadas a las nuevas formas de reproducción digitales pero que no tenían la carga estética y la fuerza sensorial que un tipo genera en un papel hecho a mano, por ejemplo. La posibilidad de mezclar, combinar y reconstruir, heredada de las vanguardias históricas; de la práctica en los pequeños talleres comerciales y del diseño popular, así como de las emulaciones que se pueden lograr a través de la computadora, acompañada de

una nueva pasión por la encuadernación artesanal, los variados formatos y estructuras del libro que se han rescatado del diseño pre-industrial o que se han creado posteriormente, han creado todo un movimiento de apropiación de la tipografía en todas sus variedades que no se había visto anteriormente. Sin contar a los muchos que extrañamos y amamos las tipografías, con sus pequeñas imperfecciones, de las máquinas de escribir, las cuales siguen siendo fuente de inspiración para aquellos que comenzamos nuestros primeros ejercicios de creación con el martilleo de las letras sobre el papel y el maravilloso timbre que te indicaba el cambio de renglón; las busco, incluso, ahora en sus versiones digitales, las cuales uso en mis libros objeto o de artista, porque las palabras y las letras narran más allá de lo que dicen, por lo que seguiré buscando las letras de Mallarmé con la tipografía de la edición de Gallimard, aquellas palabras de amor que me llegaban en aquellas letras borrosas de los telegramas, o que encontraba en los borradores de un texto hecho a máquina. ¶

La tipografía como motivo de inspiración para crear joyería

Por Francisco Javier Jiménez Velázquez.

Resulta difícil hablar sobre un tema con el cual no se está vinculado tan directamente –como resulta ser en este caso, su servidor de profesión ajena al quehacer tipográfico– sin embargo, a pesar de mi ignorancia sobre el tema me permito hablar de la tipografía no como un experto conocedor, sino como alguien que ha tenido por necesidad que recurrir a ésta de manera parecida en la que lo haría un diseñador o un editor profesional.

En mi caso como orfebre, muchas veces he hecho objetos tanto de joyería como de ornato para los cuales a petición especial del cliente he tenido que incluirles alguna aplicación tipográfica como el agregado de iniciales y fechas conmemorativas, algunas veces he retomado las fuentes existentes predisuestas en máquinas especiales para tal fin como los pantógrafos y en ocasiones hasta he tenido que diseñarla, es aquí donde precisamente se presenta un fenómeno que considero tratar con suma importancia el tomar a la tipografía como excusa para desarrollar un proceso creativo que derive en una propuesta nueva.

Hace algunos años tomé un curso especial de diseño con el Arquitecto Manuel Sánchez Santoveña (q.e.p.d.) quien planteó



Florón/Minion Pro (Pin en plata 0.925 con peridoto y amatista) Autora: Zazilha Lotz Cruz García.

varios ejercicios de dibujo que consistían en escoger una letra cualquiera del alfabeto con la consigna de que a partir de ésta se diseñara lo que se me viniera en gana, con la única condición de que el diseño final fuera un objeto nuevo creado a partir de los rasgos característicos de la letra que escogí para mi ejercicio, por mi perfil de ese momento y a partir de ciertos intereses desarrollé una serie de objetos para realizarlos en plata.

Con base en esas enseñanzas he utilizado este recurso algunas veces como fuente de inspiración, del cual aprovecho al máximo las formas gráficas, las intervingo exagerándolas, combinándolas entre sí, quitándoles o agregándoles rasgos,

año 3 número 12 – noviembre 2016-enero 2017

.925
ARTES Y DISEÑO



Letras (Broche en plata 0.925) Autora: Zazilha Lotz Cruz García.

etc. Utilizo todos los medios viables creando una variedad de formas que posteriormente refino hasta concluir en algo, una joya o un objeto de ornato.

Por mi oficio, he tenido la oportunidad de conocer gente que ha hecho cosas importantes en el oficio de la platería, a quienes he tenido el gusto de asesorar en sus creaciones. En particular quiero mencionar el caso especial de Zazilha Lotz Cruz García, diseñadora de la comunicación visual, es decir, una profesional y conocedora de la tipografía. Zazi –como le decimos cariñosamente quienes la conocemos– ha incursionado en la platería estableciendo una propuesta interesante de joyería con base en la tipografía a la que se refiere como “Joyería Tipográfica”. Con su trabajo, Zazi ha logrado establecer una combinación perfecta entre el diseño tipográfico y las técnicas tradicionales de la platería realizando una serie de joyas de singular belleza.

Entre sus principales virtudes, ha sabido sacarle provecho a las cualidades estéticas de los materiales con los que trabaja como la plata y el cobre, de éstos aprovecha el color de la superficie, ya sea pulida



Arno Pro (Dije en filigrana de plata 0.999) Autora: Zazilha Lotz Cruz García.

o con tratamiento mate donde resalta las formas tipográficas según convenga al diseño, aprovecha también las propiedades de los metales que permiten conseguir diversas texturas para dramatizar su obra.

Con la adición de piedras preciosas en sus joyas, en combinación con la línea orgánica que se encuentra en la tipografía de los diseños, Zazilha Lotz logra un toque de distinción que las hace lucir espléndidas.

Quizás de entre sus más acertadas ideas es la inclusión de la técnica de la filigrana que le permite realizar entramados ordenados en módulos que le sirven de ornamentación en perfecta combinación con la suavidad y cadencia de la línea que transmite ese sentimiento de belleza y fragilidad del diseño.

Cruz García con las novedosas propuestas descritas es una gran diseñadora de joyería que sorprende gratamente con la belleza de sus diseños elaborados con valiosos recursos tipográficos de los que tiene un amplio conocimiento. ¶

Fuentes de consulta

- http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/zazilha_cruz/?p=45

La letra cursiva en tiempos de las nuevas tecnologías para la escritura

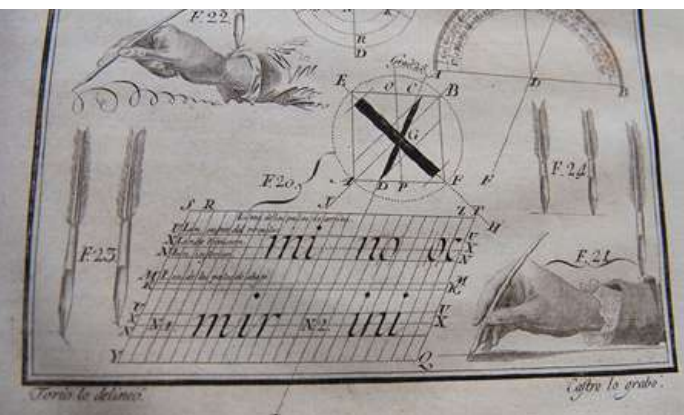
“Cada día se nota la necesidad que hay de que los maestros se preocupen de la enseñanza de la caligrafía; ramo tan abandonado actualmente en la mayor parte de nuestras escuelas.

Por Guillermo Jiménez Arredondo.

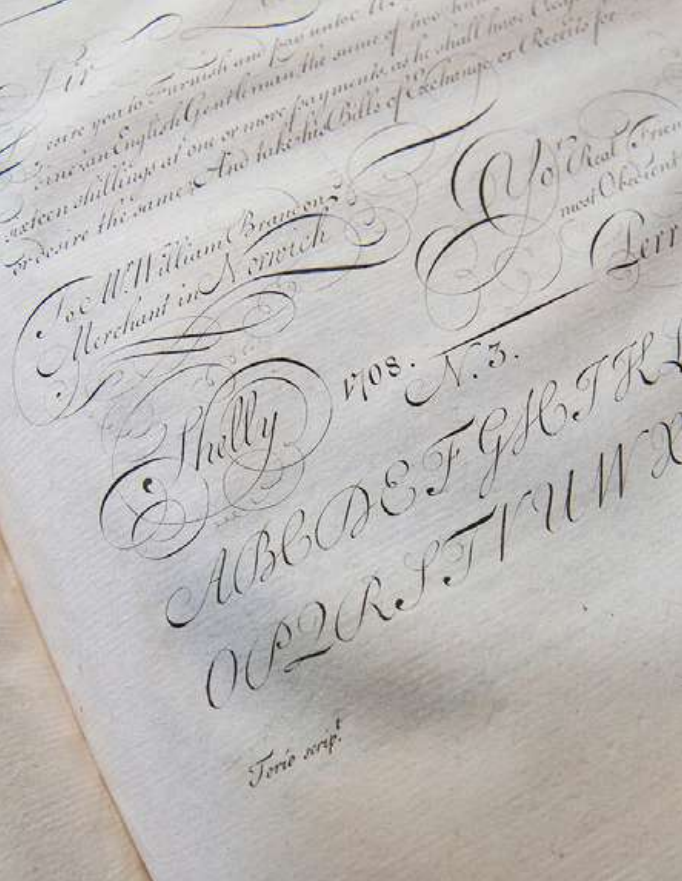
A sí versaba la idea de portar una buena escritura por allá de la segunda mitad del siglo XIX, cuando el sistema de educación apoyaba la idea de que la letra cursiva –sin importar si ésta fuera *spenceriana*, de origen norteamericano; *rondé*, de procedencia francesa; o *copperplate*, de manufactura inglesa– y la caligrafía debía de enseñarse a nivel nacional, y cuando se consideraba que el dominio y la ejecución de una buena letra, implica-

ba en la educación integral del educando, una enmienda que el Estado tendría que asumir con la sociedad para garantizar su correcta formación y lucimiento social.

Eran tiempos de reglas, de métodos, de libros de muestras y ejercicios que, de forma disciplinada, le habían dado a la escritura un valor fundamental en la educación basados en un sistema que había tomado al modelo *copperplate* principalmente, como eje rector de la enseñanza de ese poderoso recurso que era el “escribir bien y bonito” como parte de la personalidad de cada individuo. Aunque las publicaciones y los autores dedicados a la enseñanza de la escritura no abundaron en el país, aun se recuerdan textos clásicos que formaron parte de la historia en este ámbito, hoy ya olvidado: *Elementos de caligrafía y fenocalografía* de Arturo Palmero, de 1887; *Leciones de caligrafía aplicada a la escritura inglesa sacadas del sistema Stirling*, por los profesores F. Andrade y A. R. Angulo, de 1874; y la versión de Juan B. Escamilla de 1890 basada en el mismo sistema, constituyeron un ejemplo de las publicaciones orientadas a fortalecer el espíritu de las



Detalle de una de las páginas del *Arte de Escribir* de Torcuato Torio de la Riva, que fue difundido en México en la segunda década del siglo XIX.

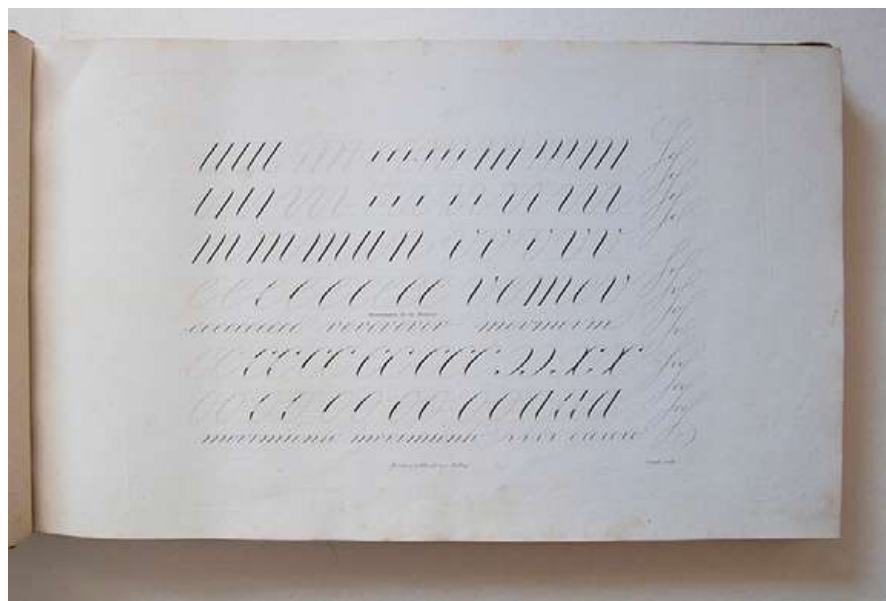


Ejercicios caligráficos para obtener una letra apropiada que forman parte de los contenidos del famoso *Arte de Escribir* del calígrafo español Torcuato Torio de la Riva, que difundido en México durante la segunda década del siglo XIX.

personas en una nación cuya época fue influida por el positivismo y la idea progresista, pero hundida de forma paradójica en el analfabetismo y la miseria.

¡Qué bonita caligrafía tienes! se exclamaba al ver los espléndidos y ágiles trazos de un ejecutante que solía escribir con el apoyo del manguillo, la plumilla y la tinta, con avanzados y educados gestos de una letra inclinada, enlazada y de fuertes contrastes, sin mencionar la expresividad y la determinación que el pendolista ponía en los rasgueos y el estilo propio de su diestra mano, misma que había sido entrenada por años desde su escuela primaria o de “primeras letras” como se le solía llamar a principios del siglo XIX. Al respecto, Dorothy Tanck de Estrada menciona:

En México, según la Cartilla lancasteriana, nunca se enseñaron las letras de molde para la lectura ni para la escritura. Los cartelones y cartones del alfabeto y de



Página de ejercicios caligráficos publicada en el libro original del método Stirling de origen catalán, para enseñar la caligrafía inglesa que después fue recreado al cobijo de diversos autores en México a finales del siglo XIX.

sílabas se pintaban o se imprimían en letras cursivas. El estilo manuscrito itálico o bastardo se utilizaba desde la primera clase en vez de enseñar letras de molde y luego cambiar a la cursiva, como se hacía en Inglaterra y los Estados Unidos. Ésta parece haber sido la práctica en México.¹

Para mediados del siglo XIX, el desarrollo de las tecnologías para la escritura, pusieron en “jaque” a la escritura cursiva tradicional, que si bien procuraba la ejercitación basada en la repetición de modelos o muestras bajo un rigor a veces inaceptable por la dureza de la “enseñanza”, en

1 Dorothy Tanck de Estrada. “Innovaciones en la enseñanza de la lectura en el México Independiente, 1821-1840” en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. XXXVIII, no. 1, 1990, pp. 141 – 162. [citado el 16 de Febrero de 2013] Colegio de México) disponible en: http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/9UN4MYTE77JT2U87V-2JY3S77Y8S1RQ.pdf



La difusión comercial de la máquina de escribir a mediados del siglo XIX, constituyó un emblema para las nuevas tecnologías que comenzaron a rivalizar con la tradición caligráfica bajo la cual se habían formado cientos de personas en las escuelas de primeras letras.

el fondo y a la larga, formaron el espíritu y la expresión del alumno en una manifestación personalísima y poderosa de su modelo de pensamiento, de su retórica y su actitud frente a las demandas laborales y sociales en lo cotidiano.

La máquina de escribir, la taquigrafía y la pluma estilográfica, se convirtieron entonces en importantes agentes de cambio aportando a la escritura, un nuevo enfoque sobre lo que se podía alcanzar en términos de velocidad y practicidad. La letra *Palmer* hizo su aparición a finales del siglo XIX empujada por las necesidades comerciales y secretariales; con ello se estableció el primer indicio de un modelo estandarizador que se extendió a nivel mundial, pero que mantenía en el fondo su sentido *script*, así como su particular “estética austera y lineal”, abandonando el fuerte contraste característico de los modelos anteriores, dado que se estaba migrando al uso del lápiz de grafito y de los bolígrafos intercambiables que ya no requerían de plumillas ni de la “lenta” recarga en tinteros.

Los tiempos “al escrito” de letras hermosas, de gestos individuales en las palabras y la composición, de ingeniosos remates y determinantes rúbricas que se ponían de manifiesto a través de documentos donde la palabra tenía un importante valor social de confianza, estaban migrado hacia tecnologías y modelos propios de una época que, sin ningún reparo, dictaba necesidades menos expresivas y más prácticas.

¿Qué sucedió desde entonces con la enseñanza de la escritura en México? ¿Hacia dónde nos condujo la oficialización del estado en términos de educación con el acento de la lecto-escritura? ¿Quién inventó el modelo al que llamamos hoy de forma errónea como “letra *script* o de molde”? ¿Quiénes tuvieron la fabulosa idea de oficializar la legibilidad y asociarla al modelo de “bolita y rayita” que hoy conocemos? ¿Quién y por qué?

Para los años 70 en México, la letra *script* o cursiva fue rebautizada por la reforma educativa en tiempos del presidente Luis Echeverría. El Estado se encargó de oficializar la nomenclatura *script* o cursiva como letra de molde sin ninguna base histórica, y establecer con esto, el preámbulo de una “muerte anunciada” para una extraordinaria tradición que había prevalecido desde tiempos de la letra inglesa y la spenceriana por el nuevo modelo estandarizador. Así versaba la introducción del libro “Método de escritura *script*” publicado por editorial Labrusa en 1976.

“La letra “Script” es la más reciente adquisición de la Pedagogía moderna que soluciona muchos de los problemas didácticos del aprendizaje.

La letra “Script” es clara, legible y de fácil reproducción; es de trazo sencillo, sin más exigencias caligráficas que se

reservan para la escritura enlazada al término de la 1ra. etapa de aprendizaje. Estos cuadernos de escritura siguen el desarrollo paralelo de la escritura utilizando el sistema global y están destinados al 1er. ciclo de la Educación Básica Regular y Laboral. Los cuatro cuadernos de que consta este curso, cubren las necesidades que impone el programa y dotarán al niño de un instrumento de expresión inmediato y responden a los principios fundamentales del aprendizaje [...]²

Oficialmente, se estaba permitiendo que el modelo “rayita-bolita” se generalizara bajo una idea pedagógica “moderna”, pero sin fundamento caligráfico ni tipográfico alguno, pues la misma definición albergaba errores conceptuales y técnicos, que hemos pagado como sociedad hasta la fecha al haber aprendido un modelo globalizador, poco expresivo, neutralizador y con dañinos resultados para muchas generaciones de niños.

Hoy en día esta tradición basada en la idea de que la letra *script* es igual a la letra redonda, geométrica, *sans serif* y monótona que todos conocemos, persiste en los sistemas educativos a nivel primaria, e incluso, desde el preescolar. Sin embargo, algo debió haber advertido al sistema oficial sobre la necesidad de retomar a la letra cursiva como parte de la enseñanza.

2 Aunque el libro se publicó originalmente en Lima, Perú, sintetiza el modelo de pensamiento que para aquella década abundaba en sistemas educativos en Latinoamérica. Mi libro mágico de Carmen Álvarez Espinosa, es una de las publicaciones mexicanas que de forma paralela, se distinguió por alternar la enseñanza de la mal llamada letra “script” y la letra cursiva, denominando a su método “eclectico”. Sin embargo, y a pesar de lo exitoso de sus múltiples re-ediciones, mantiene los mismos vicios de la enseñanza de la letra que persisten hasta hoy en día.



Portada del método de escritura Palmer que vino a incorporar a la enseñanza caligráfica, un sistema más práctico orientado a la escritura comercial a finales del siglo XIX.

Aun así, no queda claro el enfoque que se persigue, ni el modelo o el sistema de escritura que debe ser el más apropiado para lograr que este “retorno” aporte valor en la formación de nuestros niños, cuando países como Finlandia han decidido abandonar la enseñanza de la escritura y muchos modelos educativos en México y en el mundo, están optando por migrar al uso de recursos tecnológicos “más prácticos” defendiendo una nueva visión sobre la educación a futuro.

¿Acaso la letra está divorciada de la incorporación de la tecnología y de los recursos de la educación a distancia? ¿Estarán conscientes las instituciones educativas que apuestan a la enseñanza digital, de la repercusión que tiene el abandono de la escritura en la formación integral del alumno? ¿Cómo piensan integrar la enseñanza de la escritura cursiva en las escuelas, si los mismos padres aprendieron el modelo globalizador de “bolita-rayita” y ellos son los nuevos maestros en casa?

El nuevo debate tiene nombre: Escritura o digitopunzación.¶

Fuentes de consulta:

- Staples, Anne. *Historia de la vida cotidiana en México: Bienes y vivencias, el siglo XIX*. Volumen IV. Fondo de Cultura Económica: México, 2005.
- Tanck de Estrada, Dorothy. *La educación ilustrada, 1786-1836. Educación primaria en la ciudad de México*. 6a. edición. México: Colegio de México, 2005.
- Tanck de Estrada, Dorothy. “La enseñanza de la lectura y de la escritura en la Nueva España, 1700-1821.” En *Historia de la lectura en México*, 1a. edición. México: El Colegio de México, 2000.
- Garone Gravier, Marina. “Entre lo bello y lo útil / La caligrafía en México y Argentina según Eudald Canibell”, DGCv. 8 de mayo de 2012 (2012 [citado en verano de 2012] [DGCv]) editado por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Autónoma Nacional de México: disponible en <http://www.dgcv.com.ar/entre-lo-bello-y-lo-util-la-caligrafia-en-mexico-y-argentina-segun-eudald-canibell/>
- Torre Revello, José. “Algunos libros de caligrafía usados en México en el siglo XVII”, Biblioteca virtual de ciencias sociales ([citado el 20 de abril de 2012]) publicado por el Fondo Aleph: disponible en <http://aleph.org.mx/jspui/handle/56789/28772?mode=full>
- Vega Muytoy, María Isabel. “La cartilla Lancasteriana”, Tiempo de educar, Revista interinstitucional de investigación educativa. Año/volumen 1, número 002 (1999 [citado en verano de 2012] [Redalyc]) editado por Universidad Autónoma del Estado de México, Instituto Tecnológico de Toluca, Instituto de Ciencias de la Educación del Estado de México: disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/311/31100208.pdf>
- Viñao, Antonio. “La enseñanza de la lectura y la escritura: Análisis socio-histórico”, Revista de Biblioteconomía y Documentación. 2002/volumen 5 (2002 [citado y en verano de 2012] [Ediciones de la Universidad de Murcia]) editado por Universidad de Murcia: disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/311/31100208.pdf>

La tipografía en los jerseys de futbol americano

Por Eduardo Álvarez del Castillo Sánchez.

Existen ciertos estilos de letra o bien, en su caso, tipografías asociadas tradicionalmente con el aspecto de ciertos deportes norteamericanos, por ejemplo: el *lettering* es un referente clásico de los equipos de béisbol (L.A. Dodgers, Cleveland Indians o Kansas City Royals, por ejemplo), incluso las letras góticas (que se aprecian en las franelas de Detroit Tigers y Chicago White Sox), en este documento nos centraremos en las tipografías conocidas como egipcias, muy cercanas al futbol americano.

Una característica que debe destacarse de los jerseys de futbol americano –en tanto los consideremos soportes de la tipografía– es la formidable legibilidad que ofrecen al espectador a causa de varios factores: a) el efectivo contraste de colores (figura–fondo) que procuran b), la ausencia de marcas promocionales¹, c) la talla y corpulencia de los jugadores, y d) la funcionalidad de las tipografías elegidas para fines de comunicación

1 En otros deportes esta forma de comercialización reporta millones de dólares a los equipos. Los equipos estadounidenses pugnan por ostentar su propia imagen como marca y no han explorado la posibilidad de “combinarse” con otras empresas, posiblemente porque consideran que podrían resultar afectados. Sin embargo, Qatar Airways pagó al FC Barcelona aproximadamente \$41 millones de USD por temporada por concepto de publicidad.

con los aficionados en la tribuna e identificación para el cuerpo arbitral. Se considera que el origen de este deporte –claramente diferenciado del rugby– sucedió con el encuentro celebrado entre las universidades de Pennsylvania y Rutgers en 1887 y que el uso de números en los jerseys posiblemente data de la última década del siglo XIX. Hablamos entonces, de una larga trayectoria.

En un deporte cuya dinámica es intensa, la identificación de los participantes es crucial, es decir, encontramos 22 jugadores sobre el terreno actuando con suma velocidad y fuerza, moviéndose en muy diversas direcciones, sin olvidar que esta actividad se practica casi bajo cualquier condición climática (excepto tormentas eléctricas), de tal forma que el reconocimiento de cada jugador a través del número que porta, es un factor decisivo.

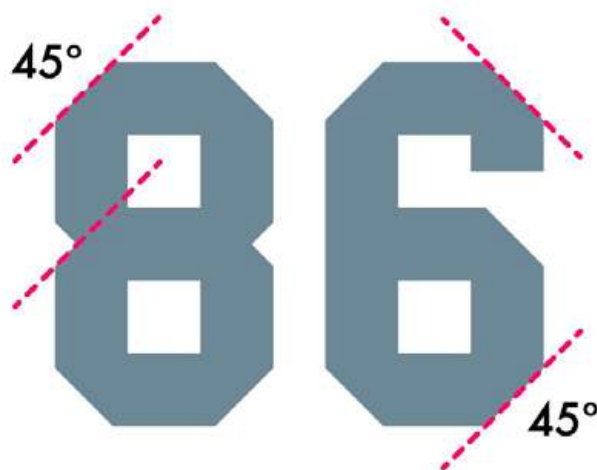
Es característico de este deporte la asignación de números determinados para cada posición bajo una clasificación que facilita la identificación de cada jugador, por ejemplo: los quarterbacks y los pateadores del 1 al 19, los corredores del 20 al 49, los linbackers y linieros ofensivos y defensivos del 50 a 59 y así sucesivamente. Desde 1973, por reglamento la numeración se porta en el pecho y espalda, y en las mangas del jersey (conocidos como “TV numbers”), y además en la parte trasera del casco.

Como ya se indicó líneas arriba, las letras “egipcias” o “mecanas” (acorde con las diversas clasificaciones tipográficas existentes) son las que se emplean con mayor frecuencia en este deporte, y para ser específico cabe la puntualización de que son aquellas que presentan remates o serifs cuadradas: un tipo de letra fuerte y robusto.

Es importante señalar en relación al término “egipcias” que nada tiene relacionado con aquel país africano de tan antigua tradición y cultura, sino con el nombre comercial que un fundidor, Robert Thorne², dio a sus nuevos tipos en la época en el que la arqueología egipcia estuvo en boga en el siglo XIX en Europa. Por otro lado, las también conocidas como “mecanas” es un nombre evocador del aspecto mecánico de los tipos de letra, contemporáneas al gran desarrollo industrial del siglo XIX. Un tipo de letra pensado para “gritar” un mensaje desde un cartel o panfleto publicitario, su finalidad es destacar y su carácter –como puede notarse de un vistazo– es grueso y tosco.

Durante largas décadas, muchos equipos se identificaron con este tipo de rasgos tipográficos, y muy escasos fueron los que mostraron alguna elección diferente, casi todos los jerseys de los equipos, desde la época de la Segunda Guerra Mundial hasta la década de los años 80 del siglo XX han elegido números similares para identificar a sus jugadores, entre ellos encontramos a equipos tradicionales en la liga: Cowboys, Jets, Redskins, Browns, Packers,

Colts, 49ers, Patriots, y un largo etcétera. Al analizar estos números podemos señalar que su construcción obedece a un módulo rectangular, que recorta en ángulos de 45° los cuatro vértices. (Véase Fig. 1)



Hasta hace unos años se han empezado a observar novedades en el rubro de la apariencia de los uniformes –colores o franjas en jerseys, fundas y cascos–, ello da cuenta del interés en el diseño de las indumentarias de los jugadores de este deporte, y de no pasar por alto a la tipografía y considerarla como un elemento esencial, capaz de crear identidad en cada equipo, tanto como lo logran sus colores y escudos. Todo ello ha sucedido sin olvidar que los métodos de protección de la integridad física de los jugadores, también ha evolucionado (cascos, hombreras, tablas, “nitros”, etcétera).

El primer equipo en proponer un diseño atrevido en su indumentaria fueron los Cincinnati Bengals –cuya vestimenta fue extremadamente similar a la de los Cleveland Browns–, en 1981. De acuerdo con su dueño, Paul Brown, el nombre en el casco no podía leerse a la distancia, años más adelante, otro rediseño muy destacado fue el de los Seattle Seahawks en un proceso que inició desde 2002.

2 Los tipos slab serif o egipcios, aparecen por primera vez en 1817 en un catálogo del fundidor inglés Vincent Figgins con el nombre de Antique. Más adelante el también fundidor Robert Thorne los denominó egipcios, nombre con el que finalmente son conocidos y que quizás tuvo que ver con el interés que despertaban los descubrimientos realizados en Egipto en la etapa de las conquistas napoleónicas. Recuperado de: <http://www.unostiposduros.com/clasificacion-de-los-tipos>

Este es un breve recuento de lo que se aprecia en esta materia durante la campaña de 2016:

1. Más del 43% de los equipos (14) continúan utilizando estas tipografías de corte egipcio, “mecanas” o slab serif, de aspecto tosco y gruesas serifas rectangulares. (VÉASE FIG. 2)
2. Sólo 4 agrupaciones (Patriots, Eagles, Lions y Titans) muestran una versión más delicada y elegante con barras más delgadas que los fustes, acompañada de trazos “outline”. (VÉASE FIG. 3)
3. El 25% de las franquicias (8 de ellas) han optado por tipografía sans serif en la que se muestran líneas curvas tanto como diagonales para rematar las formas ágilmente. Especialmente atractivo el caso de Jaguars, cuyas terminaciones son diagonales y les confiere un aspecto dinámico y “filoso”, y recuerdan a los incisivos de los felinos que les representan. (VÉASE FIG. 4)



4. Los Ravens de Baltimore es el único equipo en presentar los números de sus jerseys con una tipografía modulada, con trazos de marcados contrastes (grueso-delgado), más la sombra del número, ajenos a las tendencias de la liga. Una de las franquicias jóvenes de la liga y que apareció con un atractivo diseño tipográfico desde sus primeras temporadas (tipografías incisivas). (VÉASE FIG. 5)

5. Con un aire de tipografía sans serif geométrica encontraremos sólo a 3 equipos (Broncos, Steelers y Seahawks) representando el 9.375% del total. Los Broncos rediseñaron su identidad en 1997, convirtiendo a su uniforme en atractivo y vibrante, y presentan una dinámica tipografía de trazos geométricos, de aspecto contemporáneo, con delgado trazo outline y contraformas abiertas. Los Steelers emplean un diseño similar a Futura en versión bold condensada. Los Seahawks ofrecen una de las soluciones más vanguardistas de toda la liga, durante la década anterior este equipo cambió radicalmente sus colores (gris plata, verde y azul) por gris acero y verde neón, ello le confiere una sensación “tecnológica” y enérgica, presenta una tipografía sans serif compuesta con trazos rectos y curvos, y buenas contraformas. (VÉASE FIG. 6)



6. Es muy interesante hablar acerca de los casos de Tampa Bay Buccaneers y de Minnesota Vikings. Acerca del primero: este equipo cambió sus colores naranja y blanco en 1998 –cuando era el eterno perdedor de la liga– por el rojo y el café, y muestra una de las novedades tipográficas con un diseño “retro”, de bordes biselados con cierta inspiración industrial que recuerdan a las pantallas de cuarzo líquido de las calculadoras de bolsillo. (VÉASE FIG. 7). En cuanto a los Vikings hay que señalar que el diseño en específico no es extraordinario, lo relevante es la forma en se integra la cifra de la izquierda con la del lado derecho, esto es: la cifra de la izquierda prolonga dos pequeñas protuberancias que parten de los extremos superior e inferior del dígito para acercarse al otro e integrar ambas, “cerrando” uno con el otro, quizás la intención es emular los cuernos del casco vikingo. (VÉASE FIG. 8)

A partir del análisis y recuento planteado en este documento, se desprende la conclusión de que el diseño es una disciplina aplicable a cualquier ámbito, en este caso al deporte. Una muestra del diseño, y en específico la tipografía, que ofrecen soluciones de comunicación efectiva e identidad de marca aplicados a equipos deportivos.

El fútbol americano en términos económicos significa que los 32 equipos que conforman la liga, son en realidad marcas exitosas apoyadas en un complejo aparato de mercadotecnia y negocios, su valor en promedio está arriba de los \$1,000 millones de USD, que generan ganancias netas de más de 30 millones de USD por cada equipo.

Lejos quedó la época en que los uniformes deportivos eran toscos y aburridos. La tecnología textil y, sin duda, el diseño, han encontrado en ellos un nicho atractivo para desarrollar propuestas novedosas, desde la indumentaria, la cromática y la tipografía. Sin duda, es posible afirmar que el deporte ha encontrado en la tipografía –este deporte no es el único caso– una herramienta útil para conferir personalidad propia a los diferentes equipos. ¶

Fuentes de consulta:

- <http://www.unostiposduros.com>
- <http://defutbolamericano.jimdo.com>
- <http://www.sport.es>

Crédito a quien lo merece: Saul Bass

Por Ricardo González Cruz.

Las letras han estado presentes en el mundo del cine casi desde el nacimiento del medio. Utilizadas siempre en los carteles y demás artículos promocionales, también han tenido un lugar importante dentro de las mismas cintas. Comenzar con el título de la película colocado en enormes letras encima de las escenas iniciales daba espectacularidad desde hace décadas. En el cine mudo también era común utilizar los famosos intertítulos, esos letreros que sustituían al habla, mostrando diálogos y explicaciones. Pero uno de los escaparates más importantes para la tipografía en las películas son los créditos.

Es común que mucha gente, al terminar la película propiamente dicha, salga en estampida de la sala de cine en cuanto ve que aparecen los créditos. Hace décadas lo más común era incluir en este listado solamente a aquellos con una participación directa, como actores, guionistas y productores, pero regulaciones en la industria han llevado a ampliarlos para dar cabida a toda la multitud que de una forma u otra colabora para lograr un producto terminado. Y aunque originalmente lo tradicional era colocarlos al inicio, esta longitud creciente haría que fuera poco práctico ponerlos ahí, arriesgándose a dormir al público antes de que empezara la película.

Por eso ahora es común presentar dos secuencias: una al inicio con los créditos principales y otra al final con la lista completa. Y aunque a veces no son más que textos colocados encima de las escenas, otras veces se producen secuencias muy elaboradas para introducir al espectador al estado de ánimo que la película requiere, en el caso de las iniciales, o para darle una sensación de cierre, en el caso de las finales. Y no se puede hablar de diseño de créditos sin mencionar a uno de los más importantes creadores de secuencias de entrada: Saul Bass.

Nacido en Nueva York en 1920, Saul Bass entró al mundo del cine como diseñador de carteles. Es así como conoce al director Otto Preminger, con quien colaboraría en muchas otras ocasiones, y diseña para él el cartel de *La luna es azul*¹. Para su siguiente película, Preminger encarga a Bass realizar una vez más el diseño del cartel, quedando tan encantado con el resultado que decide pedirle también que se encargue de la secuencia de apertura. Así es como Bass inicia su fructífera e influyente carrera como diseñador de créditos iniciales, con la película *Carmen Jones*², una adaptación de la ópera *Carmen*.

1 The Moon Is Blue, Dir. Otto Preminger, Estados Unidos, 1953.

2 Carmen Jones, Dir. Otto Preminger, Estados Unidos, 1954.

En este trabajo el estilo de Bass apenas empieza a desarrollarse, siendo tal vez el elemento más llamativo la tipografía diseñada por Harold Adler, que destaca sobre un fondo negro con una rosa en llamas. Bass volvería a trabajar con Adler en su siguiente secuencia de apertura: *La comezón del séptimo año*³. Con un enfoque más gráfico, esta secuencia ya empieza a revelar un estilo muy distintivo, con un acomodo geométrico ligeramente desequilibrado, colores en plasta y movimientos dirigidos por la música de fondo.

El mismo año Bass se hizo famoso al trabajar de nuevo con Otto Preminger para crear el cartel y los títulos de entrada de *El hombre con el brazo de oro*⁴, tomando como elemento principal el dibujo de un brazo, resuelto con líneas inclinadas que le dan dinamismo y un equilibrio precario. El cartel también utiliza este gráfico del brazo y nuevamente la tipografía es realizada por Harold Adler. Cuatro años más tarde la colaboración entre Preminger y Bass consigue una de sus secuencias más famosas (aunque no la última), con *Anatomía de un asesinato*⁵, en la que muestran un cuerpo despedazado que se va fragmentando cada vez más, a ritmo de la música de Duke Ellington.

Algunas de las secuencias de entrada más famosas de Bass fueron las realizadas para películas de Alfred Hitchcock, empezando con *Vértigo*⁶. Utilizando imágenes de espirógrafo creadas por John Whitney, planos detalle de Kim Novak y tipografía que juega con la profundidad del cuadro, Bass consigue crear un efecto de vértigo que se



© Diego Llanos Mendoza.

mezcla perfectamente con la música de Bernard Hermann. En el cartel para esta película, como en la ya mencionada *Anatomía de un asesinato* (que se estrenaría al año siguiente), también usa el recurso de colocar un cuerpo y una tipografía muy característica, pero llama la atención que ambos carteles son muy distintos, aunque se reconozca el estilo del diseñador.

Posteriormente realiza la entrada de *Con la muerte en los talones*⁷, creando lo que se considera el primer ejemplo de tipografía cinética. Esta sorprendente entrada empieza con la inserción de unas líneas azules que crean una retícula inclinada sobre un fondo verde. Los textos vuelan desde arriba y abajo para ocupar su lugar en esta retícula, que gradualmente se revela como la fachada de un edificio, sobre el que se refleja el tráfico. Finalmente aparecen escenas a nivel de la calle, con el texto colocándose tradicionalmente sobre el gentío. Indudablemente la mayor aportación de esta secuencia de entrada es el

3 The Seven Year Itch, Dir. Billy Wilder, Estados Unidos, 1955.

4 The Man with the Golden Arm, Dir. Otto Preminger, Estados Unidos, 1955.

5 Anatomy of a Murder, Dir. Otto Preminger, Estados Unidos, 1959.

6 Vertigo, Dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1958.

7 North By Northwest, Dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1959.

ingenioso uso del movimiento en el texto, un recurso que desde entonces no ha dejado de usarse y que actualmente es parte esencial de los *motion graphics*.

La colaboración de Bass con Hitchcock continuaría en su siguiente película: *Psycho*⁸. En esta entrada el texto no sólo se mueve, sino que se fragmenta, representando la dañada mente del asesino. La secuencia alterna barras horizontales y verticales que van guiando a los fragmentos de letras, que adquieren una importancia gráfica y cinética tan importante como su aspecto semántico. En esta cinta la contribución de Bass no se limitó a la secuencia de entrada, sino que aparece en los créditos como “consultor pictórico” y sus funciones incluían hacer el *storyboard* de algunas escenas. Esto lo llevó a declarar que él había dirigido la icónica escena de la regadera, una de las más famosas en la historia del cine, mostrando como prueba los dibujos del *storyboard*; sin embargo, diversas personas involucradas, incluyendo a la actriz Janet Leigh y el director asistente Hilton A. Green, refutaron las declaraciones de Bass, confirmando que Hitchcock la dirigió personalmente.

En 1960 Saul Bass se casó con su colaboradora, Elaine Makatura, y desde entonces la mayor parte de su trabajo la desarrollaron juntos. Entre las décadas de los años sesenta y ochenta la actividad profesional de la pareja disminuyó para centrar su atención en su familia, aunque no cesó por completo ya que lograron realizar las secuencias de entrada para cintas como *Espartaco*⁹, *Amor sin barreras*¹⁰, *La gata negra*¹¹, *El mundo está*

*loco, loco, loco*¹², *Grand Prix*¹³, *Quisiera ser grande*¹⁴ y *La guerra de los Roses*¹⁵. En la década de los años noventa el director Martin Scorsese, gran admirador del trabajo de la pareja, le encomienda los títulos de varias de sus obras. En esta nueva etapa se encargaron de los títulos para varias de sus películas, como *Buenos muchachos*¹⁶, *Cabo de miedo*¹⁷, *La edad de la inocencia*¹⁸ y *Casino*¹⁹, que serían los últimos antes de la muerte de Bass en 1996.

Además de sus secuencias de entrada, Bass también fue un reconocido diseñador de logos, contando en su carpeta con creaciones tan icónicas como los de AT&T, Bell System y United Airlines. Los créditos tanto de entrada como de salida, en cine y televisión, han adquirido una gran importancia incluso entre el público en general. A quienes estén interesados en este arte les recomiendo el excelente sitio web *Art of the Title*, dedicado exclusivamente a la presentación y análisis de secuencias de créditos, con galerías dedicadas a estudios y diseñadores importantes, entre los que obviamente se incluye Saul Bass. Su importancia en el diseño en general y particularmente en el fílmico, es innegable. Es justo que le demos crédito a quien nos dio tantos grandes créditos. ¶

Fuentes de consulta

- <http://www.artofthetitle.com/>

8 Psycho, Dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1960.

9 Spartacus, Dir. Stanley Kubrick, Estados Unidos, 1960.

10 West Side Story, Dir. Robert Wise y Jerome Robbins, Estados Unidos, 1961.

11 Walk on the Wild Side, Dir. Edward Dmytryk, Estados Unidos, 1962.

12 It's a Mad, Mad, Mad, Mad World, Dir. Stanley Kramer, Estados Unidos, 1963.

13 Grand Prix, Dir. John Frankenheimer, Estados Unidos, 1966.

14 Big, Dir. Penny Marshall, Estados Unidos, 1988.

15 The War of the Roses, Dir. Danny DeVito, Estados Unidos, 1989.

16 Goodfellas, Dir. Martin Scorsese, Estados Unidos, 1990.

17 Cape Fear, Dir. Martin Scorsese, Estados Unidos, 1991.

18 The Age of Innocence, Dir. Martin Scorsese, Estados Unidos, 1993.

19 Casino, Dir. Martin Scorsese, Estados Unidos, 1995.

Tipografía digital I. Compensaciones ópticas heredadas de los tipos en plomo

Por Miguel Ángel Padriñán Alba.

La letra y la palabra escrita nos han acompañado desde hace mucho tiempo dejando como testimonio tanto nuestros avances y logros como las barbaridades de las que hemos sido capaces, evolucionando con cada idioma y adaptándose a cada herramienta de escritura o soporte. En un momento de nuestra historia la palabra necesitó de una tecnología tal que le permitiese llegar a más personas rápidamente, entonces la naturaleza manual y orgánica de la escritura tuvo que ceder terreno ante el espíritu homogéneo y mecánico de la tipografía; desde su origen en metal fundido hasta su esencia virtual en nuestros dispositivos móviles, la tipografía se ha enriquecido con cada avance tecnológico; muchos de los términos, costumbres y procedimientos se van heredando a las siguientes generaciones de tipógrafas y tipógrafos, y estos a su vez hacen aportes para seguir evolucionando este bello arte de la letra.

Un poco de historia tipográfica

Si bien existen antecedentes de impresión con tipos móviles en China en el 1045 d. C. dos factores hicieron desistir a los impresores de oriente, el primero fue el material de sus tipos pues la arcilla empleada era frágil para su uso y almacenamiento;

el segundo fue el idioma, un sistema con poco más de 5 mil caracteres hacen costoso y poco manejable un sistema con tal cantidad de tipos móviles, de esta forma optaron por bloques de madera diseñados y tallados para cada ocasión.

El sistema de impresión con bloque de madera se extendería por casi todo el mundo y se usaría por mucho tiempo gracias a su versatilidad para la impresión de textos e ilustraciones, pero la humanidad no desistió en su búsqueda de un sistema de impresión que ahorrara tiempo y permitiera producir a niveles industriales, dos puntos que no podía cubrir la impresión con madera por el complejo y tardado proceso de tallar cada bloque, que además debía almacenarse hasta que no fuera realmente necesario; además no permitía una producción muy grande debido al rápido desgaste del material. Los primeros intentos de la creación de tipos de metal fueron del orfebre Procopius Waldvoghel en Francia cerca del año 1444 aunque la historia da el crédito a Johannes Gutenberg con su Biblia de 42 líneas impresa en 1450. El esfuerzo de Gutenberg generó uno de los más grandes avances de la humanidad con un muy accidentado camino de veinte años de desarrollo en el que perfeccionó la aleación ideal para la fundición de tipos

año 3 número 12 – noviembre 2016-enero 2017

.925
ARTES Y DISEÑO

- 27 -



The Gutenberg Bible, digitalized by the HUMI Project, Keio University, July 2005; © National Library of Scotland.

en metal, algo que nadie más pudo resolver y que generaba letras deformadas, en cambio la aleación de 80% plomo, 5% estaño y 15% antimonio de Gutenberg permitió mantener la fidelidad entre el punzón y los tipos móviles. Sin embargo empezar a contar la era de la tipografía impresa con la Biblia de 42 líneas es una idea romántica, Gutenberg al igual que muchos genios no tenía una buena situación financiera, su necesidad principal era hacer negocios y la intención de las primeras biblias que imprimió era comercializarlas como costosos libros escritos a mano, pero antes de aventurarse en una proeza tan grande como la Biblia de 42 líneas Gutenberg seguramente hizo ensayos y pruebas; el *Misal de Constanza* se data en 1449 y se considera la primera impresión con tipos móviles y es lógico pensar que un libro modesto sería un buen primer intento. La impresión con este revolucionario sistema siguió por varios siglos en uso dando soporte a varios estilos tipográficos, en su origen se emplearon tipos góticos y posteriormente refinados tipos romanos gracias al perfeccionamiento de las técnicas de impresión, los bloques de madera aunados a las láminas de cobre se siguieron empleando para la impresión de ilustraciones.

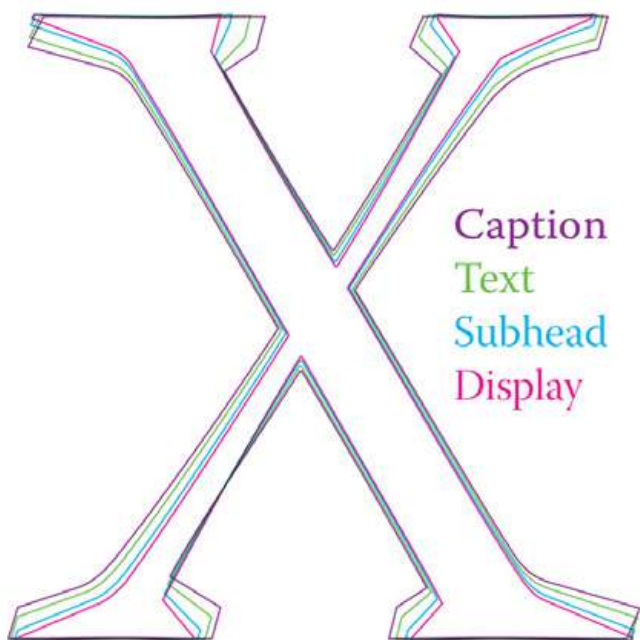
Tipos digitales y compensaciones ópticas

Aunque actualmente tenemos acceso a nuevas funciones de la tipografía digital aún desconocemos muchas de las bondades del formato *Open Type* y si bien tenemos infinidad de fuentes para descargar de forma gratuita no todas tienen un dibujo cuidado, una paleta tipográfica decente o los pesos y variantes mínimas para un proyecto editorial; en otras palabras estamos en una época en la que podemos adquirir una gran cantidad de fuentes en su mayoría de media-baja calidad y desconocemos todo lo que pueden hacer las fuentes profesionales.

Empecemos por entender que las fuentes digitales son piezas de *software* que se instalan en sistemas operativos o paqueterías especializadas, las fuentes *Open Type* ponen en evidencia que son un tipo de *software* más avanzado que sus antecesores, el formato lanzado en 1996 por Microsoft y Adobe incluye otro tipo de codificación (Unicode) lo que le permite contener hasta 65,536 caracteres por archivo de fuente, aunque esto no quiere decir que todas las fuentes de este formato tengan semejante cantidad de caracteres, otra característica de las fuentes *Open Type* es la posibilidad de programar funciones por parte del autor de la fuente pero esto dependerá de lo extensa de su paleta tipográfica y de cuantas funciones quiere dotar a su fuente, como en la cantidad de caracteres, no todas las fuentes profesionales cuentan con todas las funciones que el formato *Open Type* permite como: versalitas, numeradores, denominadores, subíndices, superíndices, *swashes*, caracteres alternos, *sets* estilísticos, ligaduras discrecionales, números con espacio tabular o números de ojo antiguo, sólo por mencionar algunas de las fun-

ciones más populares pero incluso existen funciones contextuales de caracteres para idiomas como el árabe.

Más allá de todo el desplante tecnológico y las funciones gráficas que nos permite la tipografía digital me gustaría regresar un momento a la impresión con tipos móviles para destacar una de las características de las fuentes profesionales; ya sea Gutenberg, Jenson, Manuzio o Cromberger todos se enfrentaron a la misma situación, todos debían tallar los punzones para la fabricación de tipos y se percataron de que al trabajar las letras en varios tamaños debían hacer compensaciones ópticas para una buena impresión, las letras más pequeñas debían ser talladas con remates, conexiones o patines más gruesos que sus familiares de mayor tamaño pues estos pequeños detalles corrían riesgo de no imprimirse correctamente y alterar el aspecto de la letra. De esta forma las familias tipográficas en aspecto eran armónicas y homogéneas, pero mientras el puntaje aumentaba sus rasgos y remates se hacían más delgados.



Esta compensación óptica la han tomado varias fundidoras de tipos digitales asignando a sus cuatro variantes los siguientes nombres: *Caption* para uso de 6 a 8 puntos, *Text* para uso de 9 a 13 puntos, *Subhead* para uso de 14 a 24 puntos y *Display* para uso de 25 a 72 puntos. En algunos casos se agrega la variante *Poster* para tamaños superiores a 72 puntos. Por supuesto este sistema es sólo un uso sugerido para las familias tipográficas ya que intervienen muchos factores en los distintos tipos de proyecto y cada persona debería evaluar las necesidades y limitaciones del soporte o tecnología a emplear. Basta con un par de situaciones para ejemplificar este punto; ¿en el diseño de un logotipo debemos usar la variante con rasgos finos o gruesos?, las tres opciones que ofrezco para este primer caso son: usar la variante más fina con el riesgo de que pierda detalle en tamaños muy chicos, la segunda opción es usar una variante intermedia o gruesa esperando que en grandes formatos no resulten desagradables los rasgos gruesos, la tercera opción es crear dos versiones del mismo logotipo con variantes tipográficas finas y gruesas según el tamaño de uso y aclararlo en el manual de uso. En una segunda situación pensemos en una obra impresa en papel poroso empleando un sistema de impresión de muy baja calidad que además va orientado a un público adulto mayor o personas con algún tipo de debilidad visual, sin duda debemos emplear en un tamaño generoso las variantes más gruesas aún en títulos o subtítulos, aunque se recomiende su uso para seis puntos. Al igual que la selección de tipos para un proyecto debemos pensar detenidamente cómo emplearemos las variantes de cada familia tipográfica.

El trabajo que exige la creación de una familia tipográfica de calidad no permite a muchas tipógrafas y tipógrafos indepen-

Light	Sample
Light Caption	Sample
Light Display	Sample
Light Subhead	Sample
Light Italic	Sample
Light Italic Caption	Sample
Light Italic Display	Sample
Light Italic Subhead	Sample
✓ Caption	Sample
Display	Sample
Regular	Sample
Subhead	Sample
Italic	Sample
Italic Caption	Sample
Italic Display	Sample
Italic Subhead	Sample
Semibold	Sample
Semibold Caption	Sample
Semibold Display	Sample
Semibold Subhead	Sample
Semibold Italic	Sample
Semibold Italic Capti...	Sample
Semibold Italic Display	Sample
Semibold Italic Subh...	Sample
Bold	Sample
Bold Caption	Sample
Bold Display	Sample
Bold Subhead	Sample
Bold Italic	Sample
Bold Italic Caption	Sample
Bold Italic Display	Sample
Bold Italic Subhead	Sample

dientes el desarrollo de todas las variantes antes mencionadas, en cambio grandes fundidoras como Adobe pueden hacerlo por la cantidad de gente asignada a este tipo de proyectos, por estos motivos no abundan estas extensas familias tipográficas, algunas son Adobe Jenson, Garamond Premier, Minion Pro, Kepler y Warnock, pero la próxima vez que se encuentren con estas variantes en los menús de algún *software* será más sencillo reconocer los usos sugeridos y por qué tienen tantas variantes en una familia tipográfica.

En la actualidad existen muchos esfuerzos por regresar a la letra tipográfica un poco de la naturaleza orgánica de la escritura; funciones contextuales, ligaduras regulares y ligaduras discrecionales son algunos métodos empleados con la codificación *Open Type*, algunos programadores han logrado buenos resultados con fuentes de varias capas para que cada una tenga un color distinto y algunos otros están trabajando en un sistema en el que cada letra de un texto tenga algunas variaciones mínimas y parezca un texto impreso con tipos móviles; de cierta forma estamos tratando de regresar a los orígenes manuales de la letra, con el *boom* de la caligrafía y el *lettering*, pero sólo el tiempo, los usuarios y la tecnología dictarán la evolución de la tipografía. ¶

Fuentes de consulta:

- Baines, Phil y Haslam, Andrew, *Tipografía, función, forma, diseño*, GG, Hong Kong, 2002, 192 p.
- Blackwell, Lewis, *La tipografía del siglo xx*, GG, España 2004, 216 p.
- Buen de, Jorge, *Manual de diseño editorial*, Santillana, México, 2000, 398 p.
- Frutiger, Adrian, *Signos, símbolos, marcas, señales*, GG, España, 1981, 282 p.
- Meggs, Philip, *Historia del diseño gráfico*, GG, México, 2000, 516 p.

Recursos gráficos usados para la descripción de las particularidades fónicas en el Arte de Carochi

Por Carlos Alberto Salgado Romero.

Con la introducción de la imprenta a América, con la que se conformó el primer taller de impresión en lo que ahora es la Ciudad de México en el año de 1539, debiéndosele, desde diferentes perspectivas, los merecidos reconocimientos al fraile, inquisidor y juez, Juan de Zumárraga, primer arzobispo de la Nueva España; al alemán, impresor en Sevilla y comerciante de libros, Cromberger; y al italiano, nacido en Brescia (y quien en su momento fuera ayudante de este último), Giovanni Paoli (mejor conocido como Juan Pablos)¹, la tipografía aplicada en el “Nuevo Mundo”, durante los

primeros años de la producción impresa en México –en donde los misioneros y expedicionistas (principales generadores del conocimiento novohispano) tuvieron que confrontarse de manera directa (echando mano básicamente de muy pocos instrumentos de reconocimiento científico) con algunos de los aspectos particulares asociados a la naturaleza de las formas y estructuras de las ignotas culturas indoamericanas–, se vio enfrentada a un singular reto, a saber, el conseguir satisfacer las necesidades de los productores del conocimiento quienes, por su parte, se vieron obligados a hacer un uso sistemático de elementos gráficos para alcanzar a explicar las singularidades relativas a la forma en que, de manera descriptiva y analítica, deberían de ser concebidas algunas de las particularidades asociadas a los valores de las unidades fónicas, pertenecientes, éstas, a los sistemas fonológicos de la amplia variedad y diversidad de lenguas indoamericanas, cuyos principios y parámetros se alejaban por mucho de los tenidos por sentados para sus equivalentes, pertenecientes, estas otras, a la macro familia indoeuropea, para las que ya se tenían concebidas artes y gramáticas descriptivas que concentraban su atención –además de sobre aspectos morfológicos y gramaticales– en la naturaleza de los soni-

1. Pese a lo dispuesto en algunas fuentes que sugieren que la llegada de la misma pudo haberse efectuado alrededor del año de 1535, como lo plantea Gómez de Orozco (1938) –siguiendo los datos propuestos por el bibliófilo Toribio Medina (al momento de hacer mención, en el apartado referido a México, en su historia sobre las imprentas de América (1907), acerca de dos obras, supuestamente publicadas por el impresor Esteban Martin, a saber, la *Escala espiritual*, en 1535, compuesta por Juan Climaco; y *La doctrina de Toribio de Molina y el catecismo mejicano* de Juan de Rivas, en 1537. Tales datos, por otra parte, son presentados, con un dejo de duda, por Zulaica Gárate (1991: 241-242), en tanto ofrece un argumento dirigido hacia el hecho de que hasta ahora no se ha sabido de alguien que haya tenido la fortuna de haber visto o de haber tenido entre sus manos alguno de los supuestos impresos mencionados por el bibliógrafo e historiador chileno.



Arte de la lengua de Michuacá. Maturino Gylberti.
México, 1558.

dos de ellas² y sobre la manera en que se correspondían con los elementos con que se les representaba gráficamente.

De acuerdo con lo anterior, a falta de ciertos instrumentos de investigación, y debido a la carencia de métodos de acercamiento que garantizaran de manera fidedigna el ejercicio descriptivo al que tuvieron que ceñirse los misioneros para proyectar con cierto grado de precisión el entendimiento sobre

estas unidades mínimas significativas, correspondientes al plano fonológico del sistema lingüístico (nivel en donde se define tanto la naturaleza acústica y articulatoria de los sonidos de la lengua como la manera en que se efectúan los procesos que están relacionados con sus principios de realización, transformación y cambio), los misioneros se vieron forzados a considerar de manera casi plena sus referentes ya definidos –que se hallaban concentrados en algunos de los trabajos previamente realizados– para, partiendo de ellos a manera de calco, diseñar un método explicativo tomando como base comparativa las gramáticas y artes ya conocidas que habían sido desarrolladas preliminarmente (sobre algunas de las lenguas indoeuropeas) con la finalidad de tratar ciertos aspectos que estaban relacionados con la naturaleza de las lenguas indoamericanas³.

Si bien puede ser reconocido que las labores particulares de la imprenta dentro de la Nueva España, a partir del contenido de sus primeros impresos, se enfocaron

2 Vale la pena hacer notar que, para esos momentos el “mundo antiguo” contaba ya con el trabajo descriptivo y analítico sobre consideraciones de gran nivel en torno a la naturaleza acústica, morfológica y sintáctica de lenguas como el sánscrito, el latín, el griego y, muy recientemente ya para esas fechas, del español.

3 Para estas fechas se contaba ya con una gramática del sánscrito elaborada por Panini (alrededor de los siglos VI y V a. C.) cuyas reglas estaban antecedidas por un catálogo que contenía el inventario total de los sonidos de esa lengua. Asimismo, Dionisio de Tracia, entre la vieja y la nueva era (alrededor del siglo I a. C.), elaboró su *Tékhne Grammatiké* (Arte Gramatical) en donde se tratan, con cierto detalle, aspectos relacionados con las letras y sobre algunas maneras de acentuación y sobre su pronunciación correcta. De la misma forma, se contaba con los trabajos de Antonio Martínez de Cala y Jarava, mejor conocido como Antonio de Nebrija, quien desarrolló dos trabajos correspondientes a los primeros que fueron efectuados sobre lenguas romances, el latín y el español (Corredor Tapias y Romero Farfán, 2009:206-212).

en gran medida en la producción de documentos que han sido reconocidos como instrumentos que fueron aplicados, durante los procesos y labores del adoctrinamiento religioso, por parte de algunas de las órdenes mendicantes (franciscanos en gran medida)⁴ que dirigían sus esfuerzos hacia fines puramente evangelizadores – en tanto, durante los diez primeros años de trabajos de impresión (a partir de que a finales de 1539 con el píe de imprenta de “la casa de Juan Cromberger” saliera el primero de este tipo, *Breve y compendiosa Doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana*), por este medio vieron la luz trece obras cuyos fines intrínsecos estaban dirigidos al adoctrinamiento cristiano sobre los pueblos indoamericanos–, la labor que partía de los misioneros se centró, por otra parte, en desarrollar instrumentos por medio de los cuales se generara cierto reconocimiento y sensibilidad sobre aspectos culturales tales como los inmanentes a la lengua. En este sentido, tras la misma consigna evangelizadora, los misioneros al momento de desarrollar sus *artes* hicieron énfasis en gran medida sobre la importancia del buen entendimiento y conocimiento pleno y sistemático de la lengua para, a partir de ello, poder aplicar todo método dirigido hacia el adoctrinamiento.

De acuerdo con lo anterior, en algunas de las *artes*, conocidas hoy en día como gramáticas misioneras, se hace explícita tal consideración por medio de la exposición de ciertas reflexiones planteadas en los trabajos preliminares que las acompañaron. A este respecto, Maturini Gylberti en 1558, por medio de su *Arte de la lengua de Michoacán*, hace manifiesto,

en su prólogo, sobre la importancia de entender bien la lengua de los naturales en tanto debe predicarse la palabra de Cristo en la misma que le sea inteligible a los oyentes (Gylberti, 1558:11). Asimismo, con el fin de que se lograra entender, y reproducir de manera fiel a su naturaleza acústica, el repertorio de sonidos correspondiente a cada lengua, los gramáticos misioneros hicieron énfasis de manera exhaustiva sobre los recursos gráficos que habrían de ser utilizados para, por medio de ellos, poder representar características específicas asociadas a ciertos sonidos. En este sentido, por medio de una relación biunívoca quedaba definida una forma de representación que se establecía a través de una composición gráfica que se correspondía directamente con una matriz de rasgos acústicos ligados a las propiedades fonéticas y articulatorias de algunos de los sonidos de la lengua. Carochi (1645), a este respecto, en el libro primero, cuyo primer capítulo dedica a las letras y acentos de la lengua náhuatl, en donde establece una distinción entre cuatro tipos de ellos, que son representados por medio de las siguientes grafías: (´), (^), (˘) y (ˉ), sugiere un mecanismo de reconocimiento visual para establecer un conjunto de distinciones que resultan ser de carácter significativo. A partir de su propuesta, Carochi centra su atención, al considerar las grafías referidas, sobre valores acústicos que están relacionados con aspectos de diversa naturaleza. Por un lado, utiliza las grafías referidas para establecer una distinción entre rasgos asociados a los valores vocálicos, por medio de los cuales se establece una diferencia entre la cantidad vocálica, y, por el otro, haciendo uso también de este tipo de grafías, para definir características articulatorias y acústicas de carácter consonántico.

4 López de Mariscal, Blanca. “La imprenta en la Nueva España.

Un arma para la conquista espiritual” en: *Hispanófila*, vol. 174, junio, 2015, pp. 3-12.

De esta manera, además de identificar –con base en un ejercicio comparativo tomando como referencia al castellano– que el náhuatl carecía de la clase natural de los sonidos oclusivos sonoros (que para el castellano se representaban por medio de las grafías **b**, **d** y **g**); de la coronal vibrante (representada en castellano por medio de la letra **r**); y de la fricativa dorsal (expresada, dentro del Alfabeto Fonético Internacional (IPA, por sus siglas en inglés), por medio del fonema /x/, y que en el castellano se representaba por medio de la **j**), Carochi identificó también la presencia de sonidos en el náhuatl de los que el castellano carecía. Con relación a esto último, el autor de una de las primeras artes de la lengua mexicana propone para el que él supone como un solo sonido –y que, de acuerdo con Carochi, se correspondería con uno del hebreo que en esa lengua era representado por medio de la letra conocida como *Tfade*– la composición **tz** que, con respecto al IPA y fonéticamente hablando, sería el sonido correspondiente al fonema africado apical /tʃ/, este mismo sonido, dicho sea de paso, Carochi lo representa también y de forma alternativa a lo largo de su texto, por medio de la **c** cedilla, a saber, **ç**. De la misma manera, con relación al sonido considerado por el IPA por medio del fonema africado dorsal /tʃ/ –que en trabajos actuales sobre el náhuatl se expresa mediante la composición gráfica **ch**–, Carochi la representa gráficamente por medio de la **x**.

Volviendo al caso del uso de las grafías diacríticas: (´), (^), (¨) y (˘), Carochi estableció una distinción de orden significativo, derivada de la cantidad vocá-



Arte de la lengua Mexicana de Horacio Carochi.
México, 1645.

lica, a través del establecimiento de una composición gráfica que se generó por medio de la combinación de las letras correspondientes a los sonidos vocálicos de esta variante del náhuatl clásico y los diacríticos (˘) –conocido como macrón–, por medio del cual se hacía énfasis sobre un alto grado de alargamiento de la vocal a la que se asociaba, y (´) –acento agudo–, por medio del cual se expresaba que en la vocal con la que se asociaba no existía tal alargamiento. En este sentido, a través del uso de estos diacríticos fijados sobre las vocales, se establecieron con-

trastes en el plano semántico que pueden verse expresados mediante la exposición de múltiples ejemplos que Carochi nos ofrece mediante construcciones sintácticas como: *xitlāti in āmatl* ‘quema el papel’ y *xitlāti in āmatl* ‘esconde el papel’. Asimismo, con relación a los diacríticos (˘) –acento grave– y (^) –acento circunflejo– (cuyo valor morfémico está relacionado con el sentido de plural), Carochi establece una distinción (con relación a valores consonánticos reconocidos por medio de los sonidos que son producidos a través de la glotis y que de acuerdo con el IPA se expresan mediante los fonemas /ʔ/ –para su realización oclusiva– y /h/ –para su realización fricativa–) el autor establece una distinción de modo de articulación que se define a través de ejemplos como *nicān tlālticpac tinemî* ‘aquí sobre la tierra vivimos’ y *nicān tinemî tlālticpac* ‘aquí vivimos sobre la tierra’. En tales ejemplos, por medio del uso de los diacríticos (˘) y (^), Carochi estableció la distinción de dos maneras de realización glotática a partir de dos posibilidades fonológicas, a saber, si la glotal se manifestaba en un contexto de linde silábico, su realización se daba de un modo oclusivo, mientras que, si la glotal se manifestaba a final de palabra, es decir que no apareciese (inmediatamente después) una sílaba en el linde derecho de la construcción sintáctica, su realización se daba de un modo fricativo.

A partir de los datos y los ejemplos mostrados, y tomando en consideración el uso que los gramáticos misioneros hicieron de las grafías de las que debieron echar mano para definir rasgos específicos de los sonidos de las lenguas amerindias –sometiendo con ello a los impresores de estas artes a tomarlas en cuenta al momento de la producción de este tipo de impresos (obligándolos, asimismo, a

generar las combinaciones tipográficas requeridas)–, se puede hacer notar, por un lado, el grado de importancia que tuvo el hecho de utilizarlas como medio para establecer distinciones de carácter significativo que sin ellas la comprensión de las particularidades fónicas de los valores acústicos y articulatorios asociados a los sonidos de las lenguas indoeuropeas, de ninguna otra manera hubiesen sido distinguidas. Asimismo, por el otro lado, se puede rescatar el nivel de sensibilización que los gramáticos misioneros alcanzaron para reconocer con precisión las particularidades fónicas de los sistemas fonológicos de estas lenguas al momento del registro de los datos que les sirvieron para elaborar sus artes. ¶

Fuentes de consulta

- Carochi, Horacio. *Arte de la lengua mexicana con la declaracion de los adverbios della*. Impreso por Juan Ruyz, México, 1645.
- Corredor Tapias, Joselyn y César Romero Farfán. “Seis gramáticos celeberrimos, y sus gramáticas: Panini, Dionicio de Tracia, Antonio de Nebrija, Andrés Bello, Rufino José Cuervo Urisarri y Miguel Antonio Caro Tobar” en: *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, no. 14, julio – diciembre, 2009, p. 199-222.
- Gómez de Orozco, Federico. “La tipografía colonial mexicana” en: *Cuadernos de Arte*, no. 2; *Revista de la Universidad de México*, febrero, 1938.
- Grañén, María Isabel. “La transferencia de los grabados novohispanos del siglo XVI” en: *Historias*, no. 31, oct, 1993 – mar, 1994, pp. 99-112.
- Gylberti, Maturino, Fr. *Arte de la lengua de Michuacã copilada por el muy Reuerêdo padre fray Maturino Gylberti, dela orden de Seraphico padre Sant Francisco, de-regular obseruãcia*. Casa de Iuan Pablos Impresor, 1558.

- López de Mariscal, Blanca. “La imprenta en la Nueva España. Un arma para la conquista espiritual” en: *Hispanófila*, vol. 174, junio, 2015, pp. 3-12.
- Mateos Gómez, Humberto. “Historia de la imprenta en México” en: *Art Neurocien*, vol. 12, no. 2, 2007, pp. 69-70.
- Medina, José Toribio. *La Imprenta en México (1539-1821), Edición Facsimilar, Tomo I, 1539-1600*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.
- Zulaica Gárate, Román. *Los Franciscanos y la imprenta en México en el siglo XVI*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991.

Galería

Consecuencias

Por **TERROR.**

Siempre que veo una imagen me imagino como sería si le añadiera otro elemento que no tuviera nada que ver, pero que lo complementara, eso es lo que siempre trato de hacer, extraer a las imágenes de su contexto y hacer un contraste, ya sea social, político, cultural o simplemente visual. La imagen final no aparece enseguida, no empiezo a pegar inmediatamente, tomo mi tiempo, buscando y combinando las imágenes que voy encontrando... y durante el proceso la idea aparece.

Dedico tiempo a ver revistas, periódicos, libros, recortar, hacer un acomodo con los recortes y finalmente el pegar es el proceso por el cual pasan la mayoría de mis collages, puede leerse como un proceso fácil y rápido, pero lleva tiempo finalizar una pieza. Muchas veces teniendo recortadas las imágenes no encuentro que hacer con ellas, no me pasa nada por la cabeza, en cambio, otras veces, tengo ideas y sé qué es lo que quiero, y cómo lo quiero.

Me gusta la manipulación digital y el

collage con recortes. No me voy por uno exclusivamente, cada técnica tiene sus particularidades y a veces me gusta hacer más uno que otro, depende del espacio dónde me encuentre, si tengo lo necesario para hacer uno u otro. También influye cómo me sienta ese día. Hay días en los que quiero sentir el papel, buscar en revistas, recortar con tijeras o cúter, tener un desorden con todo lo que he recortado y hay otros días en los que quiero abrir Photoshop, ponerme audífonos y recortar de manera digital.

El collage lo realizo a partir de ideas que voy teniendo y surgen a partir de ahí, pero me gusta que el espectador saque sus conclusiones y le dé el significado que quiera.

Para esta serie agregarle caligrafía creo que refuerza la idea que quiero transmitir en algunas piezas y otras sólo quiero hacer un contraste entre la imagen y el texto. Me gustó haber agregado caligrafía a la imagen, se complementan muy bien y ayuda a transmitir de forma más contundente la idea o el mensaje, sin duda seguiré experimentando con las dos técnicas juntas. ¶

año 3 número 12 – noviembre 2016-enero 2017

.925
ARTES Y DISEÑO

- 37 -

Galería
Consecuencias



Disparate youth. Collage. 2016.



Black memories. Collage. 2016.



Surf de amor. Collage. 2016.

año 3 número 12 – noviembre 2016-enero 2017

.925
ARTES Y DISEÑO

Galería
Consecuencias



Veneno. Collage. 2016.



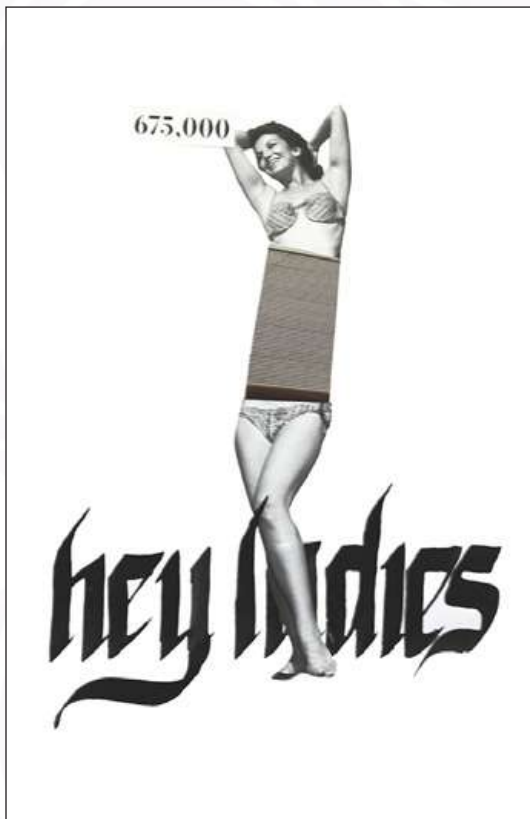
Dee dee. Collage. 2016.



Bitch dont kill my vibe. Collage. 2016.

año 3 número 12 – noviembre 2016-enero 2017

.925
ARTES Y DISEÑO

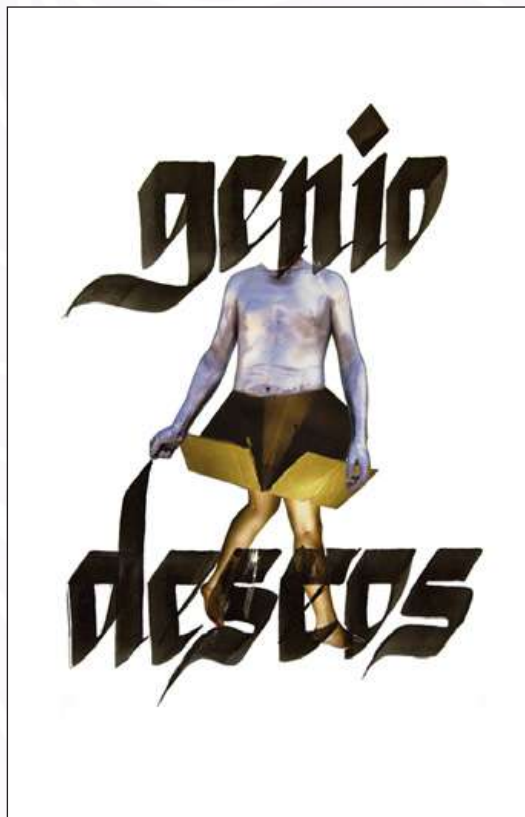


Hey ladies. Collage. 2016.



Lost in you. Collage. 2016.

Galería
Consecuencias

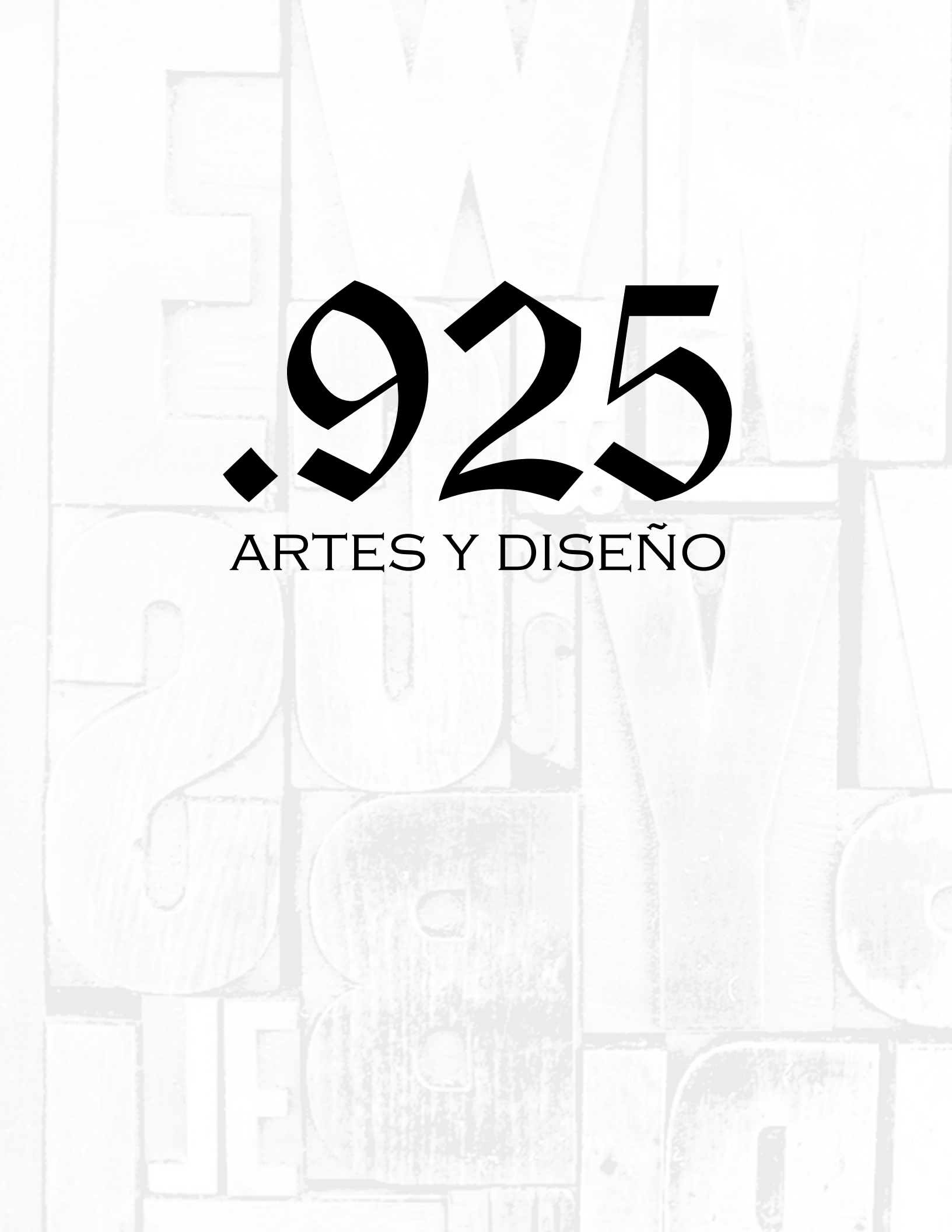


Genio deseos. Collage. 2016.

año 3 número 12 – noviembre 2016-enero 2017

.925
ARTES Y DISEÑO

- 40 -

The background of the entire page is a light gray collage of various letters and numbers in different fonts and sizes, some appearing to be cut out of paper or wood. The most prominent text in the center is ".925" in a large, bold, black serif font.

.925

ARTES Y DISEÑO