

Una concisa clasificación del material tipográfico para el diseñador gráfico

Jesús Barrientos Mora

Tratar sobre temas tipográficos es adentrarnos en terrenos de lingüística, comunicación, escritura, historia, semiótica, y muchas otras tantas áreas que aparentemente tienen poco que ver con las actividades del diseño gráfico. Esta declaración no debe tomarse como un intento de limitar los alcances de los diseñadores, procura más bien mostrar a la tipografía como un campo semántico que no es exclusivo de los mismos.

La tipografía es una herramienta elemental para la actividad del diseño, pues las cualidades formales y contenidos semánticos que reposan en ésta le convierten en candidato ideal para considerarle como la unidad mínima de composición; dado que su actividad primordial es la representación figurativa de letras, es relativamente fácil construir un mensaje concreto al ser expresado por escrito.

Francisco Calles, en su ensayo *Tipográficos vs. tipografóbicos* (2007: 33), menciona que las formas tipográficas se encuentran consuetudinariamente, de tal forma, que el público que las emplea rara vez se detiene a pensar en ellas. Sostiene que: “Nada es tan habitual y ordinario en nuestra vida cotidiana, tan presente y obvio, como la tipografía. Nos son tan comunes los signos tipográficos que a menudo los olvidamos [...] la tipografía como una expresión del pensamiento, afirma Ong (1999), permite representar gráfica y mecánicamente el lenguaje; transforma el significado de las palabras, aumenta la potencialidad del lenguaje casi ilimitadamente y da una nueva estructura al pensamiento”.

Para enseñar tipografía al diseñador gráfico en formación, se debe hacer conciencia de que la tipografía, entonces, es también tema de lingüistas, correctores de estilo, editores, y principalmente de usuarios (lectores, auditorio o público); es algo mucho más complejo de aprehender que simplemente aprenderse unos cuantos nombres de fuentes, algunos apellidos de diseñadores, hacerse *fan* de Helvetica, y odiar Comic Sans.

Incluso podemos afirmar que el amor desmedido a una fuente (o el odio) es señal inequívoca de estar ante un diseñador inexperto, que probablemente sigue y persigue una moda con tal de obtener aceptación entre sus colegas.

El material tipográfico permite al diseñador enfatizar las intenciones de la redacción, profundizar el significado de las palabras y establecer vínculos conceptuales entre autor y lector. En la actualidad, contamos con un sinfín de opciones para elegir elementos de composición tipográfica, y es que tenemos a la mano material de diversa procedencia, ya sean fuentes de sistema pre-instaladas en el equipo donde trabajamos, fuentes propias de la paquetería que empleamos, fuentes gratuitas o de licencia adquirida descargadas de internet.

Sin embargo, esta aparente facilidad y amplia variedad de opciones no siempre se encontraron en las artes gráficas; la actividad que hoy en día estamos acostumbrados a ejercer en diversos oficios desvinculados entre sí, originalmente se consideraban dentro del mismo trabajo. Hoy, para obtener

un gráfico impreso, debe pasar por un proceso de al menos tres momentos distintos: uno invisible y dos palpables.

El encargado de ese primer momento invisible es el diseñador de tipos (o tipógrafo, o *type designer*), pues gracias a sus destrezas y trabajo podemos disponer del material tipográfico digital instalado en nuestros equipos. No es muy relevante la manera en que este personaje comenzó un trabajo, o cuánto dinero le fue pagado, o bajo qué condiciones produjo la familia tipográfica que estamos usando; es más, ni siquiera es relevante si fueron una, dos o diez personas los agentes de producción de dichas fuentes.

En algunos (afortunados) casos conocemos quién diseñó las fuentes con las que trabajamos, por ejemplo Verdana y Georgia, que se encuentran instaladas en prácticamente todas las computadoras del mundo; cuando componemos textos con estas fuentes, podemos imaginar al fabuloso Matthew Carter como nuestro aliado laboral.

Pero en la gran mayoría de los casos, el diseñador gráfico desconoce quién diseñó las fuentes que utiliza. Y esto no es algo malo, a fin de cuentas, lo importante es que esta tipografía digital con la que está trabajando sea adecuada a la composición que está preparando.

Aquí es donde aparece nuestro segundo momento en la producción de un gráfico impreso, el primero de los dos palpables, en el que ya se cuenta con el contenido que será graficado o presentado, y al que se debe dar organización. Este trabajo es precisamente el que hace el diseñador gráfico (o tipografista, también llamado componedor en muchos casos), que aprende a emplear las herramientas suficientes para hacer una composición, siempre puliendo sus habilidades para elegir una imagen, un color, seleccionar una buena fuente tipográfica y estructurar mensajes de forma adecuada.

El trabajo de los diseñadores puede concentrarse en áreas determinadas, pues siempre habrá aquellos que cuenten con habilidades más desarrolladas que otros. Lo ideal, por supuesto, es que un solo diseñador sea capaz de plantear de manera adecuada lo

mismo un logotipo que una colección de libros; sin embargo, el trabajo en equipo y las tareas especializadas disminuyen la carga laboral (y psicológica) que se ejerce en el diseñador gráfico que no necesita ser todólogo.

Por último, tenemos la tercera etapa, segunda palpable, en que el diseño o pieza de diseño se ha concluido. En este momento preparamos archivos, empaquetamos contenidos, y se envía a imprenta a veces casi con los ojos cerrados. Aunque existen, son pocos los diseñadores dedicados al área de pre-prensa e impresión, pues estos quehaceres continúan siendo ejercidos por impresores, que tradicionalmente han mantenido sus empresas a flote, así como la manera en que enseñan todos y cada uno de los oficios necesarios para trabajar en una imprenta.

Con dificultades, en los programas universitarios de diseño gráfico se imparten materias que enseñen al diseñador a ser impresor, o al menos a preparar su material para que el operador de imprenta los maneje con facilidad. Esto incluso ha llevado a que los diseñadores principiantes consideren a los impresores como sus enemigos o su competencia; nada más lejano a la realidad.

No sólo es recomendable tener una buena relación con el impresor, es imperativo puesto que el antecedente primario de nuestra ocupación tenía dentro del mismo oficio las tres partes arriba mencionadas: tipógrafo, tipografista, e impresor.

En los inicios de la imprenta, la distinción de oficios se fueron dando de manera natural; no en todos los casos el impresor tenía fundición tipográfica, ni tampoco cada cortador de tipos era impresor. Sin embargo, todo pertenecía a una industria mucho más práctica y cohesiva que la que tenemos actualmente.

Existen casos como el de Plantino, que en su oficina tenía, además de fundición, taller de impresión, encuadernado e incluso librería. Las letrerías con que los impresores del pasado realizaron tantos años de producción debían estar perfectamente ordenadas, y ellos sí que conocían el origen y procedencia del material con que trabajaban. Aunado a esto, los impresores de antaño solían adquirir los instrumentos necesarios para su trabajo.

Ellos no tenían miles de fuentes para adivinar con cuál trabajarían dependiendo de lo que les viniera en gana, o lo que la suerte les indicara ese día; no, tenían material tangible que les era útil según lo que tuvieran que producir en determinada edición.

Robert Bringhurst menciona que:

algunos de los mejores tipógrafos que han existido no tenían más que una fuente redonda, una gótica y una griega. Otros tenían hasta cinco o seis redondas, dos o tres cursivas, tres góticas, tres o cuatro griegas. Hoy en día, el tipógrafo puede comprar miles de fuentes en discos compactos y utilizar internet para bajar otras tantas: más fuentes de las que puede usar cualquier ser humano, y, sin embargo nunca una selección completa [...] Las fuentes suministradas con los paquetes de *software* y las impresoras de escritorio suelen ser generosas en número pero, para muchas tareas y para muchas personas pueden ser las fuentes equivocadas, y la mayoría de ellas carecen de las partes esenciales (versalitas, dígitos no alineados, ligaduras, signos diacríticos y no alfabéticos importantes (Bringhurst, 2005: 137).

El diseñador de la actualidad por lo general desconoce el material tipográfico con el que cuenta, por lo que se vuelve complejo saber con qué fuente diseñar. En muchos casos incluso desconoce la procedencia del mismo, mucho menos sabrá qué variedad existe entre sus miles de fuentes digitales instaladas. Es necesario que cada diseñador identifique su biblioteca tipográfica (a la que podemos denominar tipoteca) para ordenar el material con el que se dispone para diseñar. Lo ideal es que sepa exactamente qué fuentes tiene, pero tener una noción general es buena forma de empezar.

Una vez identificado el material de la tipoteca, procederemos a clasificarlo, para saber qué opciones concretas tenemos. Existen muchas (y muy distintas) clasificaciones tipográficas, algunas más oficiales que otras debido a su reconocimiento y aceptación internacional; exploremos dos de las más socorridas en la enseñanza del diseño.

Por un lado, tenemos la clasificación Vox-ATypI, que divide los tipos de letra en 11 clases generales. Ideada por Maximilien Vox en 1952, fue adoptada

diez años después por la Association Typographique Internationale. Esta clasificación reagrupa las tipografías de entre los siglos xv y xx, y se basa en criterios como el contraste, la altura de las equis, eje de inclinación, etcétera.

Un problema en la clasificación Vox-ATypI es la variabilidad de su tipología, que igual emplea neologismos como Garalda o Didona, descripciones de estilo como Humanista (que por cierto emplea tanto en fuentes serif como sans serif), mete de manera más bien forzada cuatro estilos distintos de sans serif con victorianas, y las ya mencionadas Didonas; además, hace agrupaciones indistintas para fuentes caligráficas (situando al mismo nivel las formas copistas con las escribanas y las de escritura informal), y por último agrupa de un tajo todas a las que denomina no latinas, en donde se incluyen alfabetos tan distintos como hebreo, árabe, devanagari y demás.

Otra de las clasificaciones más populares es la que hace Robert Bringhurst en *The Elements of Typographic Style*, donde propone un recuento comparativo con las distintas etapas de la historia del arte, en contraste con las características físicas de los distintos tipos de caracteres que se fueron desarrollando a lo largo de la historia de la imprenta (y posterior).

Elabora un listado de atributos en el que establece como punto principal los adjetivos Renacentista, Barroca, Neoclásica, Romántica, Realista, Modernista Geométrica, Modernista Lírica y Posmodernista. El problema de estos adjetivos comienza justamente en las pertenecientes al siglo xix y xx, en donde la descriptiva se nota más bien aleatoria y se convierte eventualmente en un juego de adivinación.

Existen sistemas clasificatorios mucho más descriptivos y complejos, como el que desarrolló Benjamin Bauermeister alrededor de 1985, y que lleva por nombre PANOSE (cuyo nombre proviene de mezclar una letra de cada clase según sus formas: P del grupo de letras mixtas, A del grupo de letras diagonales, N del grupo de letras cuadradas, O del grupo de letras redondas, S del grupo de semi redondas, y E del grupo de semi cuadradas).

Este sistema, más que clasificar, enumera las características de una fuente tipográfica, estableciendo una especie de código genético. Este número se conforma por diez números hexadecimales en donde cada dígito representa distintas características como clase de familia, tipo de terminal, peso, proporción, contraste, variación de trazo, estilo de brazo, estilo de carácter, línea media y altura de la equis. Este sistema facilita la interpretación de materiales en las computadoras, y aunque en un principio se empleaba por personas y se hacían las clasificaciones a mano, en la actualidad todo es parte de procesos informáticos y digitales.

Como estos métodos, podríamos escudriñar al menos una docena más; sin embargo, la gran pregunta es: ¿de qué manera puede esta información ser práctica para el diseñador gráfico?

Uno de los principales problemas de toda clasificación tipográfica es que la mayoría requiere del ejercicio de la memoria, pues la lógica en cada caso suele ser tan compleja que se pierde en el intento. Catherine Dixon realizó en 1995 una propuesta de clasificar los tipos por sus características físicas; sin embargo, también se planteó como un sistema largo y aunque lógico, complejo de recordar.

No es la intención de este ensayo volver perezoso al diseñador y sugerirle que no se aprenda las clasificaciones tipográficas; al contrario, entre más

ejercitadas y comprendidas las tenga, las cualidades de la tipografía se esclarecerán ante sus ojos. Sin embargo, estamos conscientes de lo complejo que puede organizar las opciones al momento de trabajar, es decir, la dificultad de escoger una fuente para trabajar.

En el mundo de lo ideal, las clasificaciones tipográficas deberían ayudar al diseñador a tomar estas decisiones, y evitarle la penosa práctica de elegir al azar o de seguir el instinto a lo que le indique su corazón. Tampoco queremos que se vuelva un repetidor mímico de lo que los profesores o los autores consideramos correcto, estrategia que también es común: utilizar fuentes por recomendaciones de “los que si saben”.

Propongo una clasificación simplista, no con fines teóricos sino prácticos, que sea útil al estudiante de diseño (e incluso al diseñador gráfico profesional) para encontrar con mayor presteza una fuente para trabajar.

De entrada, sugiero establecer un esquema dividido en cuatro cuadrantes, que por su descripción evidencien la clasificación de las fuentes con las que se cuenta, en las categorías:

- Remate. Serif o con patines, sin importar el estilo, contraste o grosor.

Remate: Garamond
Baskerville
Times
Georgia
Courier
Didot

Palo Seco: Futura
Helvetica
Impact
Verdana
Gill Sans
Lucida

- Palo seco. Sans serif o sin patines de cualquier subestilo que se tenga.
- Decorativa. Toda aquella con algún motivo dibujado, como sombras, huecos, capitulares, etc.
- Rotulada. Que dé la impresión de estar hecha a mano, sea caligráfica, quirográfica o informal.

Asimismo, podemos establecer dos polos, norte y sur, entre las funciones de Texto y Título que nuestro material tipográfico ejercerá, pues muchas fuentes estilo Remate y Palo seco pueden considerarse aptas para componer textos de corrido como

TEXTO	
Con Patines	Palo Seco
Decorativa	<i>Rotulada</i>
TÍTULO	

los encontrados en libros y periódicos, mientras que las Decorativas y Rotuladas suelen emplearse en logotipos, carteles, titulares, portadas de libros y revistas, entre otros.

Estas distinciones pretenden darle al diseñador un mejor orden conceptual al momento de seleccionar sus fuentes tipográficas, por ende optimizar su trabajo con jerarquías en los distintos niveles de información.

Cualquier proyecto de diseño requiere órdenes y rangos en la presentación del contenido, que servirán en muchos sentidos: desde distinguir la voz visual del texto corrido, dar importancia adecuada a los títulos, determinar dónde hay subtítulos, hasta cuestiones más complejas como emplear número de superíndice, ordinales romanos, viñetas en listas, etc. Esto es algo mucho más complejo que simplemente activar las funciones de negrita o itálica, poner unas MAYÚSCULAS por aquí y por allá. Por medio de las diferenciaciones tipográficas, el texto se estructura de manera tal que auxiliará al lector a distinguir y percibir de manera ideal los mensajes (Sesma, 2004: 45).

Una vez separado y clasificado el material en nuestra tipoteca, será relativamente fácil comparar entre fuentes, considerar opciones y hacer conciencia de las posibilidades que tenemos para diseñar.

Decorativa: Giddyup
Papyrus
MESQUITE
Big Caslon
ROSEWOOD
STENCIL

Rotulada: Chancery
Brush Script
Comic Sans
Chalk
Marker Felt
Zapfino

COMPARACIÓN ENTRE PANGRAMAS

El veloz murciélago hindú feliz comía cardillo y kiwi
El veloz murciélago hindú feliz
comía cardillo y kiwi

El veloz
murciélago
hindú feliz
comía
cardillo

El veloz murciélago hindú feliz comía cardillo y kiwi
El veloz murciélago hindú feliz
comía cardillo y kiwi

El veloz
murciélago
hindú feliz
comía
cardillo

REFERENCIAS

ATYPI, "Annual General Meetings: Meeting minutes".
Dublín, 2010. s/f. (consulta 11 de marzo de 2015) <
[http://www.atypi.org/members/special-interest-groups/
type-classification/classification-wiki/vox-atypi-classifi-
cation-system](http://www.atypi.org/members/special-interest-groups/type-classification/classification-wiki/vox-atypi-classification-system) >.

Bringhurst, Robert. *The Elements of Typographic Style*. 3a edición. Vancouver: Hartley & Marks, 2005.
Calles, Francisco. *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*. México: Designio, 2007.
Sesma, Manuel. *TipoGrafismo*. Barcelona: Paidós Diseño 04, 2004.

RECOMENDACIONES DE APLICACIÓN

Para el docente:

- Exponer el esquema de los cuatro cuadrantes clasificatorios del material tipográfico frente al grupo.
- Ejemplificar cada uno de los estilos: Remate, Palo seco, Decorativo y Rotulado con fuentes digitales.
- Mostrar las relaciones transversales que existen entre dichos estilos y sus posibles combinaciones.

Para el estudiante:

- Separar por categorías las fuentes tipográficas instaladas en la computadora con que habitualmente diseña o hace práctica de diseño.
- Generar por lo menos 10 cascadas de pangramas tipográficos de cada categoría a 5, 12, 24 y 72 pt. para comparar estilos y proporciones entre al menos 40 fuentes; con estas fuentes básicas identificadas, mejorará el conocimiento sobre la tipoteca personal.
- Identificar el material tipográfico con que dispone; de esta manera se dará cuenta de la diversidad que tiene a la mano y la posibilidad de alejarse de los lugares comunes en la elección tipográfica.
- Redactar una tabla de valores y adjetivos que se puedan observar en cada categoría.
- Establecer vínculos conceptuales entre valores y fuente.

A partir de esta clasificación tipográfica general, se podrán ir explorando clasificaciones más complejas, partiendo del mismo material con el que los estudiantes cuentan.

Para concluir, se recomienda hacer una reflexión sobre el consumo de licencias tipográficas y los beneficios que una fuente exclusiva (o por lo menos no tan común) puede atraer a un proyecto de diseño.

BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA

BLANCHARD, Gérard (1990). *La letra*. Enciclopedia de diseño, Barcelona.
BRINGHURST, Robert (2005). *The Elements of Typographic Style*, 3a edición, Hartley & Marks.
CALLES, Francisco (2007). *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*. Designio.
Diccionario de la RAE (2010) España.
GARONE, Marina (2009). *Breve introducción al estudio de la tipografía en el libro antiguo*, Asociación Mexicana de Bibliotecas e Instituciones con Fondos Antiguos.
HOFTIJZER, Paul (2013). *A tale of fonts: 1658-1713*, Elsevier, Ámsterdam.
MARTÍN ABAD, Julián (2004). *Los libros impresos antiguos*. Libro y literatura, Universidad de Valladolid.
MARTÍNEZ de Sousa, José (2010). *Pequeña historia del libro*, 4a edición revisada y ampliada, Gijón, Ediciones Trea.
SESMA, Manuel (2004). *TipoGrafismo*, Barcelona, Paidós Diseño 04.