

PRÓLOGO

Hay muchos libros sobre tipografía y muchos de ellos son modelos del arte que enseñan. Pero cuando me puse a compilar una simple lista de principios de trabajo, uno de los primeros puntos de referencia en que pensé fue la pequeña obra maestra de William Strunk y E. B. White, *The Elements of Style*. Sin embargo, en ese manual de técnica literaria lo esencial es la brevedad. Este libro es más largo que el de ellos y hay una razón para ello.

La tipografía tiene por lo menos dos tipos de sentido: uno visual y otro histórico. El primero siempre está expuesto y los materiales para su estudio son muchos y están muy difundidos. La historia de los diseños de letras y de su uso también es visible para los que tienen acceso a manuscritos, inscripciones y libros antiguos, pero para los demás está mayormente oculta. Por tanto, este libro se ha convertido en más que un manual sobre protocolo tipográfico. Es el fruto de largas caminatas por la selva de las letras, una guía de campo para llevar en el bolsillo mientras se contemplan sus maravillas vivientes y también una meditación sobre los principios ecológicos, las técnicas de supervivencia y la ética que se aplican en ese territorio. Tal como yo los entiendo, los principios de la tipografía no son un conjunto de convenciones muertas sino las costumbres tribales de esa selva mágica en la que antiguas voces hablan desde todas las direcciones y nuevas voces se mueven siguiendo formas que ya no se recuerdan.

Sin embargo, hay una pregunta que me viene a la mente con frecuencia. En esta época en que todos los que piensan con “corrección” se esfuerzan por recordar que hombres y mujeres son libres para ser diferentes y transformarse en seres humanos aún más diferentes, ¿cómo se puede escribir un libro de reglas? ¿Qué razón y qué autoridad tienen estas normas, sugerencias e instrucciones? Seguramente los tipógrafos, como cualquier otra persona, deberían ser libres para seguir los caminos que eligen.

La tipografía florece como una preocupación compartida, y no hay camino alguno donde no haya direcciones ni deseos compartidos. Un tipógrafo decidido a establecer nuevas rutas tiene que moverse, como otros viajeros solitarios, a través de países ignotos y superando los obstáculos de las tierras que recorre, cruzando vías públicas comunes en el silencio que antecede a la madrugada. El tema de este libro no es la soledad

tipográfica sino los viejos caminos en el centro de la tradición: caminos que cada uno de nosotros puede seguir o no, que cada uno de nosotros puede abordar o dejar cuando lo decida, siempre que sepamos que esos senderos están ahí y tengamos idea de a dónde conducen. Esa libertad se nos niega si la tradición se oculta o se da por muerta. La originalidad está en todas partes, pero la mayor parte de la originalidad está bloqueada si se corta el camino que lleva de vuelta hacia descubrimientos anteriores.

Si usted usa este libro como guía, por favor abandone el camino cuando lo desee. Para eso precisamente sirve un camino: para llegar a puntos de partida que se eligen individualmente. Por favor, rompa las reglas y rómpalas con belleza, deliberadamente, rómpalas bien. Ésa es una de las razones de que existan.

Los diseños de las letras cambian constantemente y sin embargo se diferencian muy poco porque son algo vivo. Los principios de la claridad tipográfica se han alterado muy poco desde la segunda mitad del siglo xv, cuando se imprimieron los primeros libros en tipos romanos. La mayor parte de los principios de legibilidad y diseño que se exploran en este libro ya los conocían los escribas de Egipto que hacia el año 1000 a. C. trazaban la escritura hierática con instrumentos de caña sobre papiro. Hay ejemplos de ese trabajo en museos de El Cairo, Londres y Nueva York, ejemplos llenos de vida, sutiles y perfectamente legibles treinta siglos después de haber sido escritos.

Los sistemas de escritura varían pero no es difícil aprender a reconocer una buena página, ya provenga de la dinastía Tang en China, del Nuevo Imperio en Egipto o de la Italia del renacimiento. Los principios que unen a estas escuelas de diseño, tan distantes en tiempo y espacio, están basados en la estructura y la escala del cuerpo humano —el ojo, la mano y el antebrazo en particular— y en la anatomía de la mente humana, invisible pero no menos real, exigente y sensual que la del cuerpo. No me gusta llamar *universales* a estos principios porque son únicos de nuestra especie. Los perros y las hormigas, por ejemplo, leen y escriben por medios más químicos. Pero los principios que están en la base de la tipografía son lo suficientemente estables como para sortear cualquier moda y manía humanas.

Es verdad que las herramientas de los tipógrafos están cambiando con una fuerza y una velocidad insuperables, pero éste no es un manual para el uso de un sistema particular de composición. Supongo que la mayor parte de los lectores de este libro compondrá sus tipos en forma digital, pero no tengo prejuicios

sobre qué marca de computadora o qué versión de qué software utilizan. Los elementos esenciales del estilo tienen más que ver con las metas que establecen los tipógrafos para ellos mismos que con las mutables excentricidades de sus herramientas. En otras palabras, la tipografía es mucho más independiente de los medios que PostScript, el lenguaje de computación utilizado para producir estas letras y el diseño de estas páginas en el código tipográfico. Si tengo éxito en mi tarea, este libro debería ser tan útil a los artistas e impresores a la antigua que componen a mano con tipos móviles y sacan pruebas de una prensa plana como a los que controlan su trabajo en una pantalla o una impresora láser y después lo envían a un dispositivo digital de alta resolución mediante un disco óptico o una línea telefónica.

La tipografía es el arte de dotar al lenguaje de una forma visual duradera y por tanto de una existencia independiente. Su médula es la caligrafía —esa danza que, sobre un escenario diminuto, efectúan la mano y la pluma— y sus raíces llegan al suelo, aunque sus ramas puedan estar cargadas cada año con máquinas nuevas. Mientras la raíz siga viva, la tipografía seguirá siendo una fuente de auténtico placer, conocimiento y sorpresa.

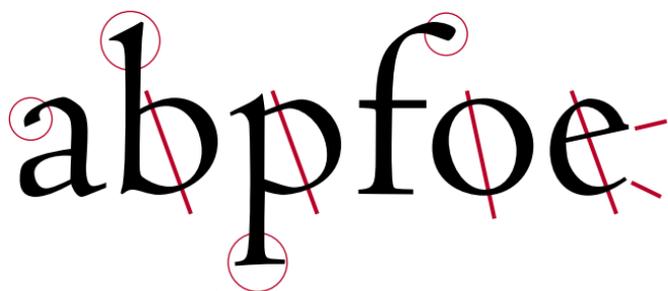
Como oficio, la tipografía comparte una larga frontera y muchas preocupaciones con la escritura y la edición, por un lado, y con el diseño gráfico, por el otro, y sin embargo no pertenece a ninguno de esos campos. En consecuencia, este libro no es un manual de estilo editorial ni un libro de texto sobre diseño, aunque se superpone con ambos. Su perspectiva general es primero y ante todo tipográfica, y espero que el libro sea útil por eso mismo a las personas cuyos intereses estén en campos adyacentes.

Este libro debe mucho a la conversación y al ejemplo de varios amigos y maestros en el arte: la fallecida Kay Amert, Stan Bevington, Crispin Elsted, Glenn Goluska, Peter Koch, Vic Marks, George Payerle y otros, así como a la práctica de dos artistas ejemplares: el fallecido Adrian Wilson y Hermann Zapf. Diversos artistas y estudiosos de todo el mundo han compartido su conocimiento con generosidad. James Mosley, su personal y sus sucesores en la St. Bride Printing Library, en Londres, fueron particularmente útiles para mí. Les agradezco a todos.

Hay muchas personas más a las que tengo que agradecer por sus contribuciones a la segunda y ahora tercera edición de este libro. Sus nombres aparecen en el epílogo.

R. B.

*Sinopsis
histórica*



abppfoe

Diagram illustrating the Redondela script (15th and 16th centuries). The letters 'a', 'b', 'p', 'f', 'o', and 'e' are shown in a bold, black, slightly oblique font. Red circles highlight the top of the 'a', 'b', 'p', and 'o'. Red diagonal lines indicate the stroke direction for each letter, showing a consistent oblique axis.

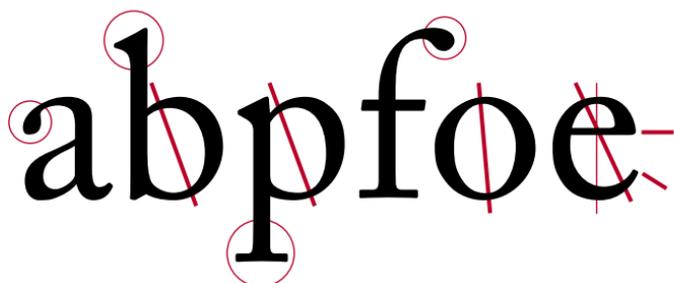


abppfoe

Diagram illustrating the Redondela script in a cursive style. The letters are more fluid and connected. Red diagonal lines indicate the stroke direction, showing a consistent oblique axis.

apertura:
el espacio que
queda abierto
entre los trazos
extremos de
letras como
a, c, e, s.

RENACENTISTA (siglos xv y xvi): fuste modulado; eje humanístico (oblicuo); terminales nítidas, como trazadas con pluma; apertura grande; cursiva con características semejantes pero independiente de la redonda.



abppfoe

Diagram illustrating the Barroca script (17th century). The letters 'a', 'b', 'p', 'f', 'o', and 'e' are shown in a bold, black, slightly oblique font. Red circles highlight the top of the 'a', 'b', 'p', and 'o'. Red diagonal lines indicate the stroke direction for each letter, showing a consistent oblique axis.

Estas imágenes
muestran
primero y sobre
todo el eje del
fuste, que es el
eje de la pluma
que traza la letra.

Muchas veces
ese eje es muy
diferente del eje
del diseño de
la propia letra.

Una pluma que
señala al noroeste
puede hacer una
letra vertical o
una letra que se
inclina hacia el
noreste.



abppfoe

Diagram illustrating the Barroca script in a cursive style. The letters are more fluid and connected. Red diagonal lines indicate the stroke direction, showing a consistent oblique axis.

BARROCA (siglo xvii): fuste modulado; ejes variables; terminales y remates modelados; apertura moderada; cursiva dependiente de la redonda y muy emparentada con ella. En las letras del barroco se desarrolla frecuentemente un eje vertical secundario, pero el eje primario del fuste es generalmente oblicuo.

abppfoe

*Sinopsis
histórica*

abppfoe

NEOCLÁSICA (siglo XVIII): fuste modulado; eje racionalista (vertical); remates afinados; terminales con forma de lágrima; apertura moderada; cursiva totalmente subordinada a la redonda.

abppfoe

abppfoe

ROMÁNTICA (siglos XVIII y XIX): fuste hipermodulado; eje racionalista intensificado; remates abruptos, delgados; terminales redondeadas; apertura pequeña; cursiva totalmente subordinada. En las letras románticas y neoclásicas, el eje primario generalmente es vertical y el eje secundario, oblicuo.

*Sinopsis
histórica*

abpfoe

abpfoe

REALISTA (siglo XIX, principios del siglo XX): fuste no modulado; eje vertical implícito; apertura pequeña; remates ausentes o abruptos y de igual grosor que los fustes principales; cursiva inexistente o reemplazada por redonda inclinada.

abpfoe

abpfoe

MODERNISTA GEOMÉTRICA (siglo XX): fuste no modulado; curvas a menudo circulares (sin eje); apertura moderada; remates ausentes o de igual grosor que los fustes principales; cursiva ausente o reemplazada por redonda inclinada. A menudo el modelado es más sutil de lo que parece.

abppfoe

*Sinopsis
histórica*

abppfoe

MODERNISTA LÍRICA (siglo xx): redescubrimiento de la forma renacentista: fuste modulado; eje humanista; remates y terminales de aspecto caligráfico; apertura grande; cursiva parcialmente emancipada de la redonda.

abppfoe

abppfoe

POSMODERNISTA (fines del siglo xx y principios del xxi): parodia frecuente de la forma neoclásica, romántica o barroca: eje variable o racionalista; remates y terminales modeladas y abruptas; apertura moderada. (Hay muchos tipos de letras posmodernistas. Éste es sólo un ejemplo.)

rigo Habraam numerá
a mofaica lege (feptim
r) fed naturali fuit ratio
idit enim Habraam dec
m quoq; gentium patr
is oés gentes hoc uidelic
m est: cuius ille iuftitiæ
us est: qui poft multas
imum omnium diuino
o nafceretur tradidit: ue
gnum: uel ut hoc quas
uos imitari conaret: au
um nobis modo est. Po

Tipo redondo grabado [tallado] en 1469 por Nicolas Jenson, un tipógrafo francés que trabajó en Venecia. El original es aproximadamente de 16 pt. El tipo se muestra aquí tal como lo imprimió Jenson, pero al doble del tamaño real. Éste es el antepasado del tipo que se muestra al principio de la página 18 (Centaur, de Bruce Rogers).