

Garone Gravier Marina

# La historia en la enseñanza y aprendizaje de la tipografía<sup>1</sup>

## Introducción

Para iniciar este trabajo quiero decir que en ningún momento voy a dudar sobre la utilidad o, de forma más radical, de la necesidad de incluir la historia en la enseñanza y aprendizaje de la tipografía. Aclaro este punto para que desde aquí se entiendan mis propuestas. Por otro lado es necesario aclarar que mi formación profesional fue en diseño de la comunicación gráfica, especialmente orientada a la producción editorial y tipográfica, pero desde mis estudios de maestría el enfoque que ha primado en mis investigaciones y en mi práctica docente ha sido el histórico. Este enfoque parte de la necesidad personal por localizar mi práctica en un tiempo histórico determinado, resultado entre otras cosas del miedo al anacronismo, a descentrarme en mi quehacer, es por esto que concibo a la historia como una brújula imprescindible del trabajo del diseñador, sea éste teórico o pragmático.

En este ensayo abordaré el concepto de historia y su aplicación en la tipografía, tomando como referencia principal los tra-

bajos de Erich Kahler. Una vez aclarado esto trataré algunos aspectos relativos al currículo y la didáctica en la enseñanza de la historia de la tipografía y mencionaré algunos tópicos de la historia del arte presentes en la enseñanza del diseño y la tipografía; considero que esta área podría servir como referencia para una organización del enfoque histórico. Para finalizar haré una brevísima revisión de algunos de los problemas que encuentro en la bibliografía sobre tipografía.

## El concepto de historia y su aplicación a la tipografía

Segun Erich Kahler, autor de *¿Qué es la historia?*, existe una confusión común que hace que se entienda a la historia como un tipo de investigación, o sea se confunde la historia con la historiografía. Cito:

"El hecho de que se pueda concebir el estudio de la historia la constituye en un objeto de estudio en sí mismo. Para hablar de historia se debe contar al menos con tres factores: conexión de acontecimientos, relación de esta conexión con algo o alguien, que dé a los acontecimientos coherencia específica, y finalmente una mente comprensiva que perciba tal coherencia y cree el concepto que da un significado." (Kahler, 1992: 14-17).

Más adelante el mismo autor hace otra aclaración importante:

"La historia no está en modo alguno restringida al pasado, o siquiera caracterizada por él. [...] la historia es una cosa viva, está con nosotros y en nosotros, en cada momento de nuestras vidas. No sólo la persona informada sino todo el mundo, en todo lo que hace, se está moviendo constantemente en la historia. En su vida interior la historia se mueve de manera arquetípica. En su vida exterior, política, económica, tecnológica, está continuamente manipulando conceptos e instituciones arraigadas en la historia. Para actuar y planear necesita el sólido fundamento de la memoria sedimentaria formada durante la vida, es decir su identidad personal, pero más allá sería incapaz de seguir su vida cotidiana en la sociedad moderna sin el trasfondo de una memoria comunal, sin el sentido de su identidad nacional o humana, que es la historia." (Kahler, 1992: 23).

Creo que en este último párrafo podemos encontrar una serie de elementos que debemos analizar en detalle. La idea de que para planear y actuar, características presentes en la labor del diseñador, se necesita el sólido fundamento de la memoria sedimentaria, nos habla de que no podemos tomar ninguna decisión si no existe un acopio consistente y sistemático de las experiencias pasadas. Podríamos decir por eso que a lo largo de toda su carrera el estudiante de diseño está expuesto a situaciones de emulación repetida de la realidad, con sus salvedades por supuesto, pero con situaciones que le permiten vivir experiencias que comparten rasgos comunes a las condiciones con las que en su futuro profesional se enfrentará.

**MARINA GARONE GRAVIER** es Diseñadora de la Comunicación Gráfica por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-X) de México, donde obtuvo la Medalla al Mérito Universitario (1991-1994). Cursó la maestría en Diseño Industrial en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en el área de teoría e historia del diseño (1996-1998) donde se graduó con mención honorífica por la tesis *Tipografía y diseño industrial. Estudio teórico e histórico para la representación tipográfica de una lengua indígena*. Realizó estudios de tipografía y diseño en la Escuela de Diseño de Basilea, Suiza (2000). Actualmente está desarrollando su tesis doctoral sobre la historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas en la Facultad de Filosofía y

*Letras de la UNAM. Sus áreas de investigación son historia y crítica del diseño, historia de la tipografía y la cultura escrita y diseño y género.*

*Es cofundadora y editora de Editorial Designio; editora asociada de la revista *Tipografía*, primera revista mexicana de tipografía, y miembro de los comités editoriales del suplemento literario *Hoja por Hoja*, de México, y de las revistas *DeDiseño* y *Encuadre* (Asociación Nacional de Escuelas de Diseño Gráfico de México). Es miembro honorario de *Coidigra* (Congreso Internacional de Diseño Gráfico, Venezuela) y de *Atypi* (Asociación Tipográfica Internacional).*

1 Este texto fue presentado en el Primer Coloquio sobre Enseñanza de la Tipografía que se llevó a cabo en el marco de la Primera Bienal de Tipografía Letras Latinas, 6 al 8 mayo de 2004, Veracruz, México.

## Currículo y didáctica en la enseñanza de la historia de la tipografía

Otra idea que está expresada en la cita de Kahler es la de la memoria comunal o comunitaria, ¿pero qué entendemos por comunitaria? Yo concibo esta denominación en un sentido doble: el primero se refiere a un grupo humano de grandes dimensiones, podríamos decir nacional o étnica, que a su vez podemos asociar con un país o cultura. El segundo sentido del término comunidad está en un aspecto gregario de menor dimensión, podríamos hablar concretamente de la comunidad de diseño, claro que esta última se puede inscribir en la primera, más grande, aunque no necesariamente. Cuando hablamos de comunidad de diseño, hablamos de un grupo humano que construye y desarrolla, a lo largo del tiempo, una serie de prácticas específicas, que cultiva una serie de saberes particulares no necesariamente presentes en un agregado mayor de personas, y que le permite constituir una comunidad extraterritorial, una comunidad que no necesita un espacio físico para existir. Por esto podemos entendernos con diseñadores de otros lugares, de otras culturas, porque en la base de la comunicación que se establece con nuestros colegas, hay una historia común de la profesión, de alguna manera compartida. En un sentido similar en *Galaxia Gutemberg*, McLuhan hablaba de la tipografía en los siguientes términos:

"La tipografía no sólo es una tecnología, sino también una materia prima, como el algodón, los bosques o el radio; y, como cualquier producto, configura no solamente relaciones de sentido propio, sino también modelos de interdependencia comunal."

Entonces, ¿cuál es esta historia común y compartida? La historia misma de la profesión, la historia del diseño y concretamente lo que nos atañe, la historia de lo que Walter Ong definiría como "las tecnologías de la palabra", entre las que se encuentra la tipografía.

Aparentemente las materias de historia o que tienen contenidos históricos, al igual que las materias de carácter teórico, son proclives al encerramiento en sí mismas, favorecen en menor grado que otras la interacción con otra clase y también desfavorecen la relación entre sistemas académicos o universitarios, modos y formas de expresión y uso de los contenidos. Es ese modo de concebir a la historia uno de los mayores gérmenes de su pudrición y el motivo del anquilosamiento de estas materias dentro del plan general de estudios en las carreras de diseño, así como la razón principal por la cual los alumnos la rechazan, ya que, en el mejor de los casos, la consideran como una forma de abordaje periférica de lo que visualizan como su futura práctica profesional.

Considero que los problemas de diseño curricular en el ámbito de la enseñanza de la tipografía, y específicamente de la inclusión de la historia en esta materia, son principalmente didácticos o, en otras palabras, son problemas del cómo se enseña, más que de qué se enseña. No existe investigación didáctica sobre este punto en concreto, y me aventuraría a decir que sobre casi ningún aspecto de la enseñanza del diseño que permita documentar, por ejemplo, cómo se llega a la decisión de incluir unos contenidos determinados y no otros en las materias. Pero, aún en este desolador panorama hay que pensar que se debe construir un objeto de enseñanza a partir de un propósito concreto, por lo que habría entonces que preguntarse cuál sería este propósito de la enseñanza de la historia de la tipografía. Una propuesta es concebir esta enseñanza o, mejor dicho, la inclusión del *punto de vista histórico* en la tipografía a partir de las prácticas sociales, y de manera muy general describo que las prácticas sociales son aquello que acontece en grupos hu-

manos específicos, en este caso el uso que hacen los diseñadores de la tipografía en los mensajes de comunicación visual para un público determinado.

Una vez definido esto cabría preguntarse qué criterios didácticos se deben entonces enfatizar en la enseñanza tipográfica. La propuesta preliminar que presento está articulada a partir de una serie de conceptos:<sup>2</sup>

1. *Continuidad*, se lograría mediante ejercicios sostenidos, de largo aliento, que le permitieran al alumno evaluar la evolución de un problema de comunicación y las posibles soluciones, enfatizando la multiplicidad de opciones de resolución que éste puede albergar.

2. *Diversidad*, se concibe a partir de situaciones distintas, que implicarán destinatarios diversos y géneros discursivos múltiples, de esta forma el alumno concebiría que no hay uno sino múltiples modos discursivos.

3. *Modalidades de trabajo*, distintos contenidos deben estar presentados de modos diversos, o sea evitar la repetición irreflexiva de un sistema inmutable de enseñanza-aprendizaje.

4. *Proyectos*, la organización de contenidos vehiculizados a través de proyectos permite concebir macro situaciones de enseñanza-aprendizaje, la extensión de los mismos permite a su vez ejercitar secuencias o tipos de soluciones que forman sistemas de conocimiento.

5. *Actividades habituales*, aunque se habló de distintas modalidades de trabajo, la repetición de ciertas estrategias productivas le permite al alumno la sistematización de actitudes y prácticas para su futuro desarrollo profesional.

6. *Secuencias de actividades*, con éstas se pondría el énfasis en la concatenación de situaciones, o sea la relación de distintos tipos de contenidos.

7. *Situaciones independientes, ocasionales o aisladas* permiten al alumno

ejercitar respuestas flexibles a situaciones problemáticas, cambiantes e inesperadas, dando un panorama bastante verosímil de la vida real.

Además de estos ejes, los *conceptos clave* que entrarían en juego en la enseñanza de la tipografía estarían vinculados con: el lenguaje, la comunicación y los tipos de discursos, o más específicamente la lengua escrita, los eventos comunicativos que se presentan con recursos visuales y la enunciación de esos eventos, o sea el tipo de presentación tipográfica, o lo que también conocemos como puesta en página. Los mensajes que generan los estudiantes de tipografía están relacionados con otros mensajes y discursos que los delimitan y les dan sentido, he aquí la esencia histórica del proceso de enseñanza-aprendizaje de la tipografía. No podríamos entender lo que pasa si no contáramos con un bagaje cultural, ubicado en un momento histórico que hiciera comprensible una situación dada para los sujetos participantes en el proceso de comunicación. Como se puede ver estamos hablando de los elementos modeladores del proceso de comunicación: enunciador-cliente, formalizador-tipógrafo-emisor, comunicación visual-tipográficamente expresada-, el modo particular de presentación -tipo o género discursivo-, el contexto de expresión -que vincula el mensaje particular que se está diseñando con el resto de los mensajes producidos-, y un destinatario-lector; aunque esto no quiere decir que el proceso sea lineal.

Pero en este panorama, en el que se concibe a la enseñanza de la tipografía como un fenómeno de comunicación históricamente situado, ¿cuáles son los problemas enunciativos? Uno de los más comunes es el desconocimiento o invisibilización del destinatario. Generalmente, para el diseñador, ese destina-

<sup>2</sup> Esta estructura didáctica se ha elaborado a partir de las recomendaciones del programa de lengua y literatura para nivel básico, de la Secretaría de Educación Pública de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. [www.buenosaires.gov.ar/educacion/docentes/planteamiento/pdf/integrado.pdf](http://www.buenosaires.gov.ar/educacion/docentes/planteamiento/pdf/integrado.pdf)

rio está en un relativo y cómodo anonimato, en un nivel de generalidad que le permite darse ciertas licencias a veces demasiado poéticas, por ejemplo cuando compone mensajes ilegibles o inentendibles, incluso para los propios colegas. Esto repercute en el tipo de compromiso social del enunciador respecto del contenido de la comunicación, o sea de aquello que se dice.

## Secuencia y tipos de contenidos

El punto de vista histórico permite aproximaciones sucesivas al objeto de estudio, no todos los contenidos se sistematizan de forma simultánea, sino que son saberes provisorios que progresivamente se van reforzando o modificando por asimilación de experiencias pasadas, de esta forma se llega a construir un sistema general de conocimiento. Pero este punto específico de sedimentación progresiva nos lleva a cuestionarnos sobre la secuencia de los contenidos, o sea qué se enseña primero y qué después. Por eso mismo es conveniente que los contextos y situaciones que se propongan para la enseñanza de la tipografía se analicen y seleccionen desde la pragmática, de esta forma se evitarán planteamientos utópicos, inexistentes y por lo tanto que no constituyen aprendizaje para la vida real.

El docente debe hacer una selección de contenidos congruentes con las posibilidades de ejecutarlos en el marco de las prácticas sociales, o sea una selección de los tipos de producción o problemas de orden general más comunes. La clase, salón o taller, como ámbito de aprendizaje particularizado, es un campo performativo, emulador, en mayor o menor medida, de la realidad. Por eso los tipos de proyectos que se trabajen pueden estar planteados a distintos niveles de realidad, o sea a recortes espaciales específicos; de esta forma se podría hablar de ciudad, región, país, subcontinente, o problemas globales.

Asimismo los proyectos son susceptibles de recortes temporales: proyectos cortos, para eventos efímeros o, al contrario, proyectos que requerirán asistencia y seguimiento por largo tiempo.

El currículo no se debe limitar a describir la práctica o lo que está pasando en un momento histórico dado, sino al estado o lugar a dónde se quiere llegar, o sea el currículo contiene elementos de la situación actual pero también comprende aspectos que podríamos considerar *ideales*, esto implica un pensamiento prospectivo que permite lentificar el envejecimiento natural de los contenidos planeados en las materias.

Pero algo que hay que tener en cuenta sobre la naturaleza de los contenidos de carácter histórico es que muchas veces no aparecen claramente o no se hacen evidentes de manera espontánea en las distintas materias, lo que no implica relativizar su importancia. Hay que establecer una diferencia entre las prácticas y los saberes, actuar de una determinada manera no implica tener sistematizados los conocimientos que estas prácticas conllevan. Por eso los conceptos de carácter histórico deben ser explícitamente planteados, tanto a nivel curricular como a nivel pragmático.

## Perfil del docente

Un factor importante en el proceso de enseñanza-aprendizaje son por supuesto los docentes. Cuando se diseña un currículo de tipografía que comprende aspectos históricos hay que tomar en cuenta cuáles son las características de los maestros que dictarán esas clases y qué conocimientos previos tienen, especialmente pensando en que no se puede enseñar aquello que no se sabe. De esto se colige que a la par del currículo hay que diseñar herramientas de apoyo o auxiliares para el desempeño académico del maestro y también concebir su capacitación en este rubro concreto. De la fra-

se *cada maestrillo con su librillo* debemos pensar concretamente ¿cuáles son los auxiliares que tiene el docente para el desarrollo de su materia?, en muchos casos estos docentes usan bibliografía que no está puesta en contexto, o sea no se analiza el lugar de su producción, la autoría de los contenidos y los saberes implicados en esos textos. Una propuesta concreta para paliar esta situación es hacer bibliografías razonadas, que permitan al docente orientarse dentro de la oferta textual. Asimismo se pueden producir otros materiales auxiliares como interactivos o, aunque suene anticuado para algunos, láminas explicativas, ya que no debemos olvidar que las realidades de equipamiento tecnológico son distintas si se trata de distintas zonas geográficas e incluso si hablamos de escuelas públicas o privadas.

Dado que el currículum no es prescriptivo, o sea no constituye una ley, hay que reconocer que existe una distancia entre los contenidos de la materia y lo que finalmente hace el docente en su clase. De esta forma no habría que pensar exclusivamente en los contenidos, sino también en los docentes, los alumnos y la interacción que entre ellos se desarrolle. Según los tipos de profesor, podemos decir que algunos siguen el currículum al pie de la letra y otros lo toman como referencia de carácter general, dando como resultado grados diversos en la interacción docente y contenidos de la materia y por lo tanto grados diversos de entendimiento y empatía del alumno respecto de la materia.

Otra situación que acontece a los docentes es la falta de autoproducción, me refiero con esto a la generación propia y reflexiva de textos sobre su área. ¿Para qué serviría que el docente escribiera sobre su materia?, en principio creo que serviría para generar una conciencia específica sobre sus saberes, sobre algunas situaciones de la clase y de esta forma compartirlas con el resto de los docentes encargados de la misma materia, así se

podrían contrastar modos y modelos de enseñanza y sacar conclusiones; por otro lado, el docente tendría mayor claridad respecto de las demandas que se le hacen a los alumnos y de alguna forma las contrastaría con sus propias capacidades. Pero tal vez la principal aportación sería la de sistematizar los saberes que el docente o grupo de docentes ha ido adquiriendo con el paso del tiempo, aquellas cosas que ha ido practicando y enseñando, que no están en ningún libro y que si no escribe se perderán.

De lo dicho hasta ahora sobre el perfil del docente que trabaja con contenidos de tipo histórico, queda claro que debe existir una capacitación específica para su desarrollo. Considero que como cualquier otra área del conocimiento humano, la historia es susceptible de ser abordada por cualquier persona, pero eso no implica que cualquier persona pueda enseñar historia. En este sentido sería conveniente considerar con seriedad la profesionalización específica de la enseñanza de la historia de la tipografía. Hay que distinguir también entre enseñar historia de la tipografía como contenido complementario para una futura práctica de diseño y como contenido en sí mismo, ya que en cada caso los acentos o refuerzos didácticos y pedagógicos variarán. Estos dos enfoques determinarán las características de los maestros que enseñan en cada una de esas dos modalidades, y modificarán el papel de la reflexión y la investigación, la libertad, la creatividad, la autonomía respecto del currículum.

Quisiera detenerme ahora en este punto, no porque considere que el tema está agotado, sino porque ésta es una línea que se debe explorar con mayor profundidad ya que admite innumerables variables, tantas como modelos educativos de diseño hay.

## Algunos tópicos de la historia del arte presentes en la enseñanza de la tipografía

La historia del arte es una de las áreas disciplinares más cercanas para el estudio sistemático de historia de la tipografía, aunque de ninguna forma la única. También podríamos incluir a la antropología en su modalidad de estudio de la cultura visual, la psicología o los estudios de percepción visual, y las materias bibliográficas, de historia del libro y la cultura escrita o de artes gráficas e impresión. En esta ocasión me limitaré a enunciar una serie de tópicos y herramientas presentes en la historia del arte que permitirían estudiar, analizar, producir y usar tipografía.

La firma como categoría no sólo de autoría sino de calidad y cosa única. A este respecto, en un ensayo anterior sobre cuestiones metodológicas para la escritura de la historia del diseño<sup>3</sup> comenté que la firma es una estrategia derivada de las artes plásticas como argumento de legitimación, prestigio y posicionamiento de los productos. La firma, como quintaesencia de la persona, garantiza individualidad, autenticidad e irrepetibilidad (aunque se trate de un objeto producido en serie). En algunos casos, las etiquetas-firmas ocupan, en la estrategia de publicidad y comercialización, un papel mucho más importante que el producto en sí. Éste es un aspecto evidente en la práctica de la tipografía ya que podemos encontrar innumerables ejemplos de nombres-marca: Baskerville, Caslon, Bodoni o Frutiger.

Y esta cuestión de la firma de algún modo se relaciona con otro elemento común en la historia del arte: la biografía.

Como la historia del diseño inicialmente giró en torno a los métodos más tradicionales del arte y de la arquitectura, la construcción del discurso y del conocimiento se centró en los maestros y artistas famosos, por ello entre los géneros discursivos utilizados para describir esta forma de enseñanza destacaron las monografías y biografías. La primera se refiere al trabajo de un diseñador, mientras que la segunda toma en cuenta la vida entera de éste, aunque en la práctica puede haber una superposición de ambos géneros. La razón del éxito de la segunda forma narrativa es que el objeto de estudio está en principio nitidamente definido, ya que se circunscribe a una persona concreta; la historia tiene un claro comienzo, un desarrollo y un final (si el personaje está muerto, claro) y el personaje funciona como catalizador de las acciones, o sea, proveen de una unidad narrativa clara. Pero uno de los problemas derivados de esta manera de contar es la dificultad en mantener una postura crítica y objetiva. Quien escribe tiene dos objetos: el personaje y su trabajo, y en la realidad pocos textos tratan de forma equilibrada ambos contenidos. ¿Qué otros problemas tiene este género?: pensar que los individuos por sí mismos hacen la historia del diseño, conformando, sosteniendo y alimentando la idea del genio creador, y por otro lado que la historia de esas personalidades conforman una idea del diseño basada en el éxito y el glamour. Esta forma narrativa es resultado de una época de enorme individualismo y no sirve para contar proyectos de claros alcances sociales y grupales. Los motivos antes mencionados han impulsado a la generación de

<sup>3</sup> Garone Gravier, Marina, *Historia del diseño. Cuestiones metodológicas*, conferencia presentada para los alumnos de la carrera de diseño gráfico, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, México, septiembre de 2003 (en prensa).

nuevos enfoques en la narración histórica como las aproximaciones histórico sociales o los estudios de género.

Otro de los tópicos que se podría discutir es el concepto de *calidad* que en el caso del arte están principalmente relacionados con los valores simbólicos o lo que comúnmente conocemos como aquello que nos transmite la obra, aunque sin desdeñar los aspectos puramente técnicos. Para la tipografía podríamos hablar en cambio de aspectos funcionales, por ejemplo factores de legibilidad. Pero basta ver la historia de la tipografía para cuestionar la inmutabilidad de este concepto. Por lo tanto, para poder hacer historia de la tipografía hay que reconocer una serie de valores visuales anclados o determinados por el tiempo y momento histórico de su generación.

También provienen de una forma de ver el arte los estilos, y estos se pueden rastrear en la tipografía, así podemos estudiar de dónde emerge la nomenclatura de barroco, neoclásico o moderno. Pero, ¿qué es lo que verdaderamente aportan estas clasificaciones?, orientan una suerte de modo de ver, la recurrencia de ciertos elementos formales, de ciertos rasgos de carácter que son un modo de conocer el mundo, en este caso que podrían contribuir al conocimiento del mundo de la tipografía.

La historia de la tipografía ha contribuido a la construcción, uso y reproducción del canon tipográfico, pero ¿qué se entiende por *canon*? En términos generales es todo aquello que sancionamos como apropiado. Por ejemplo si en este momento les pregunto cuáles son las tipografías usuales para componer textos corridos, en las respuestas habrá recurrencias, ésta es una manifestación pragmática del canon. Pero aunque éste puede ser más o menos útil para discriminar y escoger en el ancho mar de las tipografías también puede funcionar de forma restrictiva, dado que en el ejercicio y uso del canon hay una gran conti-

nuidad de objetos y métodos, o sea de paradigmas, aquello que concebimos como legible, aquello que consideramos como hermoso, útil o que está de moda. Aunque es importante mencionar que no deberíamos enseñar y aprender tipografía desligándola de la importancia y trascendencia de la escritura como medio de comunicación humana. Como mencioné anteriormente es Walter Ong quien describe que la tipografía es una de las tecnologías de la palabra. En mis propuestas para analizar las escrituras de lenguas ágrafas<sup>4</sup> comenté que a los diseñadores nos falta una relación más estrecha con lo escrito, que no implica la letra diseñada, sino la escritura que la gente usa y ha usado. Cuando se enseña historia se debe tender a construir una visión panorámica, o sea reconstruir un momento histórico con sus atributos y sobre todo sus relaciones de sentido. Por eso la sensibilidad a la herencia cultural es ineludible para el diseño y la tipografía. Para finalizar el tema de los tópicos, podemos decir que estos enfoques no son obligatorios, sino que constituyen propuestas para el abordaje histórico en la enseñanza de la tipografía.

### En torno a la bibliografía sobre tipografía

Lo que quiero plantear a continuación más que un hecho consumado es una expresión de buena voluntad. Este apartado por obvias razones no pretende ser exhaustivo, por lo tanto trataré de analizar algunas cuestiones relativas a los materiales impresos (libros y artículos) que son usados como auxiliares en las materias de tipografía, para revisar algunos conceptos y modelos históricos implicados en ellos. Asimismo haré una propuesta de tipos de contenidos que podrían ser apoyo para una comprensión histórica y social más amplia del objeto tipográfico.

Un primer punto para analizar de la bibliografía sobre el tema de tipografía



es el idioma original de producción de los textos, ya que gran parte de los que usamos en Latinoamérica han sido escritos originalmente en inglés o alemán, y aunque esto pudiera no ser un obstáculo, como dice el dicho: la traducción es traición. Precisamente por ello podemos dar un caso concreto, el libro *Pioneros de la tipografía moderna*, de Herbert Spencer. Con hojear el libro es fácil darse cuenta de que para Spencer y para cualquier europeo *tipografía* (la palabra que está en el título) es equivalente a diseño editorial y no al resultado del trabajo del tipógrafo o diseñador de tipos como entenderíamos en estas latitudes. Si esto pasa sólo con el título cuánto más pasa con el contenido. Sólo menciono este ejemplo, muy obvio por cierto, para plantear el problema de 1) poner los libros en contexto, 2) explicar a nuestros alumnos las variedades conceptuales, y 3) decidir si el libro nos sirve. En lo que toca al recorte temporal, el texto pertenece a la línea argumentativa del movimiento moderno, aquella que dice que el diseño nació en Bauhaus, y por lo tanto antes y en otros lados no hubo nada; lo dejo de tarea para aquellos que piensen algo distinto.

Otro elemento a considerar cuando hablamos de libros es la posibilidad de encontrarlos, o sea si están o no en las librerías o si las editoriales los distribuyen regularmente. En este sentido, para los que vivimos en una ciudad capital, los puntos de búsqueda son más o menos localizables pero no siempre pasa lo mismo en las ciudades de las provincias. Por otro lado es común ver una dinámica de saldos o libros que son importados de manera excepcional por algunas librerías, con lo cual es difícil poder armar una línea sólida de textos de estudio para uso

personal o docente, se dan así olas generacionales de libros.<sup>5</sup>

Asimismo la lista de libros no traducidos es bastante larga, y cito sólo como ejemplo el multicitado *The Elements of Typographic Style* de Robert Bringhurst. Y precisamente de él quiero tomar una frase muy *ad hoc*: "La historia de la tipografía es: el estudio de las relaciones entre el diseño tipográfico y el resto de las actividades humanas". Parece algo obvio pero hasta ahora no existe un trabajo sobre la historia cultural de la tipografía desde una perspectiva de diseño, sólo encontramos trabajos desde las perspectivas sociológica e histórica.

Otra cosa que hay que aclarar cuando se habla de fuentes bibliográficas es que gran parte de la producción actual de información en nuestra área está en modalidades un poco más efímeras que los libros como pueden ser las revistas o la Internet. ¿Cuáles son las ventajas y desventajas de esos medios? Para las primeras se puede decir que la mayor desventaja es la relativa imposibilidad de profundizar en los tratamientos de los temas, salvo que sean revistas de investigación, ya que no es lo mismo un artículo de 3000 caracteres que un ensayo de 20 cuartillas. Alguien podría argumentar en favor de las revistas acerca de la accesibilidad de precios respecto de los libros, pero a eso respondo que tal vez no debiéramos pensar que necesariamente todos los alumnos tengan libros sino más bien que se debieran fortalecer los fondos de las bibliotecas escolares. Para el caso de Internet la cosa cambia, el problema no es ya la extensión de los textos sino 1) la fugacidad de algunos sitios y 2) la severa dificultad, para alumnos y maestros, de poner esos

4 Garone Gravier, Marina: "Escritura y tipografía para lenguas indígenas: problemas teóricos y metodológicos" en *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*, México, Editorial Designio, 2004.

5 Entre estos libros que alguna vez aparecieron y que hoy es casi imposible conseguir están por ejemplo: *Guía completa de la tipografía. Manual práctico para el diseño tipográfico*, de Christopher Perfect, Barcelona, Blume, 1994; *Diseñadores en la nebulosa. El diseño gráfico en la era digital*, José María Cerezo, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997; *Tipografía*, de Antonio e Ivana Tubaro, Milán, Universidad de Palermo, Librería Técnica, 1994; o *La letra*, de Gérard Blanchard, Barcelona, CEAC, Enciclopedia del Diseño, 1988.

contenidos en contexto, de realmente relacionarlos con otros contenidos, de poder construir un mapa útil de información, una biblioteca no virtual sino mental. Considero que estos medios no servirán para todo tipo de trabajos por igual, sin embargo es importante reflexionar sobre el hecho de que crecientemente las tesis de grado y las investigaciones en general comienzan a estar sustentadas en fuentes de esta naturaleza. Asimismo podríamos dar como ventaja principalísima de ambos soportes la vitalidad, poder presentar cosas actuales, lo que no excluye la publicación de texto de carácter histórico.

Desde mi punto de vista, la producción local y regional de bibliografía sobre el tema está aún en un estado germinal e incipiente, considero que nos falta mucho por leer y entender, además de descubrir con claridad qué queremos decir sobre la tipografía y qué necesitamos estudiar sobre esta disciplina para resolver nuestras carencias y problemas concretos; por lo tanto éstas son cosas que tal vez sólo nosotros podremos escribir. Considero que en América Latina hay mucho por investigar e historiar en el ámbito tipográfico, esa es una tarea que hay que hacer pronto, ya que si no asumimos el reto nos seguiremos encontrando con textos foráneos, pobremente documentados, y naturalmente deficientes en su entendimiento de nuestra realidad histórica y cultural. Espero que no se malinterpreten estas opiniones como xenofobia intelectual sino por el contrario como una autocrítica y un verdadero llamado a la producción activa de nuestra historia y teoría tipográfica.

Finalmente quiero mencionar algunos temas que podrían incorporarse para una comprensión histórica y social más amplia del objeto tipográfico que deberían comprender los siguientes puntos: lenguaje y escritura, escritura y sociedad, sistemas de escrituras, tecnologías de la palabra, relaciones de género y producción escrita; y los casos concretos de las escrituras americanas, sistemas para la

producción de textos prehispánicos y coloniales y la introducción y difusión de la imprenta en nuestro continente. No es que nadie los haya tratado antes, que a nadie se le haya ocurrido, pero no se habla aquí de originalidad o ser los primeros en (enfermedad muy latinoamericana, por cierto) sino de sistematización para la comprensión de la historia cultural de la tipografía, de esfuerzos sostenidos y no de temas de moda para llamar la atención. Espero que estas reflexiones personales, fruto del genuino amor y compromiso que tengo con la tipografía, contribuyan de alguna manera a estimular un ejercicio, una enseñanza y un aprendizaje más pleno y ameno de la historia de la tipografía. ■

## Bibliografía

- Blanchard, Gérard: *La letra*, Barcelona, CEAC, Enciclopedia del Diseño, 1988.
- Bringhurst, Robert: *The Elements of Typographic Style*, Vancouver, Hartley and Marks, 1992, 254 p.
- Cerezo, José María: *Diseñadores en la nebulosa. El diseño gráfico en la era digital*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997;
- Garone Gravier, Marina, et. al., "Tipos de remate", historia de la tipografía, revista *Dediseño* 2001-2003.
- Garone Gravier, Marina: *Historia del diseño. Cuestiones metodológicas*, conferencia presentada para los alumnos de la carrera de diseño gráfico, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, México, septiembre de 2003 (en prensa).
- Garone Gravier, Marina: "Escritura y tipografía para lenguas indígenas: problemas teóricos y metodológicos" en, México, Editorial Designio, 2004.
- Kahler, Erich: *¿Qué es la historia?*, México, FCE, 1992, Breviarios 187, 216 p.
- McLuhan, Marshall: *La galaxia Gutenberg. Génesis del Homo Typographicus*, Barcelona, Aguilar, col. Círculo de Lectores, trad. de Juan Novella del inglés, 1993, 424 p.
- Ong, Walter: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, 190 p.
- Perfect, Christopher: *Guía completa de la tipografía. Manual práctico para el diseño tipográfico*, Barcelona, Blume, 1994.
- Spencer, Herbert: *Pioneros de la tipografía moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, trad. Concepción Méndez Suárez del inglés, 1995, 160 p.
- Tubaro, Antonio e Ivana: *Tipografía*, Milán, Universidad de Palermo, Librería Técnica, 1994.