

ESCUELA SUPERIOR DE INGENIERÍA DEL DISEÑO

DEPARTAMENTO DE INGENIERÍA GRÁFICA

El lector indiferente

El impacto del estilo en tipografía de edición

DOCTORANDA:

Montserrat
Mas Hurtuna

DIRECTORAS:

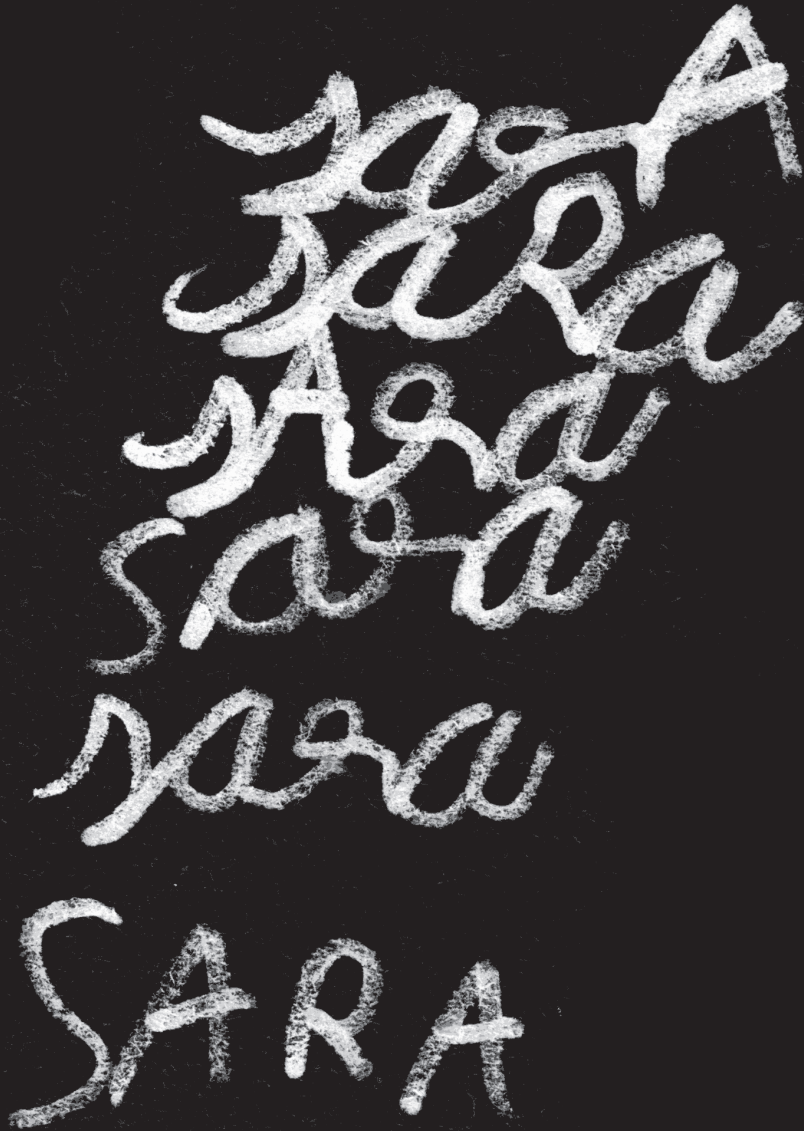
Dña. Begoña Jordá Albiñana
Dña. Jimena González del Río Cogorno

Tesis doctoral · Octubre 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

La inquietud que me impulsó a realizar este estudio y que permaneció incluso frente a las dudas y las dificultades, se la dedico a mi padre, a cuyos ojos y sonrisa se asoma cada día el destello de la juventud, pues tiene la suerte de poseer el don de la curiosidad por las cosas y el interés por aprender y comprender, desde los movimientos de los astros, hasta la enigmática belleza de una mariposa.



(Figura 1)

Entender el código. Esta ilustración permite observar como tiene lugar el proceso de asimilación del sistema de la escritura alfabética con el uso convencionalizado de los caracteres en mayúscula y minúscula a través del caso de esta niña (Sara, 5 años), la cual, aunque todavía se encuentra en una fase muy temprana de su aprendizaje, ya ha captado perfectamente su sentido de código pues, cuando advierte su propio error en la primera rúbrica (sarA), intenta compensarlo estableciendo un juego de combinatoria en el que, primero, la mayúscula se va desplazando sucesivamente por la palabra (sarA, saRa, sArA, Sara), para, finalmente, mostrar que domina también su forma estandarizada en minúsculas y en mayúsculas.

Resumen 14

Introducción 17

Marco teórico: conceptos fundamentales 37

Hipótesis de trabajo y metodología adoptada 53

Hipótesis y planteamientos metodológicos básicos 53

Procedimiento metodológico detallado y literatura consultada 58

Lectura y percepción 58

Análisis del factor icónico-apreciativo 61

Categorización estilística 64

Algunas puntualizaciones metodológicas 65

Estado de la cuestión 69

Comprobaciones experimentales 111

Test n.º 1

Objetivo 114

Confeción de la muestra 114

Perfil de los participantes 118

Recopilación de datos 120

Análisis de resultados 125

Test n.º 2

Objetivo 126

Confeción de la muestra 126

Perfil de los participantes 126

Recopilación de datos 129

Análisis de resultados 134

Test n.º 3

- Objetivo 135
- Confección de la muestra 135
- Perfil de los participantes 136
- Recopilación de datos 136
- Análisis de resultados 142

Discusión: Análisis del signo tipográfico 143

I. La percepción de los signos del texto 145

- I.1. Principios funcionales de la visión 145
- I.2. La configuración de los elementos del texto como objetos fenoménicos 151
- I.3. Rendimiento perceptivo y optimización gráfica 162
- I.4. El texto como entorno perceptivo y lectura visual 172
- I.5. Del signo a la cursivización: hacia la palabra como unidad perceptivo-significante 184
- I.6. Actuación de los principios de la percepción en la morfología tipográfica 202
- I.7. El carácter dinámico del proceso perceptivo y su implicación en la lectura 216
- I.8. Hábito lector, anticipación, contexto transmisivo y legibilidad 239

II. La apreciación icónica de los signos del texto 253

- II.1. Transmisión informativa e iconicidad 253
- II.2. Elaboración cognitiva del material visual 256

II.3. Elementos de articulación del enunciado icónico 266

II.4. Morfología tipográfica e iconicidad 268

II.5. Apreciación del componente icónico,
categorización y modelización 275

III. El tipo como representación 285

Conclusiones 303

Futuras líneas de investigación 311

Bibliografía 315

Índice de esquemas 319

Índice de figuras 321

Índice de láminas 323

Anexo 325

«La página impresa no contiene significado alguno, solo signos que representan significados»

MILES A. TINKER (1965)

«Esta relativa indiferencia del ojo del lector con respecto a este factor tipográfico, la encontramos también [...] consagrada a otros factores tipográficos. ¿Cómo explicarlo? [...] ¿Por qué el lector ignora ciertas sutilezas tipográficas?»

FRANÇOIS RICHAUDEAU (1987)

«[...] el poco interés que demuestran los usuarios de los impresos por la apariencia de la letra y por su disposición no es algo que se reproduzca por igual [...] la mayoría de personas con una buena formación tienen también conocimientos sobre tipografía, son *type-conscious*»

JAN TSCHICHOLD (1960)

Resumen

Uno de los aspectos más sugestivos de la Tipografía, lo constituye, hoy por hoy, la elevada variedad que presenta su componente icónico en forma de infinitas versiones e interpretaciones particularizadas de su morfología.

Aunque este factor expresivo es inherente a su evolución histórica, desarrollada fundamentalmente en el marco de la composición de textos para edición, hoy por hoy, a raíz de la digitalización que han experimentado los procedimientos y el material tipográfico y como consecuencia de su plena integración en el marco de los grandes medios de información y difusión visual, dicho aspecto ha adquirido máxima relevancia al convertirse, junto con el color o la imagen, en uno de los recursos fundamentales de los que dispone el diseñador a la hora de enfrentarse a la realización de sus productos gráficos.

Sin embargo, tanto en ambientes profesionales, como docentes, existe una notable indeterminación conceptual en torno a la idea sobre su repercusión objetiva en los procesos de la comunicación en los que interviene, tanto en el que sería su medio natural por excelencia, la composición tipográfica para edición, como en aquellos en los que su actuación se equipara con la de los elementos genuinos de la expresión icónica.

El objetivo de la investigación está enfocado a conseguir plantear un marco teórico sobre la cuestión con base objetiva que permita conocer el grado de incidencia real del componente morfológico de los signos de la modalidad tipográfica del texto en cada actuación concreta, que pueda tener una proyección eminentemente práctica para las decisiones de diseño.

Palabras clave

Polimorfismo, rendimiento perceptivo, cursivización, lectura moderna, iconicidad, apreciación, modelización, categorización, hábito, entorno gráfico lector

Resum

Un dels aspectes més suggestius de la Tipografia consisteix, ara com ara, en l'elevada varietat que presenta el seu component icònic en forma d'infinites versions i interpretacions particularitzades de la seua morfologia.

Tot i que este factor expressiu és inherent a la seua evolució històrica, desenrotllada fonamentalment en el marc de la composició de textos per a edició, actualment, arran de la digitalització que han experimentat els procediments i el material tipogràfic, i com a conseqüència de la seua plena integració en el marc dels grans mitjans d'informació i difusió visual, eixe aspecte ha adquirit una rellevància màxima en convertir-se, junt amb el color o la imatge, en un dels recursos fonamentals de què disposa el dissenyador a l'hora d'enfrontar-se a la realització dels seus productes gràfics.

No obstant això, tant en ambients professionals com docents, hi ha una notable indeterminació conceptual pel que fa a la idea sobre la seua repercussió objectiva en els processos de la comunicació en què intervé, tant en el que seria el seu medi natural per excel·lència, la composició tipogràfica per a edició, com en aquells en què la seua actuació s'equipara amb la dels elements genuïns de l'expressió icònica.

L'objectiu de la investigació està enfocat a aconseguir plantejar un marc teòric sobre la qüestió amb base objectiva que permeta conèixer el grau d'incidència real del component morfològic dels signes de la modalitat tipogràfica del text en cada actuació concreta i que puga tindre una projecció eminentment pràctica per a les decisions de disseny.

Paraules claus

Polimorfisme, rendiment perceptiu, cursivització, lectura moderna, iconicitat, apreciació, modelització, categorització, hàbit, entorn gràfic lector

Abstract

Currently, one of the most stimulating characteristics of Typography is the wide variety of its iconic components, reflected in the infinite number of particularized versions and interpretations of its morphology.

Although this expressive facet is inherent in its historical evolution, primarily developed within the framework of copywriting for publication, at present, following the digitisation of typographic processes and material, and as a result of being fully incorporated into the mass media and visual broadcasting sector, it has acquired special significance by becoming, together with colour and image, one of the essential resources of designers when creating their graphic products.

Nonetheless, a certain conceptual uncertainty still exists in both professional and educational circles as to its real implications on the communication processes involved, both in what is considered to be its natural environment par excellence, typographic composition for publication, and in those where it is on a par with the true elements of iconic expression.

The objective of the research is focused on getting to formulate a theoretical framework for this issue that enables us to determine the real implications of the morphological elements of text characters for each specific activity, something which might be eminently practical when it comes to making design decisions.

Key words

Polymorphism, perceptual performance, cursivization, modern reading, iconicity, visual appreciation, modelling, categorization, graphical reading environment

Introducción

Al ser humano lo define la inclinación a establecer acciones para canalizar sus tendencias comunicativas en forma de relaciones asociativas, imaginativas o informativas.

ELISA RUIZ (1992)

Las diversas tesis que se plantean en el presente trabajo de investigación giran, en realidad, todas ellas, en torno a un único tema central: la comunicación.

Si se tienen en cuenta las herramientas de las que normalmente dispone el diseñador a la hora de enfrentarse a la realización de cualquier producto destinado a la transmisión de una información dada mediante el uso de procedimientos gráficos, dejando a un lado elementos de incuestionable valor expresivo como la composición, la imagen o el color, objeto ya de innumerables estudios, dicha solución habrá de pasar, con toda probabilidad, por tener que decidir sobre una serie de aspectos de naturaleza tan peregrina como el tamaño del texto, cuyo cuerpo no suele exceder los 5 milímetros de altura, la medida de la sangría de primera línea, lo adecuado de aplicar el estilo redondo o cursivo a una palabra o de partir una línea de texto al margen. Más rica en posibilidades pero rodeada, sin embargo, de una permanente aura de confusión, resultará la toma de decisiones en torno a la familia de tipos, al tener que elegir entre las 800, 1.000 o más familias que pueden llegar a contener las actuales colecciones tipográficas disponibles en los estudios de diseño.¹ Más, como acertadamente apreciara Otl Aicher (2004, 153), «en estos parámetros minúsculos, casi imperceptibles, que en circunstancias generales se podrían pasar por alto, se despliega el cosmos de la tipografía, la cultura de la lectura, la escritura y la impresión».

¹ A título de ejemplo, solo en www.myfonts.com —página que amalgama las producciones tipográficas de hasta 1.100 fundiciones— es posible elegir entre aproximadamente 130.000 fuentes digitales diferentes, tanto para composición convencional como para la confección de páginas web (consulta de octubre de 2012).

La cuestión fundamental que se desprende de ese marco de actividad tan específico, que es en el que habitualmente se desenvuelve el conjunto de factores involucrados en lo que se conoce como composición tipográfica, se concretaría en interrogantes del tipo: ¿cómo se establece la comunicación entre el diseñador en su papel de tipógrafo² y el receptor?, ¿con qué grado de repercusión se materializan las sucesivas decisiones que el diseñador va tomando con respecto a esas «minúsculas» cuestiones para resolver el problema de comunicación al que se enfrenta?, ¿qué llega de todo ello finalmente al receptor?, y, en el caso de que llegue, ¿cómo lo interpreta?

El hilo conductor en torno al cual van a desgranarse estas y otras cuestiones en la presente investigación, consistirá en considerar, como principal factor explicativo de las hipótesis que en ella se plantean, el carácter *híbrido* de los elementos que intervienen en la configuración del texto, pues en ellos convergen dos aspectos de muy distinta procedencia: por un lado, su razón de ser lingüística, en función de la cual participan en el mecanismo que hace que se establezca el vínculo de la propia palabra escrita con un significado dado, y, por otro, el de su materialización por medio de recursos de tipo gráfico-plástico, factor que los determina como elementos de naturaleza genuinamente icónica, demostrando así que su transformación en información aprehendida se da en un entorno de articulación de la comunicación de características muy peculiares que podría integrar procesos intelectivos dispares en el momento de la descodificación e interpretación.

La ideación y asimilación generalizada de los procedimientos tipográficos en nuestro entorno cultural próximo, hace ahora ya más de quinientos años, constituyó el aldabonazo definitivo para el afianzamiento y la difusión masiva del lenguaje en su forma escrita. Aunque su potencial como medio para la transmisión y desarrollo de un conjunto de mensajes de amplio espectro (interpersonales, poesía, derecho, filosofía, religión, ciencia, etc.) ya se había puesto de manifiesto a través del texto manuscrito, con desiguales niveles de intensidad, desde la cultura clásica y durante toda la Edad Media, la implantación y difusión de la técnica de reproducción tipográfica propició su consolidación como vehículo definitivo, como medio funcionalmente óptimo para dar respuesta al complejo tejido comunicacional propio de una sociedad a su vez compleja y ampliamente evolucionada. A través del texto impreso, muchísimas más personas podrían ac-

² Aunque, tradicionalmente, el término 'tipógrafo' designaba al manipulador del material tipográfico encargado de componer los textos por medio del ajuste de los elementos y de las variables tipográficas, paulatinamente, desde principios del siglo xx —recuérdese la controversia que recoge Burke (2000, 29) sobre los problemas que sufría ya Paul Renner al respecto en torno a 1920— y de forma abrumadora en las últimas décadas a raíz de la digitalización de los procedimientos tipográficos, se ha producido una absorción generalizada de las prácticas tipografías por las del diseño y de la figura del tipógrafo por la del diseñador gráfico.

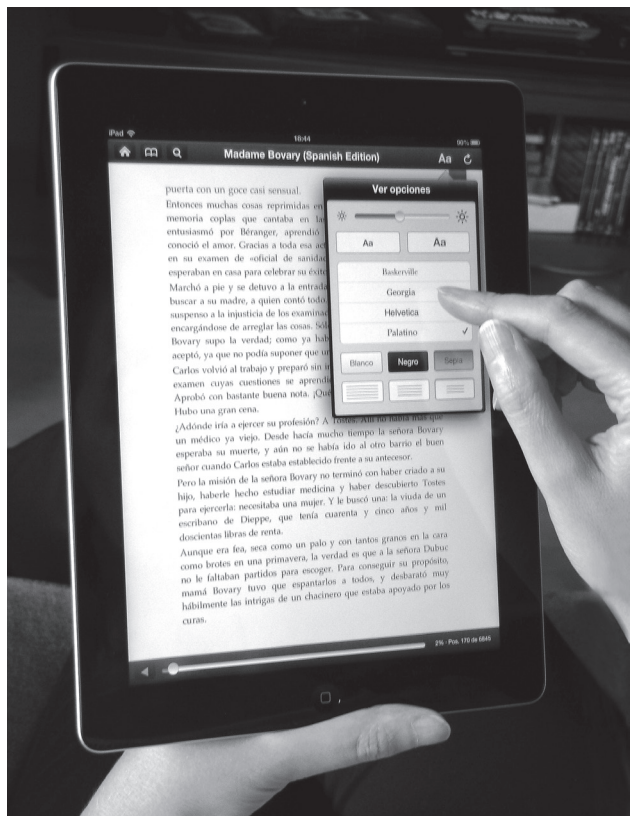
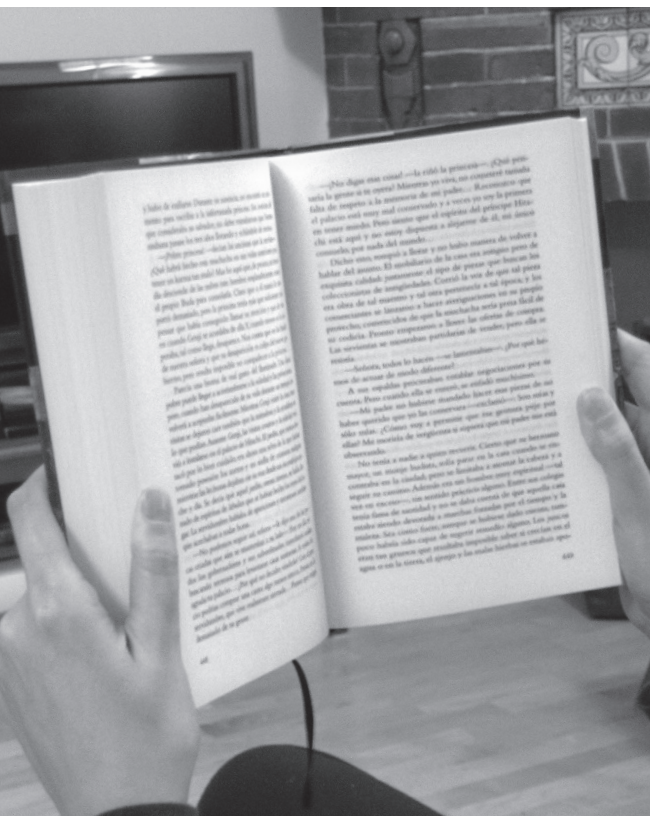
ceder a gran diversidad de contenidos que, a partir de entonces, se presentarían de forma invariable y con amplios niveles de complejidad y extensión, siendo posible afirmar que este procedimiento ha constituido, desde entonces, uno de los principales pilares del devenir histórico en el entorno occidental en cuanto que ha contribuido a crear y mantener el flujo del pensamiento, el intercambio y el desarrollo y evolución de ideas y mensajes de amplio espectro que venimos denominando cultura.³

Esta remarcable circunstancia está, sin embargo, cambiando. En la actualidad asistimos a un cambio de ciclo en el que tanto los medios materiales, como los procedimientos técnicos de intercambio de todo tipo de información, están sufriendo una transformación de la misma magnitud que la que tuvo lugar con la implantación de la página impresa, uno de cuyos efectos más palmarios lo constituye el cuestionamiento de la propia cultura del libro, por lo menos tal y como se la ha venido concibiendo hasta ahora, e incluso, en ocasiones, del texto mismo.

Sobre el texto y, particularmente, sobre su forma impresa se ciernen los nubarrones de la incorporación de nuevos hábitos y nuevos procedimientos de comunicación, algunos de cuyos efectos ya es posible apreciar en fenómenos tan inusuales como el que supone enfrentarse a la *inestabilidad* de la forma lectora pues, frente a la apariencia prefijada de la página en su concepción convencional, ahora es posible personalizarla modificando los parámetros del cuerpo, el modo de composición y la familia del texto; o a través de la transformación que está sufriendo la tradicional cadena de distribución y acceso al material lector —autor-editor-impresor-distribuidor-librero-lector—, superando las barreras de lo físico en y a través de la World Wide Web y su proyectividad universal, principio que dinamita desde el núcleo mismo la perdurabilidad de los agentes

³ Parece fuera de toda duda la probada contribución de la incursión y propagación del libro y el medio impreso en general, por ejemplo, al nacimiento de disciplinas como la geometría, la geografía, la medicina, etc.: «La transmisión de estos saberes solo era posible si se confiaba a la escritura, medio que conservaba sin graves alteraciones el mensaje en cuestión y que, además, permitía reflexionar sobre su contenido, cotejarlo con otras fuentes y darlo a conocer, superando las limitaciones espacio-temporales» (Ruiz 1992, 221). Estos procesos que además tienen que ver mucho con la sedentarización del hombre y la introducción de complicados entramados jurídico-administrativos y políticos en la estructuración de su existencia, alcanzó su máximo exponente con la culturización tipográfica: «Los componentes de la tecnología de Gutenberg no eran nuevos. Pero cuando fueron reunidos en el siglo xv se produjo una aceleración en la acción social y personal equivalente al *despegue*, según el sentido de W. W. Rostow [...]: “Aquel intervalo decisivo en la historia de una sociedad en que el crecimiento es su condición normal”» (McLuhan 1962, 113).

McLuhan (1962, 75) aún va allá lejos al sostener que la influencia ejercida por el propio proceso cognoscitivo de carácter esencialmente visual, secuencial, analítico y lineal de la cultura impresa contribuyó, además, a modificar los procesos cognoscitivos intervinientes en la forma misma de pensar y proceder del hombre moderno a través de la completa asimilación del método de lectura visual al resto de áreas de obtención y elaboración del conocimiento que este tiene del mundo.



(Figura 2)

Apariencia prefijada versus inestabilidad de la forma lectora. Frente a la concepción físicamente prefijada y estable del libro impreso, la publicidad de Kindle, nuevo dispositivo de lectura electrónico, reza así: «Tamaños y tipos de fuente que se ajustan a tus necesidades. El Kindle tiene ocho tamaños de fuente con el fin de ajustarse a tus necesidades de lectura. Puedes aumentar el tamaño del texto de tu libro favorito con tan solo pulsar un botón. Si se te cansa la vista, aumenta el tamaño de la fuente y sigue leyendo como si nada. Además, Kindle tiene tres estilos de fuente entre los que podrás elegir, todos ellos optimizados para ofrecer la mejor experiencia de lectura posible» (www.amazon.es, consulta: octubre 2012).

responsables, hasta hace bien poco, de la vida del libro; e, incluso, en el, hasta ahora, impensable cuestionamiento de la entidad del texto como medio determinado y consistente por voluntad del autor, susceptible, desde estos nuevos planteamientos, de ser modificado en línea, es decir, de forma *participativa* y constante.⁴

La completa transformación, en suma, del complejo ramillete de aspectos intervinientes en los procesos de comunicación y transmisión de mensajes que hasta hace muy poco tenían en el impreso a su mejor aliado. Muy lejos de la secular actitud de sacralización del texto⁵ y, por prolongación, del libro y la página impresa como vehículos de transmisión de ideas, los nuevos lectores —personas de cero a treinta y pocos años que han configurado sus años de aprendizaje lector y, en general, todo su crecimiento intelectual en entornos multimedia⁶ altamente interactivos— se aproximan muy a menudo al texto con la misma actitud cognoscitiva que a la imagen fija o seriada o a cualquier otro elemento de adquisición de información en forma de publicidad, productos de ocio del ámbito audiovisual, etc.; actitud próxima a lo que muy bien podría calificarse de *consumo del texto*, caracterizada por una clara preferencia por el mensaje escueto, fácilmente aprehensible, para el que la imagen y el texto hibridado en imagen se constituyen en el medio idóneo.

No deja de resultar llamativo el hecho de que, a pesar de que para la consecución de la escritura fue necesario superar las fases de imagen, abstracción y, finalmente, verbalización, «hoy son numerosos los indicios de un retorno de este proceso hacia la imagen, inspirado nuevamente en la búsqueda de una mayor eficiencia» (Dondis 1982, 20).

Probablemente, todo ello es debido a una valoración distinta de la atención requerida y el tiempo consumido en el conjunto de actuaciones relacionadas con la adquisición de información,⁷ además de unas amplias expectativas, no

⁴ Este tipo de experimentos literarios han proliferado favorecidos por las condiciones que proporciona la red. En la edición del 4 mayo de 2013 de la sección de cultura del periódico *El Mundo* se recogía la iniciativa del cineasta norteamericano Steven Soderbergh quien, movido por el deseo de «explorar otras formas de expresar su creatividad», se había lanzado a escribir una novela por entregas en su cuenta de la red social Twitter, la cual se caracteriza por limitar los mensajes de texto a 140 caracteres y permitir incluir fotografías.

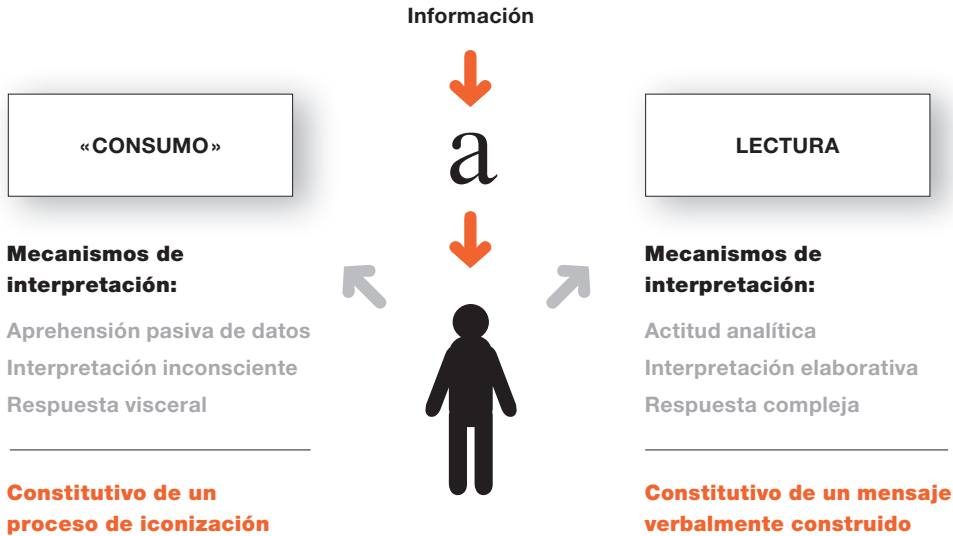
⁵ «La invención de la imprenta difundió el lenguaje impreso y dio a lo impreso el grado de autenticidad que jamás ha perdido» (McLuhan 1962, 111).

⁶ Término recogido por el *Diccionario esencial de la lengua española* (www.rae.es, consulta enero 2013) como: que utiliza conjunta y simultáneamente diversos medios, como imágenes, sonidos y texto, en la transmisión de una información. Esta característica de los nuevos medios se combina con la creciente interactividad que proporcionan los programas informáticos que en ellos operan cuya finalidad es que el receptor configure su propia información y uso.

⁷ Como más adelante se explica, en la ágil descodificación del texto, es decir, en su comprensión rápida y en profundidad, juega un papel fundamental la dedicación a la lectura, la lectura como hábito: cuanto más se lee, más rápido se lee y más y mejor se entiende lo leído.

(Esquema 1)

Distintas formas de aproximación al texto



siempre sólidamente fundadas ni contrastadas, sobre una *gran promesa* acerca del potencial comunicativo que estos medios supuestamente proporcionarían.⁸ Expectativas materializadas, básicamente, en el entorno de Internet en combinación con todo tipo de redes sociales, recursos audiovisuales y *softwares* diversos de procesamiento de datos, a través de dispositivos multifunción (tabletas digitales, *smarthphones*, libros electrónicos,⁹ ordenadores portátiles, etc.), y en sus irrefutables ventajas frente a los medios analógicos: la posibilidad de una comunicación in situ y constante, el intercambio de contenidos de naturaleza diversa,

⁸ Con respecto a la cuestión sobre la repercusión de los nuevos medios y hábitos de transmisión y adquisición de información en las capacidades cognoscitivas de los individuos, es posible observar la adopción de dos posturas básicas contrapuestas: las de corte crítico, habitualmente calificadas de *apocalípticas* a partir de la expresión «apocalípticos e integrados» acuñada por Umberto Eco en 1964, las cuales fundamentan sus tesis en la incapacidad del receptor para filtrar, ni tan siquiera utilizar, tal cantidad de información y en cuya línea podemos encontrar, por ejemplo, al sociólogo y pensador polaco Zygmunt Bauman, el cual se muestra muy expeditivo al respecto: «El modelo griego de la *paideia*, en el que un maestro pasa sus conocimientos a un aprendiz, ya no nos vale. Los estudiantes de hoy en día tienen muchas más herramientas a su alcance, pero corren también el riesgo de sucumbir bajo el bombardeo incesante de información. El 99,9% de lo que les llega no les va a servir para nada» (*El Mundo*, 4 de mayo de 2013); frente a las de los productores y usuarios pro-nuevas tecnologías que no verían en ellos una amenaza sino un campo abierto lleno de infinitas posibilidades.

⁹ La denominación en castellano, así utilizada, resulta ambigua pues puede usarse, tanto referida al dispositivo (en inglés *e-reader*, también 'lector electrónico' en castellano), como al propio contenido del libro (en inglés *e-book*).

visuales y de sonido (películas, publicaciones de todo tipo, animación, portales comerciales, periódicos locales e internacionales, música, canales televisivos, radio, comunicación interpersonal, etc.), en un marco legal todavía poco definido, sin límite de extensión ni de tiempo, no ajeno, sin embargo, a intereses de tipo comercial o económico e incluso político.

A todo ello habría que añadir otro aspecto: la tendencia manifiesta a la *horizontalización* de ámbitos de información de naturaleza muy diversa si se tienen en cuenta la disparidad de las motivaciones que justificarían su elaboración, los distintos grados de rigor en el uso de las fuentes o el contenido mismo de su carga comunicativa, como consecuencia del carácter eminentemente simultáneo y masivo de los contenidos a los que en la actualidad es posible acceder. De tal manera que, la diferenciación, llamémosle *tradicional*, entre medios —libro, periódico, conversación telefónica, misiva, película, etc.— e incluso entre géneros —científico, divulgativo, periodístico, ficción, etc.— tendería a difuminarse al ofrecerse de forma integrada, presentando en un mismo plano acciones comunicativas tan diversas como las que van de un «yo estoy bien, ¿tú cómo estás?», pasando por el visionado de un suceso de la actualidad internacional con una diferencia sobre lo acontecido de minutos, sino inexistente, a la consulta en la *Encyclopædia Britannica* de un artículo sobre quién era Lytton Strachey. Los diversos ámbitos de adquisición e intercambio de información adquirirían así, a los ojos del usuario, una apariencia indistinta, de prolongación *ad infinitum* de la comunicación, magma comunicativo en el que lo icónico, por directo y fácilmente aprehensible, gana en eficacia frente a la información que requiere ser leída, es decir, obtenida como resultado de una atenta descodificación¹⁰ (Sartori 1998, 149). Lo que se ve en televisión o a través de Internet, el caudal de datos visualmente capturado, tiene un inmenso poder de captación, pues, lo percibido de forma genérica como *visto* es en gran medida tenido por el sujeto como real, como no elaborado, debido a que su transformación en información aprehendida se da en función de una serie de mecanismos de configuración de unidades perceptivas y de *comprensión visual* en cuya actuación no reparamos, es decir, a través de los mismos mecanismos inherentes a nuestra capacidad de visión,¹¹ cuya función básica consiste en permitirnos obtener, como seres biológicamente

¹⁰ A partir de una buena praxis de los medios de transmisión de información, tanto por parte de los profesionales como de los usuarios, cabe pensar que la cuestión no estibaría tanto en medios tradicionales *versus* medios digitales como en saber, conocimiento, curiosidad, desarrollo de ideas, aprendizaje, capacidad selectiva, etc., frente a actitud acrítica, consumo indiscriminado, manipulación informativa, recepción pasiva de los contenidos, etc.

¹¹ Como también más adelante se explica la idea de que la visión se produce en el ojo es imprecisa. Esta tiene lugar cuando los datos que captan los órganos de la visión son trasladados en forma de impulsos nerviosos al cerebro lugar en el que son transformados, entonces sí, en información visual.

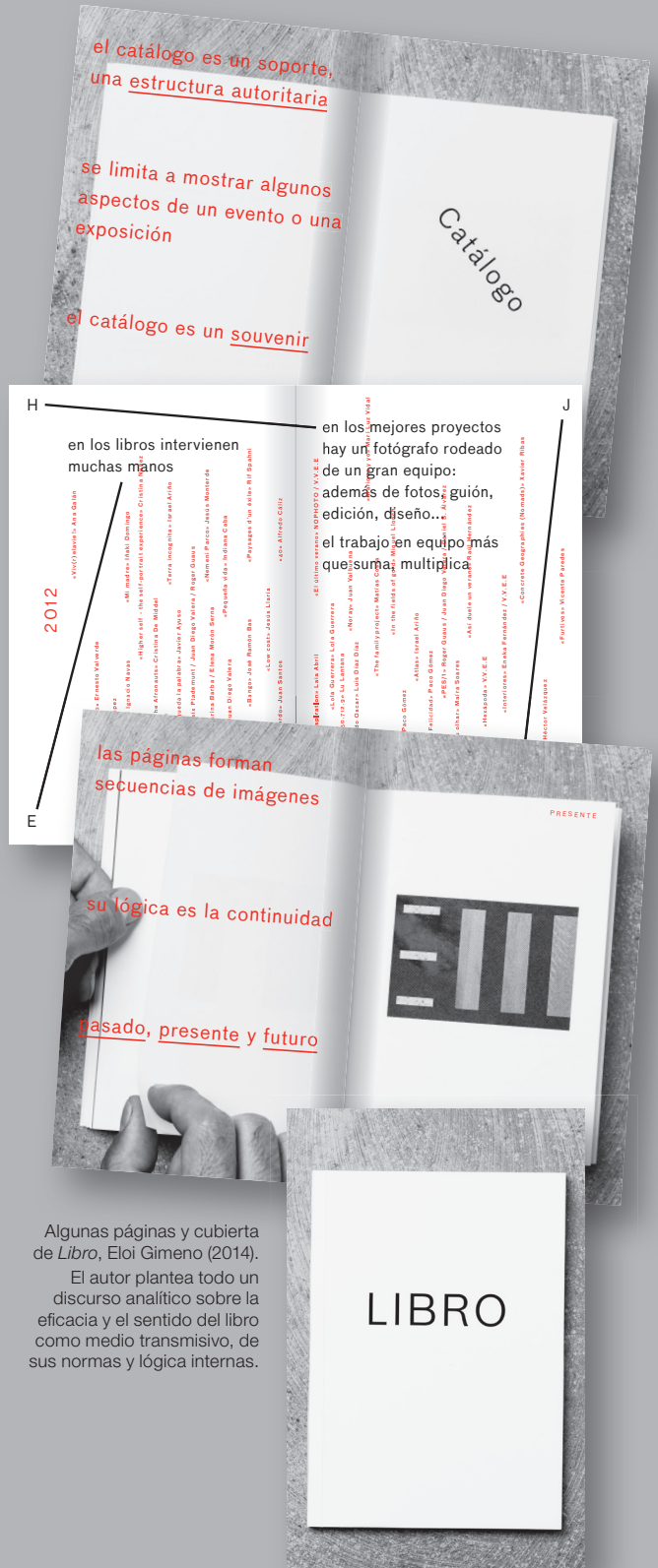
> La Antiedición o el No-libro

En este entorno descrito de radical transformación de los hábitos lectores, están teniendo lugar una serie de iniciativas en el campo de la edición que, aunque no son el resultado de una actuación planificada, presentan enfoques del componente tipográfico y editorial coincidentes. Este hecho permite observarlas en el marco de una manifestación sintomática: la puesta en cuestión del entorno gráfico tradicional para la lectura en tanto que entorno de comunicación, su eficacia, sus objetivos, su metodología, sus *clichés* gráficos...

No resulta un dato despreciable el hecho de que la edad de sus autores se encuentra al rededor de la treintena, es decir, se trata de diseñadores, fotógrafos y comunicadores en general que, por contexto generacional, han conformado su entorno y sus referentes visuales y del texto con un protagonismo importante de *la pantalla* pero que, al mismo tiempo, no pueden obviar la plena integración en los procesos de alfabetización de la idea discursiva del texto, ni el peso incuestionable de la eficacia histórica y cultural del formato *libro* en su concepción tradicional.

Se trata de realizaciones que podríamos calificar de *metalibrecas* pues, a partir de un pretexto determinado —que no casualmente suele tener también connotaciones de cuestionamiento del propio discurso verbal o de temas socialmente controvertidos—, se confecciona un libro, en apariencia convencional, pero que subvierte, tanto a través de la forma como del contenido, parámetros largamente asentados y no cuestionados en los códigos tradicionales de comunicación. Planteamientos que se reflejan fundamentalmente en aspectos como:

- La toma de decisiones eclécticas sobre los acabados, la composición y la manipulación de los componentes tipográficos, a través del uso, por ejemplo, de tipologías tipográficas *anticlasicistas*, es decir, alejadas del poso en la grafía de la huella humanística, con preferencia por la *imperfección* o la *tosquedad* morfológica que se materializa en el uso, sobre todo, de grotescas*. Una especie de *primitivismo* formal o interés por mostrar una expresividad no muy elaborada o gráficamente desarrollada, como *virgen*, es decir, que desprovea al entorno gráfico



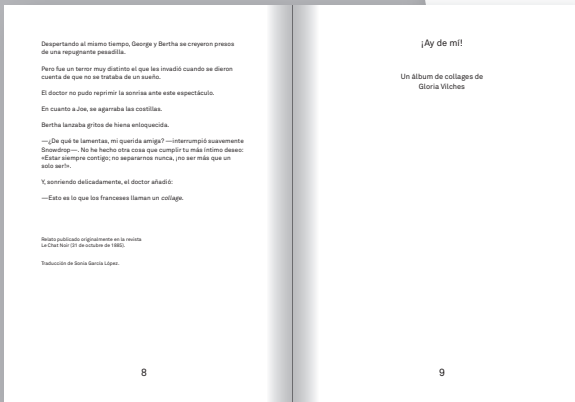
Algunas páginas y cubierta de *Libro*, Eloi Gimeno (2014).

El autor plantea todo un discurso analítico sobre la eficacia y el sentido del libro como medio transmisor, de sus normas y lógica internas.

LIBRO



Algunas páginas de *Los últimos días del rey*, Julián Barón (2014). Los usos metalingüísticos de la imagen y del entorno narrativo del libro son las herramientas que utiliza esta publicación para plantear un contexto transmisivo aconvencional.



¡Ay de mí!, Romboide (2013). Apariencia de imagen reciclada, huyendo de la idea convencional de calidad, texto que ha perdido densidad, desestructurado, que cede a la narrativa de la imagen.

para la lectura de connotaciones de corrección o adecuación en el tratamiento del texto desde el punto de vista de la ortodoxia tipográfica, en el marco de una indefinición estilística premeditada.

- La enunciación de la imagen y el texto de forma que se equiparan en la página como agentes articuladores del discurso: la mancha de texto se deconstruye y pierde densidad y, en definitiva, entidad como tal, alterándose así el orden y el sentido convencional del discurso y obligando al lector a confeccionar nuevos recorridos. Los recursos de ordenamiento del espacio para la lectura se alteran, invirtiendo, por ejemplo, el sentido y la disposición habitual de las unidades de la información, obligando al usuario a manipular el libro de forma no convencional: empezando desde el final o teniendo que girarlo para poder leer el texto, etc.

De esta manera se busca también cuestionar la asunción de determinados patrones y actitudes a la hora de transmitir o recibir información, convencionalizados en función de contextos comunicacionales espacio-temporales e históricos concretos, que constituye a su vez entornos significativos, no neutros.

* Tipología relacionada con el punto de inflexión en el terreno de la realización tipográfica que se produce al romper la secular tendencia enunciativa sobre la concepción cursivo-humanística, al desproveer a la grafía de lo que se considera gráfica y enunciativamente superfluo, sobre planteamientos de concisión y economía formales. En las propuestas correspondientes a las primeras fases, englobadas bajo la denominación de *grotescas*, es posible observar cierta indefinición o ambigüedad enunciativa pues, a pesar de asumir esas características básicas, no consiguen despreverse de cierta base morfológica cursivo-humanística (reflejada sobre todo en la articulación estructural y en la permanencia de algunos acabados) aunque, en fases más avanzadas, correspondientes con las de los subgrupos denominados *geométricas* y *neogrotescas*, esta corriente enunciativa es por fin llevada hasta sus últimas consecuencias.

integrados en un entorno físico, la información necesaria para reaccionar y des-
envolvemos en él con soltura y seguridad.

Surge así un individuo altamente visual, altamente estetizado e iconizado en todas las esferas, incluso en las que esa preeminencia de lo icónico no les es propia, hipérbole de la hipermanipulación de la capacidad enunciativa de lo visual que impregna en la actualidad la práctica totalidad de las áreas del diseño, el cual pasa así a transformarse en una actividad eminentemente generadora de «productos y artefactos semióticos» a través de los que se busca, sobre todo, «seducir, es decir, provocar una predisposición positiva o —según el contexto— negativa frente al producto o el mensaje y su contenido» (Bonsiepe 2012, 10).¹² *Lo que se ve* y su fuerte capacidad transmisora de asociaciones significativas constituye en la sociedad *conectada* de la tecnología una de las principales formas de captación de la atención del potencial receptor y, en definitiva, consumidor, hasta el punto de poder afirmar que símbolo, comunicación y consumo conforman una «trinidad semántica [...] de nuestra era: vivimos en una época de vivaz actividad simbolizadora y de enorme desarrollo comunicativo» (Dorfles 1962, 19).

En este contexto de fuerte «estetización de la cotidianidad» (Calvera 2007, 20) con énfasis en las cualidades potencialmente comunicativas de lo icónico, la vertiente gráfica de los elementos del texto y su posible repercusión en la transmisión de mensajes han cobrado un peso sin precedentes en todos los procesos relacionados con la comunicación. Aunque el potencial enunciativo de sus cualidades plásticas ha sido un factor utilizado con fines expresivos desde sus más tempranas manifestaciones y durante toda la historia de la evolución de los procedimientos y usos de composición del texto —no hay más que recordar el asombroso marco gráfico de solemnidad y atemporalidad transmitido con el estilo lapidario latino, las cualidades narrativas y enunciativas y la plasticidad de las capitulares medievales o la forma de trazar los intrincados manuscritos merovingios cuyo impacto visual consigue superponerse incluso a su escueta función lingüística—, en la actualidad, los signos de la modalidad tipográfica para la composición del texto, en tanto que elementos de expresión icónica y dado que la misma acción de *leer* conlleva *ver*,¹³ se han transformado en un

¹² Esta idea, planteada por Bonsiepe (2012, 12), acerca de que «la búsqueda del equilibrio entre los aspectos instrumentales-operativos de los objetos técnicos y sus aspectos semánticos es la esencia del trabajo del diseñador», se puede hacer extensiva a la praxis de la composición y al diseño tipográficos en las que la actitud adoptada por el diseñador-tipógrafo con respecto a estos dos factores determinará en gran medida el rendimiento de los elementos del texto en la transmisión de contenidos.

¹³ Una de las finalidades de este estudio consiste precisamente en aislar los mecanismos específicos que se desencadenan en la adquisición de información por medio de la lectura, dado que,



(Figura 3)

¿Texto o imagen? ¿Son, los casos que se muestran arriba, textos para ser leídos o textos para ser vistos? En algunos entornos para la lectura, la forma de plantear los elementos del texto, su enunciación, trasciende su mera función al servicio de un código. En ellos, los componentes gráfico-plásticos pasan a constituir también vehículos de transmisión y comunicación en el plano de lo icónico.

YOU'RE NOT A BLOKE, NOT A FELLOW, CHAP, DUDE, CAT, GENTOR, BRO-HAM. FACE IT YOU'RE



MIGUEL TRILLO

ella&é



ADORN EXCES MAKE THE DETAIL DIFFERENT BE OBSESSED DECORATE ACCO PERSONALIZE YOU ACCESORIZE INDIV REATE THAT TWIST USE YOU

5% TAE*

(Figura 4) Los elementos de la tipografía impregnan campos de la comunicación que tradicionalmente no les eran propios.

recurso gráfico de primer orden, terreno inestimable para la experimentación formal, en liza con la primacía de la imagen, y como objeto de diseño en sí mismos. Circunstancia que los ha sumido en un proceso análogo al comportado por cualquier otro producto del diseño el cual, desde su primera interacción con un potencial usuario, pasa a adquirir una carga creciente de atribuciones significativas de naturaleza compleja fruto de experiencias particulares y de tipo universal relacionadas con los procesos de la percepción, los mecanismos de la interpretación de los recursos icónicos, los datos adquiridos a través del aprendizaje o el entorno social, los hábitos, etc. Como a lo largo de esta exposición se intentará mostrar, como consecuencia de tales procesos, en la actualidad el signo tipográfico, en todo su potencial plástico-expresivo, es objeto de un proceso de iconización progresiva.

Resulta, sin embargo, curioso constatar que, a pesar del panorama esbozado y aunque existe una inquietud generalizada en torno a los aspectos anteriormente expuestos, son pocas las conclusiones elaboradas a partir de la comprobación experimental y son, con demasiada frecuencia, los lugares comunes, destilados a lo largo de siglos de práctica tipográfica, los que se siguen barajando, tanto en los ámbitos de diseño como de investigación, como argumentos explicativos de la posible repercusión de la vertiente gráfica de los elementos del texto en la comunicación. En ello juega, sin duda, un papel importante el hecho de que, hasta hace solo unas décadas, el quehacer tipográfico se encontraba todavía circunscrito al reducido marco de la artesanía y el oficio entendido como trabajo pseudomecánico supeditado a un conjunto de normas básicas con escasas atribuciones e iniciativa creativa, circunstancia de partida que precisó, por parte de las pujantes generaciones de nuevos profesionales gráficos, de una precipitada asimilación, con altas dosis de *amateurismo*, de aquellos procedimientos artesanales, los principios de la composición tipográfica tradicional, pero esta vez en el marco de los nuevos medios digitales.

El *boom* de la digitalización tipográfica que tuvo lugar desde la incursión del ordenador personal y el lenguaje PostScript,¹⁴ allá por los años setenta y ochenta del pasado siglo, así como de los *softwares* de creación tipográfica, Fontographer y FontLab principalmente, y de composición y maquetación de textos en las tareas de diseño con Aldus Page Maker y QuarkXPress primero y la

aunque en ella interviene también fundamentalmente la visión, no se trataría en rigor de una forma de adquisición de información de tipo visual.

¹⁴ El desarrollo de este lenguaje de programación especializado en la *descripción de páginas* ha sido fundamental en este proceso ya que es el que hace posible la representación de cualquier elemento (imágenes, líneas, fondos o texto) por simulación gráfica en la pantalla del ordenador, así como su obtención por cualquier periférico de salida sin merma de la calidad, aún con cambios de escala. Desde 1982 es propiedad de la compañía Adobe que se encarga de su comercialización y desarrollo.

práctica hegemonía de las aplicaciones de Adobe en la actualidad, han situado al componente tipográfico en la primera línea de fuego de la comunicación por procedimientos gráficos.

Estos cambios, operados sobre los seculares procedimientos de la composición tipográfica, han conllevado una subversión de la tradicional cadena de elaboración gráfica del texto y han dibujado y definido un nuevo perfil de tipógrafo, hibridado ahora y confundido muy a menudo con la figura del diseñador,¹⁵ y han sumido, por prolongación, a la composición tipográfica en un proceso de hibridación con el diseño que ha puesto en evidencia, más si cabe, la importancia del texto en el conjunto de elementos expresivos que intervienen normalmente en la elaboración de productos gráficos planteados en el marco del intercambio de información. Si, hasta hace solo unas décadas, los escuetos principios de la composición tipográfica eran los puntos de referencia del tipógrafo a la hora de dar forma a la composición del texto, hoy por hoy, con mucha frecuencia, son los criterios visuales y los principios de la expresión plástica a los que recurre el diseñador a la hora de realizar las valoraciones pertinentes sobre sus acciones en el terreno de la composición tipográfica.

Esta *democratización*¹⁶ y derivación hacia el diseño de la práctica tipográfica, confluye con el hecho de que la imagen, planteada como enunciado visual, ha sufrido desde la segunda mitad del siglo pasado hasta ahora —coincidiendo con el afianzamiento del diseño como valor añadido a los productos de consumo en general y de los *mass media* como principales vehículos de difusión de información y mensajes a gran escala—¹⁷ un crecimiento y unos niveles de aplicación desmesurados, constituyéndose en el soporte por excelencia de la emisión de infinidad de mensajes planteados, sobre todo, en función de su posible influencia mediática e incluso de mercado. Y es que si, como D.A. Dondis (1982, 19)

¹⁵ Figura necesitada de una redefinición, devaluada como ha resultado en los últimos tiempos debido a la difusión indiscriminada de los *hardwars* y *softwars* de autoedición que han convertido en diseñadores a todos sus potenciales usuarios.

¹⁶ Es un hecho observable, en el terreno de la confección y el intercambio y consumo de información en todos los tiempos, la existencia de forma invariable de una *clase* conocedora, con cierto grado de exclusividad, de los rudimentos de estos procedimientos y poseedora, por lo tanto, de un cierto poder sobre otros sectores de orden social, profesional, económico, etc. La digitalización de los componentes y los procesos tipográficos, unida a la comercialización a gran y pequeña escala de los útiles y las herramientas informáticas, ha supuesto, de unos años a esta parte, el acceso libre y masivo a su manipulación y realización, eso sí, se conozcan o no los principios que los articulan. También esta situación ha dado lugar a un nuevo tipo de iletrado, en franca extinción por razones de tipo generacional: el alfabeto digital.

¹⁷ Esta orientación sitúa al diseño en el «una actividad estratégicamente decisiva en una economía [...] donde los factores clave van más allá del carácter funcional o servicial de los utensilios y lo que se compra y vende son sensaciones, experiencias, valores e incluso signos imaginarios» (Calvera 2007, 19).

comentaba hace algo más de dos décadas, coincidiendo con esta explosión de lo visual, tradicionalmente «en el impreso, el lenguaje es el elemento primordial y los factores visuales, como el marco físico, el formato y la ilustración, son secundarios», sin embargo, «en los medios modernos ocurre justamente lo contrario. Predomina lo visual; y lo verbal viene dado por añadidura [...] nuestra cultura, dominada por el lenguaje, se ha desplazado perceptiblemente hacia lo icónico». Hay que tener en cuenta que la experiencia visual, a través de los medios publicitarios y de la omnipresente imagen televisiva en los hogares de medio mundo y ahora con Internet y, en general, todo el repertorio de pequeñas y grandes pantallas de uso cotidiano, es con mucho la primera forma —en cuanto a volumen¹⁸ e impacto— de adquisición de información procesada.¹⁹ Nos encontramos inmersos abrumadoramente y de forma cotidiana, desde nuestra infancia y durante todo el periodo de desarrollo cognoscitivo y emocional, en «el potencial de hipnosis mediática o espejismo audiovisual, inherente a los grandes medios de comunicación —que se manifiesta en sus configuraciones mediáticas, o sea, en su manera de presentar y codificar la realidad— [...] cabe recordar el protagonismo de los medios de comunicación como vehículos y matrices privilegiados en la contribución a la mentalidad contemporánea» (Gómez Mompert 1999, 61-63). Y esto es así hasta el punto de que, en las «sociedades postradicionales»²⁰ (Julier 2010, 82), expuestas sistemáticamente a ese uso mediático de los contenidos transmitidos, los enunciados icónicos en forma de imágenes no se limitan a sustituir la realidad, sino que la crean (Acaso 2009, 36).²¹

Se ha producido una clara decantación hacia la comunicación preferentemente por medio de patrones visuales, absorbiendo estos en gran medida al

¹⁸ Según los datos aportados por Aparici, García Matilla y Valdivia (1992), los factores de la aprehensión objetiva de datos percibidos se repartirían en: visuales, un 40%; auditivos, un 30%; táctiles, un 15%; olfativas, un 10%; y gustativas, un 5%.

¹⁹ Villafaña (2006, 44-46) distingue entre cuatro tipos de imágenes: mentales, naturales, creadas y registradas: «Las dos primeras son imágenes no manipuladas, al contrario que las dos restantes, obtenidas mediante un sistema de registro que puede ser manual o mecánico [...] las creadas son generalmente vehículos de comunicación o, al menos son significativas». Puesto que tanto las creadas como las registradas son fruto de una elaboración conceptual primero y gráfico-plástica después, en este trabajo no se va a hacer diferenciación entre ellas y se las tratará indistintamente como proposiciones o enunciados icónicos.

²⁰ Básicamente, esta idea se resume en la asunción por el individuo o ciudadano de la identidad de consumidor y de la identificación de la capacidad de consumir con libertad personal, cadena de asociaciones integrada en los procesos de construcción de la propia identidad y lo social.

²¹ Para Sartori (1998, 36) esto es así en las sociedades postindustrializadas hasta el punto de que los medios audiovisuales constituyen en estas sociedades una *paidéia* —término de origen griego que se refiere al proceso de formación del adolescente, pero también se usa para referirse a toda la formación del hombre— en cuanto que constituyen, en un porcentaje muy alto, la primera fuente de aprendizaje y formación del universo simbólico desde la infancia.

discurso verbal, acerca de lo cual Cover (Furtado 2007, 69) aún llegará más lejos al afirmar que «se ha ido constatando una progresiva disminución de la importancia de la palabra, cada vez más reducida a un icono o a un subtítulo», acentuándose con ello, como el propio Furtado afirma (2007, 70), el hibridismo de los datos textuales al que se hacía referencia al principio de esta reflexión.

Factor que se proyecta también sobre la idea planteada en torno a la *iconización de los elementos del texto*. Basta con echar un vistazo a su intervención en la publicidad o en el diseño en general, áreas más tradicionalmente reservadas a la imagen y al color. Resulta aplastante su masiva utilización en todo tipo de productos, el alarde continuo de expresividad tipográfica desplegado en los impresos y las pantallas. Ya no parece posible afirmar, como la profesora E. R. Brumberger (2003a, 222) sostiene, que «la tipografía es solo un área relativamente estrecha de la retórica visual», las infinitas posibilidades de manipulación tipográfica y gráfica de los elementos de la tipografía que los nuevos procedimientos digitales ponen al alcance de cualquier usuario, han dado lugar a un curioso y fácilmente observable fenómeno: su utilización desmesurada, casi hasta la extenuación y con desigual fortuna, como elemento gráfico-expresivo más allá de su mera función como auxiliar de la comunicación verbal.

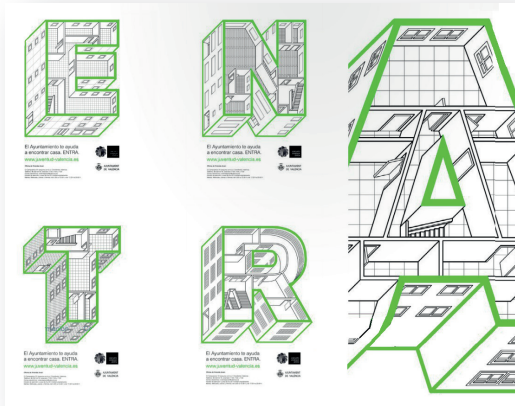
Tras todas estas reflexiones, cobra fuerza la idea de que el análisis del componente gráfico del texto no puede ser reducible a una interpretación unívoca: las nuevas tecnologías y medios de comunicación han generado nuevos hábitos y nuevos patrones de intercambio de información dando lugar a que el texto y, con él, los elementos de la tipografía participen también de campos que tradicionalmente no les eran propios. El texto, en su papel tradicional, convive con un texto que se hibrida con la imagen y la imagen es, en realidad, a veces un texto. Los elementos de la tipografía y su intervención en los procesos de transmisión de contenidos, tanto en el plano de su aplicación, como en el de sus aspectos constitutivos, plantea suficientes cuestiones no respondidas todavía con la concreción necesaria y cuya clarificación podría orientar en parte los futuros usos y aplicación de los mismos.

En el III Congreso Internacional de Tipografía, celebrado en Valencia en el año 2008,²² el eminente tipógrafo suizo Jost Hochuli,²³ a través de una comunicación leída por el profesor Josep Maria Pujol,²⁴ acometió una tarea admirable-

²² *Glocal. Tipografía en la era de la globalización*, Valencia, del 20 al 22 de junio de 2008.

²³ Tipógrafo y diseñador gráfico, Jost Hochuli se formó con Adrian Frutiger en las Kunstgewerbeschule de St. Gallen y Zürich donde posteriormente ejerció como profesor desde 1967.

²⁴ Lamentablemente, durante los años que ha conllevado la realización de este estudio, tuvo lugar la triste desaparición de esta figura fundamental del estudio de la tipografía. Gracias a la gentileza de la editorial Campgràfic, es posible consultar la documentación en el anexo.



(Figura 5)

El **texto**, en su papel tradicional, convive con un texto que se hibrida con la **imagen** y la **imagen** es, en realidad, a veces un **texto**.

Dos trabajos publicitarios de La mà (2014); publicidad para producto KYMCO (2013); doble página Harper's Bazaar (2013).

mente arriesgada —teniendo en cuenta que por su edad y trayectoria hubiera cabido esperar de él opiniones más conservadoras al respecto—: actualizar desde el pragmatismo, la revisión y el respeto a la tradición lo que representaría un ideario tipográfico básico válido para releer los testimonios del pasado, así como para interpretar y resolver las complejas y variadas *situaciones tipográficas* que en la actualidad se dan. En síntesis, Hochuli planteaba una reducción y simplificación de los tradicionales elementos de análisis tipográfico en aras de un reconocimiento de las múltiples situaciones bajo los cuales se presenta hoy

en día la tipografía, recurriendo para ello a los factores mínimos exigibles para que el problema tipográfico acometido garantice la inteligibilidad del mensaje, pero dejando al mismo tiempo absoluta y completamente al arbitrio de la libertad creativa del diseñador gráfico la manera de resolver tan difícilmente delimitable cuestión.

También en nuestro caso, para poder abordar el estudio de las cuestiones planteadas, se debería intentar adoptar una óptica de análisis tipográfico diferente de la que tradicionalmente ha intentado dar respuesta a los usos de la tipografía, que consiguiera englobar las prácticas del pasado con las que actualmente tienen lugar. No es posible o no parece razonable, tras más de cinco siglos de tipografía, analizar desde los mismos planteamientos y con los parámetros de antaño todo el abanico de situaciones en las que la tipografía actualmente interviene. Los argumentos se revelan limitados, ineficaces, excluyentes. Hay que tener en cuenta que si con Gutenberg comenzó una era, la de la transmisión impresa de la información, la revolución tecnológica digital y su repercusión en los cauces y en las distintas modalidades de la comunicación han dado lugar al comienzo de otra, generando nuevas plataformas de expresión las cuales, por otra parte, no por nuevas e inusuales, ajenas a los procedimientos tradicionales de tratamiento del texto.

Cabe, por último, puntualizar que, aunque no es el tema de este trabajo analizar en profundidad las cuestiones relativas a la vigencia y la viabilidad o no de los tradicionales soportes de lectura, dado que la óptica desde la cual se van a abordar las hipótesis que aquí se barajan gira en torno al estudio del componente icónico del elemento texto y sus implicaciones en el proceso de su percepción e interpretación en el acto de la lectura, su clarificación puede constituir, en realidad, un principio reducible a todo el texto, en cualquier plataforma, independientemente del soporte, papel o pantalla, sobre el que ese proceso tenga lugar. A pesar de que se hayan diversificado exponencialmente los soportes de difusión, no son el funcionamiento de los mecanismos de la visión y de la interpretación cerebral de la información percibida los que han cambiado. Es cierto que cada soporte puede comportar un condicionante técnico que modifique sustancialmente la solución de las cuestiones tipográficas, pero las unidades significantes —palabra, párrafo, apartado, etc.— siguen exigiendo idénticos principios de articulación que han de quedar plenamente resueltos a través de las herramientas de la expresión gráfica que la tipografía proporciona en cada caso. Como A. Lara observa, en el prólogo al libro del profesor Justo Villafañe (2006, 14), al hacer referencia a las imágenes construidas en general: «Los cambios, a menudo espectaculares, en los soportes e instrumentos no han alterado, casi nada, la razón de ser última de esas curiosas realidades que llegan

al entendimiento a través de los ojos», y esta idea se puede hacer extensiva a la percepción e interpretación de las unidades del texto.

Dado que las plataformas de actuación tipográfica se han diversificado, las respuestas precisan, igualmente, de una diversificación: en la mezcla, en la coordinación y combinación de áreas y nichos de comunicación, en el redibujado del mapa y de los nuevos recorridos será donde se entrelacen, con renovado sentido, las nuevas y las viejas maneras. Se hace así imprescindible una revisión de las tradicionales pautas de valoración del quehacer tipográfico desde la objetividad y la amplitud de miras, pues como François Richaudeau (1968, 9) advertía ya a mediados del siglo pasado: «En una época donde el monopolio del *material impreso* en el dominio de la información es puesto en cuestión por las múltiples y modernas técnicas audiovisuales, la legibilidad de ese *material impreso*, su eficacia, su aptitud para ser leído, descifrado fácilmente, están relacionados con su supervivencia en la jungla de los *mass media*».

Por otra parte, tan lamentable sería zanjar esta cuestión rebajando el nivel de exigencia en la composición de un texto corrido —en el sentido de descuidar la optimización de sus condiciones de lectura— restando importancia al cuidado del detalle, como analizar con idénticos criterios la intervención del texto en el diseño de un logotipo, de naturaleza eminentemente visual y, por definición, de reducida extensión textual. Quizás se trate más de considerar la existencia de distintos niveles de intervención y de modificar el enfoque a la hora de valorar la eficacia del tratamiento tipográfico en un mensaje dado.

De la misma manera que resulta ilusorio pensar que todo lo que se realiza en cada momento es nuevo, ignorando los lazos y conexiones inevitables con la manera de hacer de otras épocas, una tipografía esclerotizada, cuyo referente exclusivo sea el pasado, sin una reflexión razonada que la fundamente y la reubique en el momento presente, será una tipografía muerta, y eso Jost Hochuli, a pesar de que por la edad y el peso de su trayectoria vital cabría esperar lo contrario, parece haberlo entendido a la perfección.²⁵

²⁵ Aunque este estudio se ha realizado en el marco del sistema de escritura latino y de la cultura occidental quizás puede llegar a tocar cuestiones relativas a otras formas de escritura por el establecimiento de paralelismos lógicos con los mecanismos universales de la visión y la interpretación de los propios sistemas de escritura, pudiendo extrapolar algunas de las cuestiones que se plantean a otras situaciones de similar naturaleza, aunque no de idéntica expresión.

Marco teórico: conceptos fundamentales

¿Acaso el texto aspira a algo más que a ser entendido? ¿Van sus pretensiones más allá de la transmisión de su contenido?

OTL AICHER (2004)

Dentro del conjunto de aspectos que conforman la práctica de la composición tipográfica, entre los cuales se encuentran, desde los propios signos para la composición del texto y el conjunto de procesos que comprenden su diseño previo, pasando por las variables de composición y sus principios de aplicación, hasta las características funcionales y técnicas sobre las que todos ellos se sustentan, este estudio se aborda desde el análisis de dos de ellos en particular: por una parte, aquel que constituye uno de sus aspectos más característicos concerniente a su vertiente configurativa, su polimorfismo gráfico, y, por otra, el que se refiere a su repercusión en el acto de la lectura, concretamente, en el ámbito que se conoce como tipografía de edición.

Por composición tipográfica se entiende la correcta y detallada confección gráfica —en la actualidad prácticamente realizada en su totalidad por procedimientos electrónicos (*hardware* y *software*)— de las unidades del texto, es decir, las palabras y los sintagmas o frases en toda su variedad proposicional, por medio, fundamentalmente, de la manipulación de los siguientes recursos:

- Las decisiones acerca del tamaño de las grafías o cuerpo del texto.
- La distribución de las grafías²⁶ o compensación de los blancos entre letras, denominada prosa o *tracking*, cuando se refiere al conjunto de las grafías

²⁶ En el argot tipográfico, a cada una de las imágenes de los caracteres representados se las denomina con frecuencia 'tipo', palabra derivada del inglés *movable type*, letra de imprenta o movable de la tipografía de plomo: elementos metálicos cuadrangulares combinables de unos 25 mm de alto, con la imagen especular de la letra grabada en relieve en uno de los extremos. Actualmente, se está extendiendo el uso del término 'glifo' para expresar el matiz, solo materializable en el entorno tipográfico, de que un solo carácter, como por ejemplo la 'a', puede presentarse, precisamente por la variedad enunciativa inherente a la expresión tipográfica, de formas distintas (a, A, a, etc.). Alarcos (1965, 14) utiliza el término 'grafema' en oposición a 'fonema' pero, para resaltar sobre todo sus cualidades gráfico-plásticas, según la definición que del término da el propio *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (www.rae.es, consulta enero 2013), también es posible hablar de 'grafía'.

que componen una palabra, y ajuste de pares o *kerning*, cuando se trata de una corrección particular entre dos grafías determinadas.

- La definición y compensación de los espacios o blancos entre palabras.
- La determinación del ancho de la línea o número aproximado de palabras por línea.
- Y la concreción de la distancia entre líneas o interlineado.²⁷

La manipulación combinada de este conjunto de parámetros queda recogida habitualmente bajo la denominación de *microtipografía* o tipografía de detalle (Hochuli 2007, 7) y su característica común más destacable es la fuerte relación de interdependencia que mantienen, en función de la cual, mientras que un ajuste conveniente de todos ellos dará lugar a un texto con aptitudes favorables para su aprehensión por el lector, un desajuste o combinación desafortunada de los mismos puede dar lugar, por el contrario, a un texto que presente ciertas dificultades de lectura. La clave de la composición tipográfica estriba en la justa compensación entre la diferenciación y la cohesión de las unidades de significado del texto.

El resto de aspectos de la composición tipográfica, que son los que atienden a la expresión gráfica de unidades de significado mayores, quedan recogidos bajo la denominación de *macrotipografía* y son: la marcación gráfica de los párrafos por medio de la sangría de primera línea o la inserción de un espacio extra entre los mismos; el establecimiento de una jerarquía gráfica para la diferenciación de epígrafes (títulos, subtítulos, apartados, subapartados, citas, notas al pie, etc.) que es posible expresar a través de la manipulación, solos o en combinación, de parámetros como las variaciones de estilo y de tamaño, el reparto de los blancos intermedios, etc.; la concreción de los márgenes con el fin de definir el área para la lectura y organizar el campo visual; y la plasmación gráfica y física de la estructura superior del texto en capítulos, partes, cortesías, índices, portadillas, etc.

El desarrollo de este conjunto de actuaciones en textos que por su extensión, ya que requieren una lectura atenta y continuada, y por sus características, consistentes básicamente en presentar un tamaño que puede oscilar entre 8 y 12 puntos en función de la tipografía escogida, el perfil de lector, la orientación de la obra, etc., se conoce comúnmente como *tipografía de edición*.

¿A qué hace referencia entonces la mencionada idea de *polimorfismo gráfico* relacionada con los componentes de la composición tipográfica?

²⁷ En la actualidad, a través de los recursos que incorporan los equipos informáticos y las aplicaciones o programas de maquetación, la mayoría de estos ajustes se realizan por medio de procesos automáticos (programados en función de cálculos algorítmicos) y solo puntualmente manuales.

Tipografía de edición

Composición de texto de extensión media-amplia en cuerpos de lectura (entre 9 y 12 puntos aproximadamente, dependiendo de la familia tipográfica utilizada).

Microtipografía

Decisiones sobre variables tipográficas básicas:

- Tamaño de las grafías o cuerpo del texto.
- Prosa o *tracking*, cuando se refiere al conjunto de las grafías que componen una palabra, y ajuste de pares o *Kerning*, cuando se trata de una corrección particular entre dos grafías determinadas.
- Blancos entre palabras.
- Ancho de la línea o número aproximado de palabras por línea.
- Distancia entre líneas o interlineado.

Macrotipografía

Expresión gráfica unidades de significado mayores:

- Diferenciación de párrafos, por medio de la sangría de primera línea o la inserción de espacio entre párrafos
- Jerarquía gráfica para la diferenciación de epígrafes (apartados, subapartados, etc.) por medio de la variación de estilos y de tamaños, la distribución de los blancos intermedios, etc.
- Concreción de los márgenes
- Estructura superior del texto en capítulos, partes, cortesías, índices, portadillas, etc.

Componente polimórfico

¿Qué repercusión tiene este aspecto en la decodificación del texto?

Quizás el lector ya habrá reparado en el hecho de que, en la relación de los factores involucrados en el quehacer tipográfico inicialmente planteada, se ha pasado intencionadamente por alto un aspecto al que cualquier persona que haya abordado la composición de un texto por estos procedimientos se habrá enfrentado en más de una ocasión: la necesidad de elegir, entre una considerable oferta, una *familia tipográfica*, es decir, una entre las innumerables interpretaciones existentes de la morfología de los signos del texto.

La modalidad tipográfica de expresión de las grafías del texto, en el caso de la escritura alfabética, obedece a una particularidad muy específica ya que, a pesar de basarse en un código universal de transcripción del lenguaje, el alfabeto latino, compuesto por 27 signos, no presenta una morfología única de representación de los mismos, sino que se desenvuelve en forma de múltiples versiones e interpretaciones gráficas de estos, definidas en algunas ocasiones por variaciones morfológicas muy evidentes pero en muchas otras, en cambio, por detalles prácticamente imperceptibles y tan solo detectables por el experto.

Cada una de estas versiones del conjunto de los signos del alfabeto y sus variantes,²⁸ confeccionadas en base a unos mismos criterios de diseño, es decir, atendiendo a una expresión particular de los recursos gráficos (criterios de proporción, acabado de los trazos, estructura constructiva, grado de complejidad descriptiva, etc.), es lo que se conoce comúnmente como *familia tipográfica*. Desde los inicios de la tipografía hasta la actualidad y a pesar de esta tendencia hacia la versatilidad interpretativa de su expresión gráfica, es posible apreciar, sin embargo, una serie de líneas de aplicación de criterios morfológicos coincidentes que permiten clasificar a las familias tipográficas resultantes en *tipologías* o grandes grupos con particularidades morfológicas comunes: romanas, egipcias, incisas, palo seco, fantasía, etc.

En la práctica, este contexto gráfico tan diversificado se presenta, para el diseñador-tipógrafo, como un recurso de gran riqueza expresiva en la medida en que le proporciona una interminable paleta de matices cuya aplicación permite plantear entornos gráficos e imágenes del texto muy diversos, pero, en contrapartida, esa potencial ventaja también puede llegar a convertirse en un problema a la hora de tener que decidir sobre la conveniencia o no de optar por una u otra familia ante tan desmesurada oferta. Situación que se resolverá, con demasiada frecuencia, con elecciones realizadas fruto del azar o en función de criterios en alto grado arbitrarios.

Este aspecto relacionado con la versatilidad enunciativa de los signos del texto constituye también una cuestión de máximo interés en lo que se refiere al propio diseño de las familias, ya que abre un campo amplísimo de experimentación gráfica en el que el más mínimo detalle respecto al tamaño y la morfología de los rasgos de estas unidades mínimas de la expresión gráfica del lenguaje, constituye un acicate para el profesional gráfico, experto conocedor y manipulador de los principios que rigen la articulación de los elementos de la expresión plástica.

Resulta llamativa, de hecho, la indeterminación conceptual que suele prevalecer, en el terreno de la discusión y la teorización tipográfica, a la hora de intentar establecer unos principios mínimos de elección y uso de las familias y, por prolongación, sobre la repercusión de estas cuestiones de detalle en la decodificación del texto, pues, después de todo, ¿es percibido todo este despliegue gráfico en el ejercicio de la lectura por el lector? y, sobre todo, ¿a qué obedece?, ¿a cuestiones funcionales, es decir, inherentes a la expresión morfológica de los

²⁸ Además de los criterios de diseño que definen la particularidad morfológica de cada familia tipográfica, es posible encontrar, dentro de una misma familia, variaciones denominadas de *estilo* expresadas en función de variaciones en la inclinación del eje constructivo, que da lugar a las formas redonda y cursiva, en las diferencias del grosor, origen de las versiones regular y negrita en su nivel más básico, o de la anchura, para las versiones estrechas o ensanchadas, etc.

(Figura 6)

¿Código o recurso icónico? Si la expresión tipográfica de los signos del texto respondiera estrictamente al código alfabético, un juego de signos de apariencia muy similar a la que se muestra en primer lugar sería suficiente para transcribir cualquier tipo de mensaje. Pero la realidad es bien distinta pues la expresión tipográfica de los signos de texto adopta una gran variedad de apariencias.

a b c d e f g h i

j k l m n ñ o p q

r s t u v w x y z



(Esquema 3)

ABCDEFGHIJ
KLMNÑOPQR
STUWVWXYZ
abcdefghijklmn
ñopqrstuvwxyz

Times New Roman

ABCDEFGHIJ
KLMNÑOPQR
STUWVWXYZ
abcdefghijklmn
ñopqrstuvwxyz

Arnold Böcklin

Familias tipográficas

Interpretaciones morfológicas particulares del alfabeto.

Estilos tipográficos

Versiones dentro de una misma familia en función de criterios como la variación del eje constructivo, el grosor, la anchura, etc.

> Times New Roman

abcdefghijklmn
ñopqrstuvwxyz

Redonda

abcdefghijklmn
ñopqrstuvwxyz

Cursiva

abcdefghijklmn
ñopqrstuvwxyz

Negrita

abcdefghijklmn
ñopqrstuvwxyz

Estrecha

(Esquema 4)

Clasificación básica de las familias tipográficas por tipologías morfológicas

> Romanas

> Humanas

Aa

> Antiguas

Aa

> De transición

Aa

> Modernas

Aa

> Incisas

Aa

> Mecanas

Aa

> Palo seco

> Grotescas

Aa

> Neogrotescas

Aa

> Geométricas

Aa

> Humanísticas

Aa

> Escritura

Aa

> Manuales

Aa

> Fantasía

Aa

> Góticas

Aa

> No latinas

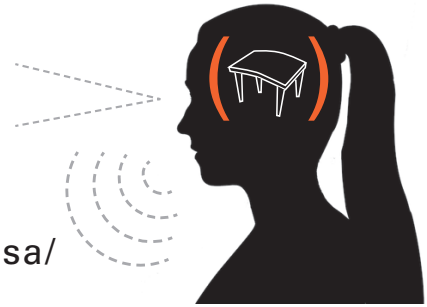
αλ

(Esquema 5)

Niveles de expresión del lenguaje

mesa

/mesa/



>> Expresión verbal

/a/ /b/
/c/ /d/...

>> Expresión gráfica

abcde
fghijk...
ABCDEF
GHIJKK...

>> Directa (manuscrita)

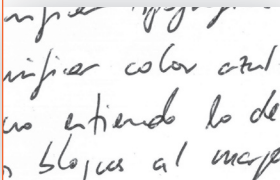
o Nivel formal



o Caligráfico-estilístico



o Expresión personal



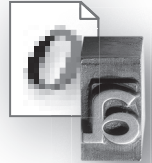
o Rotulación o lettering



>> Indirecta (reproducida)

o Juego tipográfico (físico o digitalizado)

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
nopqrstuvwxyz



>> Procedimiento

o Impreso



o Electrónico



signos, o prescindibles y solo de tipo apreciativo? Pues, como ya se ha apuntado, ¿por qué tratándose de un código no existe una tipología única, universal, de representación tipográfica de los signos del texto?, ¿es quizás porque este matiz gráfico aporta algún significado añadido al mensaje transmitido? E, incluso, yendo un poco más lejos, aunque en la actualidad son, la mayoría de las veces, los principios derivados de la práctica del diseño a los que se recurre para intentar dar respuesta a estas y otras cuestiones, en propiedad, ¿a quién correspondería evaluar estos aspectos?, ¿al tipógrafo? ¿al diseñador?, ¿al lingüista?, ¿es la expresión gráfica del lenguaje una cuestión lingüística, óptica, técnica, plástica? La conveniencia de cuantificar de forma objetiva el polimorfismo tipográfico, la repercusión de este matiz diferenciador de la representación del texto en la comunicación, se revela, como se puede ver, como una cuestión de máximo interés.

Alarcos (1965, 10) y Ruiz (1992, 9), por ejemplo, conscientes de la importancia de estas cuestiones, también en el ámbito de los procesos lingüísticos, llegan a plantear si no sería necesaria la creación un marco disciplinar suficientemente amplio e integrador desde el que poder afrontar el análisis objetivo de estos y otros aspectos relativos a la repercusión y actuación de las unidades de representación gráfica del lenguaje que las disciplinas habitualmente atentas a las cuestiones de su aplicación y normativa lingüística no contemplan.²⁹

Las áreas que han abordado tradicionalmente, con mayor o menor grado de especialización, el análisis y la sistematización de las cuestiones relacionadas con el componente gráfico de los signos del texto son: por una parte, las que lo hacen desde su observación como medio transmisor del lenguaje, de sus unidades fónicas y de significado, en el plano de su expresión gráfica, entre las que se encuentran la Lingüística, en general, y la Ortografía, en particular, como conjunto de normas que regulan la escritura de la lengua por cualquier medio, manuscrito o de reproducción; y, por otra, las que se centran en la parcela de su evolución y realización formal, entre las que se encuentran la Paleografía,³⁰

²⁹ Ambos autores proponen la denominación *grafemática* para una disciplina que contemple todas estas funciones, es decir, su estudio tanto desde el punto de vista de la realización material como de la función comunicativa de los elementos gráficos del lenguaje. Problemática similar a la que planteaba Gelb (1952, 45) sobre la inexistencia como ciencia de las diversas disciplinas de estudio —enfocadas, la mayoría de las veces, a análisis de tipo histórico-descriptivo— sobre los sistemas de escritura en función de una explicación integrada sobre su origen, función y desempeño, a partir de un planteamiento epistemológico que intentará dar respuesta a las cuestiones ¿qué?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿cómo? y, sobre todo, ¿por qué? Concretamente, Gelb proponía la denominación *gramatología*.

³⁰ Dentro de esta disciplina enfocada al análisis formal de las realizaciones manuscritas del texto y su evolución a lo largo del tiempo, cabe diferenciar los estudios que se centran en las trazadas sobre materiales duros como la piedra, la madera, el metal, la arcilla, etc., terreno de la Epigrafía,

Disciplinas en torno a los signos del texto

Tradicionalmente

• Como medio transmisor de las unidades fónicas del lenguaje:

Ortografía

Normas de uso y transcripción gráfica del lenguaje

• A través de su realización manuscrita:

Paleografía

Evolución morfológica a través del tiempo

Caligrafía

Realización formal estilizada

• A través de su reproducción estandarizada:

Ortotipografía

Uso diacrítico de los recursos tipográficos

Tipografía

Normas de composición del texto

Otras relacionadas

Neuropsicología y Psicología de la percepción

Teoría de la imagen

Semiótica

Retórica

Principios del diseño

planteada como estudio de la evolución que ha experimentado la expresión de los signos del texto en sus versiones manuscritas a lo largo del tiempo, y la Caligrafía, como conjunto de directrices o normas de realización formal de los signos del texto en sus versiones manuscritas estilizadas o pautadas. A medio camino entre lo lingüístico y lo gráfico, en el terreno de la edición de textos por procedimientos de reproducción, se encontraría la Ortotipografía que se presenta como el conjunto de normas de uso diacrítico³¹ de los recursos tipográficos.

¿Qué enfoque sobre esta materia aporta entonces la Tipografía? Esta disciplina, que nació como técnica, ha ido conformando, a partir de su práctica a lo largo de algo más de cinco siglos, un cuerpo teórico sobre los principios de composición del texto en su forma estandarizada para reproducción —en primera instancia por medios mecánicos y, desde mediados del siglo xx hasta la actualidad, inicialmente por procedimientos químicos y fotográficos y, después,

o sobre materiales dúctiles como la piel, el papiro o el papel e incluso los dibujados o pintados sobre cerámica, terreno este de la Paleografía. Este enfoque diferenciado resulta, como se verá, determinante en la observación de algunos estadios relativos a la evolución formal de los signos del alfabeto.

³¹ Martínez de Sousa (2001, 133) utiliza este término para definir la función de las normas ortotipográficas en el sentido de que permiten, por medio de diferenciaciones y marcaciones gráficas, la matización semántica e incluso sintáctica de los componentes del texto: «Diacrisis tipográfica: grafía especial que se aplica a un elemento tipográfico para distinguirlo de los demás y dotarlo de un matiz significativo». También Hochuli (2007, 45) se refiere a *diacrisis* para referirse al uso lingüístico de la diferenciación o matización estilística.

a raíz de su digitalización, por procedimientos electrónicos— pues, de forma paralela a su ejercicio y evolución, ha ido teniendo lugar la aparición de una literatura tipográfica que es posible clasificar en base a cinco líneas de aproximación fundamentales: 1) la estandarización de materiales y procedimientos; 2) la publicación de muestrarios tipográficos; 3) el establecimiento de normas y principios básicos de composición; 4) el estudio morfológico; y 5) la teoría tipográfica entendida como análisis crítico de su práctica integrada.

La aparición de literatura concerniente a la sistematización de los procesos y la estandarización de los materiales tuvo lugar, principalmente, durante los doscientos años que siguieron a la invención de los propios procedimientos de reproducción tipográfica, periodo que se corresponde con los años de su generalizada difusión en el ámbito europeo y en aquellos bajo su influencia social y cultural. Aunque, como cabe esperar, dadas las condiciones de la época, en estas etapas, la producción editorial y la fabricación y fundición de material se llevó a cabo con una total ausencia de planificación, la creciente demanda de un mayor número y tipo de textos editados y la paulatina profesionalización y agilización de todos los procedimientos intervinientes en la reproducción tipográfica, traerían consigo la necesaria tendencia a una normalización de todos los elementos involucrados en el proceso: juegos de tipos, sistemas de medidas, maquinaria, vocabulario de uso...³² Aparecen así textos como: *Mechanick Exercises: or the doctrine of handy-work applied to the art of printing* (1653-1684) de Joseph Moxon, planteado como una minuciosa recopilación de principios y procedimientos; *La science pratique de l'imprimerie* (1723), primer manual impreso en francés por Martin Dominique Fertel; la propuesta metodológica de la Imprimerie Royal en 1693 del *roman du roi*,³³ consistente en un intento temprano de establecer unas pautas de diseño normalizado de los caracteres para imprenta; y las propuestas de Pierre Simon Fournier, con su *Manuel Typographique* (1764-1766), y los componentes de la familia Didot, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, para adoptar un sistema de medidas de las unidades del texto y del material tipográfico universal, que es de hecho, con matices, el que ha persistido hasta hoy.

³² Fenómeno comparable a la proliferación de sistemas informáticos, *generaciones* de *hardware*, versiones de *software* y formatos de archivos de fuentes distintos surgidos con el *boom* tecnológico, los cuales, a pesar de los intereses comerciales, han tendido, con el tiempo, a la compatibilidad.

³³ La Imprimerie Royal o Typographia Regia fue una institución de prestigio y propaganda política y religiosa creada en 1640 a propuesta del Cardenal Richelieu, en el marco de un rígido sistema de control de la producción editorial que caracterizó a la Francia del siglo XVII por medio de duros impuestos sobre el papel, control sobre la dispensación de permisos para la publicación de textos, etc. Llegó a reunir 350.000 punzones en los más variados sistemas de escritura existentes. Adaptada a los nuevos tiempos, continúa activa bajo el apelativo de *Nationale* (Escolar 1988, 457-458).

(Esquema 7)

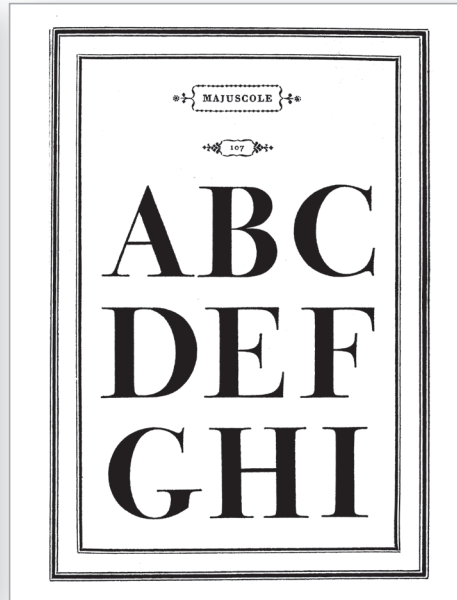
Literatura tipográfica

- **Estandarización de materiales y procedimientos.**
- **Publicación de muestrarios tipográficos.**
- **Establecimiento de normas y principios básicos de composición.**
- **Estudio morfológico:**
 - Observación y análisis de los estilos manuscritos.
 - Estudio detallado de las formas propiamente tipográficas.
 - Principios de la articulación plástica de las grafías de la escritura.
- **Teoría tipográfica entendida como análisis crítico de su práctica integrada.**

También a raíz de la progresiva implantación de la tipografía, comenzaron a ver la luz de forma habitual la publicación de muestrarios tipográficos en un intento lógico de inventariar y mostrar el creciente repertorio gráfico que el nuevo sistema de reproducción ofrecía, primero por su capacidad para reproducir fielmente los principales sistemas de escritura al uso y después, coincidiendo con los cada vez mayores dominio de la técnica y perfeccionamiento de los materiales, por la necesidad de evidenciar el potencial de desarrollo morfológico inherente a los nuevos procedimientos. Aunque no se trataría estrictamente de literatura tipográfica, estos compendios constituirán a partir de entonces una herramienta básica para facilitar la elección y el uso del material tipográfico y, a la larga, un inestimable testimonio gráfico sobre la evolución que la idea de la representación tipográfica ha experimentado a lo largo del tiempo. En este sentido cabe mencionar el más emblemático de ellos, el famoso *Manuale tipografico* de Giambattista Bodoni (1788 y 1818 en segunda edición).

La tendencia a la publicación de estos compendios se mantendrá durante todo el siglo XIX, periodo de explosión estilística y de nacimiento de nuevas tipologías tipográficas, hasta la actualidad, favorecida por la posibilidad de su amplia difusión a través de la Red por medio de amplísimos muestrarios de los distribuidores y de los propios creadores de tipos, como manifestación inequívoca de uno de los principales atractivos de la composición tipográfica.³⁴

³⁴ Es interesante destacar en este sentido la opinión de Ruiz (1992, 9) con respecto a este fenómeno ya que, con mucha frecuencia, tiene lugar la aparición de «una abundante bibliografía puramente descriptiva sobre las variedades gráficas» anunciada como literatura tipográfica, cuando en realidad se trata de catálogos o muestras tipográficas con una total «ausencia de unas bases epistemológicas que sustenten una ciencia de la escritura».



(Figura 7)

Publicación de muestrarios tipográficos. El muestrario tipográfico, además de elemento planteado desde el punto de vista práctico para la cómoda apreciación y difusión del material disponible entre los usuarios, ha supuesto desde los inicios de la tipografía una fuente valiosísima de observación de la evolución que ha ido experimentando el concepto enunciativo de las grafías. Especimen de Conrad Berner (1592); *Manuale tipografico*, Giambattista Bodoni (finales. s. XVIII); catálogo tipográfico Imprenta Blai Bellver (1886); Catálogo Neufville Digital (2013).

La publicación de compilaciones de normas técnicas y principios de composición, con variados niveles de exhaustividad,³⁵ comenzaron a aparecer de forma habitual en torno a la primera mitad del siglo xx,³⁶ fruto de la progresiva profesionalización, como consecuencia de la industrialización de los procesos, y como instrumento para su enseñanza en las escuelas e instituciones de artes y oficios que con visible fuerza comenzaban a aflorar en toda Europa. Los más paradigmáticos son, sin duda, *First Principles of Typography* [Principios fundamentales de la tipografía] de Stanley Morison (1929), *Die Kunst der Typographie* [El arte de la tipografía] de Paul Renner (1939), seguido por *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie* [El abcé de la tipografía] (1960) de Jan Tschichold, y, más recientemente, por los valiosísimos textos de Philipp Luidl y Jost Hochuli.

En cuanto a los escritos sobre morfología tipográfica es posible encontrarlos orientados desde tres ópticas distintas: en unos casos, a partir del estudio y análisis de los estilos manuscritos como fuente y clave para llegar a comprender la articulación formal de los signos en su versión tipográfica, que es el caso de publicaciones tan emblemáticas como *Writing & Illuminating, & Lettering* [Escritura, caligrafía y rotulación] (1906) de Edward Johnston y, más recientemente, desde una concepción *quasi* metafísica del trazo, *De streek: theorie van het schrift* [El trazo: teoría de la escritura] (1987) de Gerrit Noordzij; en otros, planteados desde el estudio detallado de las formas propiamente tipográficas, a partir de análisis comparativos y evolutivos, como es el caso de Daniel Berkeley Updike y su *Printing types: their history, forms, and use* [Tipos de imprenta: su historia, formas y uso] (1922), o Max Caflish con *Schriftanalysen. Untersuchungen zur Geschichte typographischer Schriften* [Análisis tipográficos. Estudios sobre la historia de la tipografía] (2003); y, más raramente, como en el caso de los escritos de Adrian Frutiger *Der Mensch und seine Zeichen*³⁷ [Signos, símbolos,

³⁵ Al diferenciar este tipo de textos con respecto al primer grupo propuesto se quiere remarcar la orientación sistematizadora de aquellos como cuerpo disciplinar incipiente, frente al enfoque recopilatorio encaminado a la profesionalización de una actividad dada, de los segundos.

³⁶ Anteriormente, en la segunda mitad del siglo xviii, en el periodo conocido como la Ilustración, se dan los primeros intentos por otorgar a la práctica de la tipografía categoría de oficio, es decir, de actividad desempeñada por procedimientos técnicos y metódicamente especificados, en Francia con su inclusión en publicaciones como la *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, editada entre los años 1751 y 1772 por Diderot y D'Alembert, y en España a través de la creación de la Imprenta Real, auspiciada por Carlos II en 1761, cuya importancia, como comenta J. M. Ribagorda (Ministerio de Asuntos... 2009, 19), «excede el ámbito de la edición y de la impresión, ya que su principal consecuencia fue el desarrollo de las artes aplicadas a la industria gráfica, todavía artesanal».

³⁷ Esta obra se compone a su vez de tres partes: 1) *Zeichen erkennen. Zeichen gestalten* [Reconocimiento de los signos. Formas de los signos]; 2) *Die Zeichen der Sprachfixierung* [Los signos

marcas, señales. Elementos, morfología, representación, significación] (1978), en un intento por desentrañar los principios que fundamentan la articulación, en tanto que elementos de la expresión plástica, de las grafías de la escritura.

Existe además, como ya se ha mencionado, una quinta línea de textos, formada por los escritos de algunos tipógrafos, orientada hacia una revisión crítica de la práctica tipográfica en su conjunto, en un intento de otorgarle una fundamentación teórica, un carácter disciplinar e incluso filosófico, más allá de su escueta resolución práctica, a partir de la valoración del conjunto de los agentes involucrados en la misma —sus elementos constitutivos, los procedimientos pasados y presentes, los diversos usos del texto y su evolución, etc.— y de su forma de articular un particular concepto de la organización del entorno para la transmisión de información o para la lectura. Estos escritos suelen estar planteados en un sentido no sistemático, en cuanto a las hipótesis, los métodos y las conclusiones, sino más bien desde el conocimiento adquirido a través del ejercicio continuado de la práctica tipográfica, así como a partir de valoraciones de diversa naturaleza (históricas, plásticas, ideológicas, intuitivas, etc.) sobre el comportamiento de los elementos que intervienen en la modalidad tipográfica del texto y de los mecanismos y procesos visuales y mentales en los que participan. Es el caso de textos fundamentales como de *Die neue Typographie* [La nueva tipografía] de Jan Tschichold (1928), *The cristal globet* [La copa de cristal] de Beatrice Warde (1930), *An essay on typography* [Un ensayo sobre tipografía] de Eric Gill (1936) y *Typographie* [Tipografía] de Otl Aicher (1988).

Pero, aunque es fundamentalmente a través de estos cinco enfoques que, desde su invención y de forma simultánea a su práctica durante siglos, ha tenido lugar la creación de un tronco disciplinar en torno a la tipografía y aunque es precisamente en los principios derivados de estos textos sobre los que se sustentan la mayoría de los preceptos y normas tipográficas que aún hoy en día se barajan a la hora de justificar la repercusión y la intervención de los elementos de la composición tipográfica del texto en la transmisión de información, la tecnologización de los componentes, de los procesos y de los usos tipográficos, fruto de las nuevas plataformas y de las nuevas maneras de entender la comunicación, podrían llegar a poner en cuestión muchos de estos principios y procedimientos, aparentemente intemporales, la mayoría de los cuales no han sufrido variaciones sustanciales durante siglos.

como representación del lenguaje]; y 3) *Zeichen, Symbole, Signete, Signale* [Signos, símbolos, marcas, señales]; y constituye uno de los pocos intentos existentes de abordar de forma metódica un análisis de la configuración morfológica de los signos del texto en cuanto que elementos de naturaleza icónica.

Se hace, pues, necesaria la realización de una valoración más amplia, en el sentido de integradora, sobre la función objetiva que los elementos del texto, en su versión tipográfica, ejercen en el acto de la lectura concebida dentro del marco mayor de los procesos de la comunicación.

Conviene tener presente, además, que, aunque dado que, tradicionalmente y desde los inicios de la imprenta, la tipografía de edición ha sido el campo de expresión por excelencia de la composición tipográfica y todas las actuaciones sobre el texto que quedaban fuera de ese ámbito, es decir, las rotulaciones de tipo publicitario o artístico³⁸ —con tamaños y en formatos grandes, relativas a textos cortos, etc.— han sido sistemáticamente relegadas a un *limbo tipográfico* o sencillamente excluidas e ignoradas, la evolución experimentada por la transmisión de mensajes de amplio espectro con la intervención del componente textual obliga, sin embargo, a un cambio de perspectiva. Los signos del texto y, más concretamente, la modalidad objeto de este estudio que surge de su estandarización gráfica, su modalidad tipográfica, son responsables en su modesta funcionalidad, de la transmisión de una parte muy importante de los mensajes que recibimos a diario, en su función transmisora del lenguaje pero también, a raíz del peso que ha cobrado en las últimas décadas su componente icónico, inmersos, con mucha frecuencia, en un proceso de *iconización de la verbalidad* de más compleja concreción.

Y es en este terreno, en el del estudio y valoración de la intervención en dichos entornos de comunicación del componente icónico de los signos del texto, donde cabe preguntarse por la viabilidad del uso de otras ópticas de análisis como las que pueden proporcionar disciplinas directamente relacionadas con principios de aplicación y de actuación de la enunciación por procedimientos icónicos en su sentido más amplio, como es el caso de la Teoría de la Imagen, la Semiótica, la Psicología de la Percepción, la Retórica de la Imagen o los propios principios del Diseño.

La persistencia en los enfoques acerca de la tipografía que podríamos llamar *tradicionales*, es decir, adquiridos por la vía de la praxis y la casuística y, por lo tanto, ligados a un importante *background* artesanal, dificultan hoy más que nunca la creación de un marco epistemológico propio e independiente del medio de producción, el contexto cultural o cualquier otra circunstancia coyuntural. Tras más de cinco siglos de práctica tipográfica, los procesos y los elementos de la tipografía precisan de un análisis más amplio a través del estudio de los distintos mecanismos y procesos de elaboración de material cognitivo y de la

³⁸ En la actualidad, tras las décadas correspondientes al *boom* de la tipografía digital y a raíz del *revaival* que está experimentando la escritura manuscrita caligráfica y dibujada, se ha extendido el uso del término inglés *lettering*.

comunicación sobre los que se sustentan, de esos hechos invariantes que constituyen su naturaleza. Abordar esta tarea permitiría dar explicación también a operaciones secundarias que constituyen en realidad matizaciones de tales procesos, las características de cada articulación tipográfica concreta.

Con demasiada frecuencia, el estudio e intento de sistematización de la actuación de los elementos de la expresión tipográfica del texto tienden a enfocarse de forma un tanto dispersa ya que para ello se recurre indistintamente a textos de diseño, manuales básicos de composición, ideas asentadas por el uso, criterios particulares, etc., metodología que, si no se utiliza con una finalidad clara y previamente definida, perpetúa la indeterminación de las conclusiones. Este *handicap* parece ser el permanente obstáculo que dificulta la conformación de una valoración concluyente sobre la actuación del componente morfológico de los elementos de la tipografía en el proceso de la lectura, pues, como observa la profesora Brumberger (2004, 16), «el soporte empírico para ambas perspectivas sobre la retórica de la tipografía, teórica y pragmática, es multidisciplinar, e incluye estudios sobre la percepción, la lectura, la memoria, y afecta igualmente a la tipografía misma». Cabe, pues, abordar una óptica de análisis distinta que permita acotar nítidamente la actuación objetiva de los signos de la modalidad tipográfica del texto en el ejercicio de la lectura.

Hipótesis de trabajo y metodología adoptada

Si queremos analizar científicamente el fenómeno de la escritura, tendremos que dilucidar la esencia del signo.

ELISA RUIZ (1992)

Hipótesis y planteamientos metodológicos básicos

En función de todas las cuestiones comentadas, se plantea la necesidad de adoptar una perspectiva de análisis distinta sobre la implicación del detalle y la estilística tipográfica en los procesos de la comunicación en los que participan, que sirva de justificación a esa versatilidad morfológica que los caracteriza y que, al mismo tiempo, proporcione un marco explicativo lo suficientemente amplio e integrado como para servir de soporte teórico a la abundante casuística en la que, en la práctica, intervienen.

Para ello se va a proceder a intentar identificar de forma precisa la posible función o funciones que las grafías tipográficas adoptan en el proceso de la lectura, huyendo de los tópicos explicativos que de forma recurrente se adoptan, por medio de la lectura, recopilación y confrontación de algunos de los principales estudios realizados en torno a las diversas disciplinas relacionadas con los aspectos que se proponen como posibles factores explicativos de las cuestiones aquí planteadas, así como de una batería de comprobaciones experimentales que permitan obtener unas conclusiones razonablemente objetivas sobre las hipótesis de partida. Concretamente, este planteamiento arranca de una hipótesis básica, a saber:

- La posibilidad de que las acciones de *leer texto* y de *ver texto*, es decir, de que la experiencia lectora y la de valoración de las cualidades plásticas del tipo, constituyan procesos intelectivos distintos e incluso disociados. Confirmar este punto permitiría identificar de forma precisa la actuación en estos planos diferenciados de los propios elementos del texto como agentes transmisores de información de diferente naturaleza, extremo que, hoy por hoy, es enfocado con mucha frecuencia de forma indistinta y desde criterios no suficiente ni objetivamente fundamentados ni experimentalmente probados.

Esta premisa asume de manera implícita otras dos hipótesis:

- Por una parte, la intuición de que, presumiblemente, la repercusión de la variada morfología y el detalle tipográfico en el marco de la tipografía de edición, pudiera no tener un papel decisivo ni excesivamente relevante en la transmisión de los contenidos del propio texto, a pesar de constituir ambos dos factores fundamentales relativos al desarrollo y el quehacer tipográficos. Impresión deducible a través de dos cuestiones fácilmente observables en el terreno de la actividad relacionada con la edición de textos: por una parte, debido a la llamativa descompensación entre la desmesurada oferta polimórfica de la anatomía tipográfica existente frente a la escasa capacidad diferenciadora y analítica sobre estas cuestiones por parte del receptor en su papel de lector; y, por otra, debido al desconcierto que estos aspectos provocan y la arbitrariedad con que muy a menudo son tratados en y por los agentes encargados de su manipulación —tipógrafos y diseñadores en general—, teniendo en cuenta, además, que la comunicación se puede establecer y de hecho se establece, con mayor frecuencia de lo que sería deseable, en condiciones muy precarias tipográficamente hablando: «el desconocimiento de los órdenes estilísticos de la tipografía es una carencia tan intensamente arraigada que desgraciadamente afecta a muchos profesionales del diseño. Es un defecto que los lectores, sin saberlo, comparten con los emisores y, de este modo, el trámite comunicativo se convierte en un acto inevitablemente insatisfactorio. [...] indiferencia estética generalizada que perpetúa esta condición invisible de la tipografía» (Satué 2006, 21).
- Y, por otra, la idea de que los tipos y su variedad morfológica sean elementos susceptibles de adquirir cargas connotativas, por razones de uso en tanto que contextos de transmisión determinados, en función de la apreciación de sus características como elementos de naturaleza icónica, es decir, que exista un nivel de interpretación del texto en el marco de lo visual que se superpondría, en algunas circunstancias, al nivel lingüístico, en el cual, presumiblemente, intervendrían una serie de patrones visuales tipográficos que podrían atender más a una imagen del texto categorizada culturalmente que a razones objetivas de optimización de las condiciones de la legibilidad del texto,³⁹ como tradicionalmente se viene defendiendo en ambientes de diseño y tipográficos.

³⁹ Está muy extendido el uso de los términos 'legibilidad', del inglés *legibility*, para hacer referencia a las cualidades morfológicas de los elementos del texto para favorecer el ejercicio de la lectura, y 'lecturabilidad', del inglés *readability*, para referirse al adecuado empleo de los recursos sintácticos y semánticos a la hora de transmitir el contenido del texto favoreciendo su lectura ágil y fluida

Componentes básicos de la grafía del texto



Estas cuestiones, así planteadas, conllevan la asunción, como posibles factores explicativos clave del grado de intervención de los elementos de la tipografía en la elaboración y transmisión de mensajes y en los diversos procesos de la comunicación que aquí se han expuesto, de la confluencia de dos aspectos de naturaleza muy distinta que de forma característica definen sustancialmente a los signos del texto, a saber: su componente lingüístico, por una parte, y el gráfico, por otra. Razón por la cual se ha considerado interesante la adopción de una metodología basada en la observación y el análisis de los elementos de la expresión tipográfica del texto desde dos ópticas diferenciadas: por una parte, como signos articuladores del texto y, por ende, del proceso de la lectura, es decir, desde su vertiente lingüística; y, por otra, como enunciados plásticos, es decir, desde la observación y el análisis de la actuación y repercusión de los componentes de su naturaleza genuinamente icónica. En otras palabras, desde el estudio de su participación funcional en el ejercicio de la lectura, por un lado, y del de su vertiente gráfico-expresiva, por otro, con el fin de aclarar, en la medida de lo posible, el papel desempeñado por cada una de estas facetas y su prevalencia o no en el acto de leer.

—término, este último, no reconocido formalmente por la Real Academia de la Lengua Española—. Frente a la controversia léxica que puede suscitar esta terminología así como por la confusión semántica a la que puede dar lugar, nos parece mucho más clara la denominación que propone Richaudeau (1984, 10) de legibilidad tipográfica y legibilidad lingüística, respectivamente.

Como se podrá comprobar repetidamente a lo largo de la investigación, el enfoque en torno a dichas cuestiones coincide en gran medida con el adoptado por la profesora Elisa Ruiz en su libro *Hacia una semiología de la escritura* (1992) —texto imprescindible por la exhaustividad en el manejo de las fuentes y los materiales pero, sobre todo, por lo innovador de su planteamiento—, pues el estudio y la profundización en el conocimiento de los signos del texto que se aborda se realiza desde la idea de que: dado que el desempeño de su función como elementos articuladores del lenguaje es posible en base a su enunciación gráfica, parece imprescindible adoptar, por principio, una orientación multidisciplinar, más acorde con la evolución secular experimentada por los elementos de la expresión del texto —sembrada de transformaciones morfológicas, técnicas e implicaciones culturales— que contemple ambos componentes, el lingüístico y el gráfico, con el fin de evitar interpretaciones parciales que, fruto de la inercia de los particulares enfoques adoptados por las distintas disciplinas referidas al texto, tienden a ofrecer respuestas incompletas a las diferentes cuestiones que su estudio y observación habitualmente suscitan.

Con todo y como también se observará en su desarrollo, este estudio aporta a dicho planteamiento metodológico de base un matiz conceptual importante: mientras que Ruiz no atribuye una relevancia significativa —al menos no explícitamente— a la diferenciación entre signo manuscrito y signo tipográfico, en función de una valoración disociada como agentes articuladores de los procesos semióticos en los que intervienen, para nosotros la contemplación de ese factor diferenciador va a tener unas implicaciones decisivas a la hora de dar explicación a muchos de los procesos aquí planteados en torno a su repercusión en la configuración del texto.

La introducción de esta variable va a constituir un factor que va a contribuir doblemente a avanzar y aportar luz a la resolución de las cuestiones que se plantean, pues, por una parte, va a suponer un aspecto clave, como se verá, en la estructuración del marco teórico necesario pero, al mismo tiempo y como consecuencia, finalmente constituirá también uno de los factores explicativos fundamentales de las hipótesis de partida.

Este particular enfoque para el análisis de los elementos de la expresión tipográfica del texto coincide con la línea de pensamiento abierta por el diseñador y tipógrafo alemán Otl Aicher —extensamente defendida en su ya mencionada *Typographie*— a partir de la idea de que la desvinculación como principio morfológico-articulador de las grafías de la modalidad tipográfica del texto del proceso que conllevó su original enunciación por procedimientos manuscritos, tuvo y sigue teniendo, en la evolución de la estilística tipográfica, un efecto decisivo de *desvirtuación* del principio funcional que justificaría cada particular resolución gráfico-morfológica de las mismas.

Articulación procesual versus iconización

Este planteamiento va a ser de hecho otro de los ejes teóricos que va a subyacer a lo largo de todo el discurso, desarrollado sobre dos ideas fundamentales que relacionarán *escritura* con *proceso* y *tipografía* con *representación*.

De ahí que se evite intencionadamente la denominación de ‘tipos’, al uso en entornos tipográficos y de diseño, y que no se recurra a la más propiamente lingüística de ‘letras’, ni a esa acepción tan interesante de ‘carácter’ que recoge en una palabra las dos vertientes, la gráfica y la lingüística, y que se ponga tanto énfasis en resaltar su naturaleza gráfico-enunciativa con la denominación *signos* o *grafías de la representación tipográfica del texto* o se haga referencia a ellos como una modalidad particular en la forma de enunciar y expresar el texto o medio para la lectura, con el fin de crear un contexto teórico analítico de observación del material tipográfico que refuerce la hipótesis planteada acerca de su posible tendencia hacia un desempeño representacional, de *estar en lugar de*, en el sentido de gráficamente articulados a partir de principios funcionales —desde el punto de vista de su diseño— ajenos al principio dinámico-articulador de su versión homóloga manuscrita.

La idea es que, a partir de las hipótesis y los objetivos planteados, en función de la elaboración de un marco de análisis teórico que permita el análisis cualitativo de la cuestión, en combinación con la realización de comprobaciones de tipo cuantitativo a través de la recogida y el análisis de una serie de muestras, sea posible contrastar el conjunto o alguno de los aspectos que se plantean: la repercusión en la lectura del factor o variable *perfil lector*, es decir, la constatación de la *categorización*, por lo menos en algún grado, del entorno gráfico para la lectura, en función de esa hipotética doble experiencia cognoscitiva que operaría en la psique del lector a partir de la doble capacidad transmisiva de los elementos del texto en el proceso de su descodificación. También de ahí que se incida tanto, primero, en la idea de *sujeto-receptor*, para poner el acento en el

(Esquema 10)

Actitudes cognitivas hacia los elementos del texto



aspecto puramente funcional del componente tipográfico como posible objeto de aprehensión visual y su participación en un proceso perceptivo común, para, a continuación, incidir en la del lector en su papel de *receptor-usuario-lector* con el fin de reafirmar ese marco analítico adoptado para la observación del componente tipográfico desde una perspectiva poliédrica, indisolublemente perceptiva, descodificadora y apreciativa.

Procedimiento metodológico detallado y literatura consultada

Lectura y percepción

Por lo que respecta al desarrollo de la parte referida al análisis del papel que ejercen los signos del texto tipográficos en el ejercicio de la lectura, o sea, en su función puramente descodificadora, se ha procedido a estudiar cómo actúan los mecanismos de la percepción al leer, ya que en estos procesos quedan comprendidos tanto la estricta captación de los datos visuales, como su transformación en información visual. Ello nos ha llevado a consultar fundamentalmente tres tipos de textos: por una parte, los que explican la forma en que los órganos responsables de la visión humana capturan los datos del entorno; por otra, los que exponen cómo operan los procesos neuro-psicológicos que transforman esos datos en información visual, es decir, que dan sentido u otorgan significado visual a los mismos; y, por último, las investigaciones realizadas en torno a la adecuación de estos mecanismos a los procesos relacionados con el ejercicio de la lectura.

Para cubrir la información referente al primer aspecto se ha recurrido, entre otros textos, a las investigaciones punteras en el campo de la actividad ocular realizadas por los profesores Susana Martínez Conde y Stephen L. Macknik desde el Barrow Neurological Institute (Fenix, EE. UU.) en colaboración con David H. Hubel de la Harvard Medical School (EE. UU.), las cuales están encaminadas a descifrar los principios orgánico-funcionales por los que se rige la actividad

ocular humana en general y que resultan muy elocuentes sobre la forma de priorizar y acceder a los datos visuales.

El desarrollo de la segunda idea se ha planteado sobre la suposición de que los signos del texto, en tanto que elementos de expresión gráfico-plástica, deben de ser captados y traducidos en información visual por el cerebro de un modo similar, es decir, interviniendo los mismos principios neuropsicológicos que transforman en información visual los datos recibidos del resto de elementos de naturaleza icónica del entorno, es decir, a través de la actuación de los mecanismos generales de la percepción; constatación que, si se diera, podría aportar datos muy interesantes sobre los principios funcionales de configuración morfológica de los propios elementos del texto. Para ello se ha recurrido, fundamentalmente, a la aplicación de los principios desarrollados por la Psicología de la Percepción,⁴⁰ línea de investigación que se sustenta sobre la idea de que los mecanismos de la percepción no trabajan nunca sobre reflejos o calcos inmediatos de lo que el sujeto observa, sino sobre *reconstrucciones mentales*⁴¹ de lo observado.

Esta disciplina constituye una línea de teorización e investigación sobre los mecanismos de la configuración del percepto que basa sus hallazgos en comprobaciones empíricas a partir de la creación de situaciones de laboratorio, planteadas a sujetos en condiciones de visión específicas, susceptibles de proporcionar datos objetivos sobre la traducción en información visual de determinados problemas de la representación icónica, con el fin de poner en evidencia y aislar las leyes o mecanismos mentales que actúan en la configuración perceptual de problemas visuales comunes, como la relación fondo-figura, el contorno, el efecto de profundidad, etc., procesos estos que son los que permiten captar las unidades fenoménicas que conforman el complejo campo visual humano y entre las que también se encontrarían los elementos de la expresión tipográfica del texto.

Concretamente, se han consultado los textos de diversos autores relacionados con esta línea de investigación, entre los que se encuentran: Rudolf Arnheim, que es quizás uno de los más emblemáticos debido a que, además de

⁴⁰ Esta teoría que tiene su origen en las investigaciones llevadas a cabo, desde la primera mitad y durante todo el siglo xx, por Edgar Rubin, Max Wertheimer, W. Köhler y K. Koffka, surgieron a partir de la necesidad de obtener respuestas más convincentes acerca de los procesos que configuran la percepción visual, frente a las teorías que se sustentaban sobre la idea de que las imágenes o constructos mentales son calcos derivados de las experiencias sensibles. El desarrollo posterior de estos estudios dio lugar a la también conocida como escuela de la Psicología de la *Gestalt*.

⁴¹ Las decisiones acerca del término más apropiado para referirse a este hecho constituyen en sí toda una decantación o redefinición sobre la propia idea de la teoría de la percepción por lo que ha de realizarse con precisión y cautela, de ahí la cursiva. En el conjunto de la explicación que se desarrolla a continuación a lo largo de este estudio se vuelve repetidamente sobre esta idea que queda así extensamente explicada.

desarrollar su carrera docente en la Universidad de Harvard (EE. UU.), desde donde contribuyó a la formación de dicha teoría, fue el primero en compilar sistemáticamente estos principios y ofrecerlos en forma de texto inteligible, sin merma del rigor científico, tanto para científicos como para estudiosos del vocabulario del arte y de la imagen en general; Irvin Rock, que, en la senda del anterior, también desde su labor docente e investigadora en diversas universidades norteamericanas, recogió y divulgó los principios investigados; Gaetano Kanizsa, investigador sobre la fenomenología experimental de la visión, en la estela de los citados Rubin, Wertheimer, Köhler y Koffka, en la Universidad de Trieste y fundador del Instituto de Psicología de esa misma ciudad; y Jacques Aumont, profesor de la Universidad de París III (Nueva Sorbona), estudioso y divulgador, a través de numerosas publicaciones, propias y en colaboración, de la Teoría de la Imagen en relación con las manifestaciones artísticas y, muy especialmente, con el lenguaje fílmico, así como de todos los aspectos concernientes al proceso de la visión.

En cuanto al desarrollo del tercer factor de análisis, la parte referente al signo del texto como elemento con una función netamente articuladora de un código de lectura, se ha partido de una circunstancia muy favorable: la existencia de abundante material de consulta debido a que, desde mediados del siglo pasado, comenzaron a tener lugar numerosos estudios destinados a la valoración objetiva y cuantitativa de la función de los elementos de la tipografía en el acto de la lectura con el rigor y el carácter sistemático propios de una aproximación científica, enfoque hasta entonces completamente ajeno, por definición, al ámbito de la tipografía. Nos estamos refiriendo a las investigaciones llevadas a cabo, durante los años cincuenta y sesenta del pasado siglo en adelante, por Miles A. Tinker y Donald G. Paterson en la Universidad de Minesota, Bror Zachrisson⁴² en la Universidad de Estocolmo, y por el editor y lingüista François Richaudeau desde su ingente labor en torno a la investigación de los factores de la legibilidad del texto.

Con ellos, la valoración de la repercusión de los componentes de la expresión tipográfica del texto al leer comenzará a adquirir enfoque de disciplina en función de su posible estudio también como elementos potencialmente activos en el proceso de percepción y decodificación de las unidades de la lectura,

⁴² Hemos de lamentar en ese sentido la imposibilidad material de disponer finalmente de los textos publicados por Bror Zachrisson. Fue posible localizar ejemplares de su *Legibility of printing text*, publicado por Almqvist and Wiksell (Universidad de Estocolmo), en 1965, en algunas páginas web de venta de libros de segunda mano norteamericanas y en una inglesa pero, en un caso por la dificultad y los costes que hubieran supuesto el envío transatlántico y en el otro por dificultades menores pero irresolubles en última instancia, no fue posible conseguirlos. Sí que ha sido posible, sin embargo, contar con algunas de sus aportaciones a través de referencias a sus investigaciones en los textos consultados de otros autores.

dando pie así al planteamiento de nuevas e interesantes hipótesis en un marco de acción más amplio de lo que tradicionalmente venían siendo objeto que los extraería, definitivamente, del marco de referencia de las estrictas normas de uso desarrolladas en el entorno de la propia práctica de la tipográfica, marcadas por un alto componente artesanal y técnico.

Resulta muy llamativo, sin embargo, el hecho de que, a pesar de que estas investigaciones suponen un salto cualitativo en lo que a la valoración de los elementos de la expresión tipográfica del texto se refiere, en la medida en que intentan ir más allá de la mera apreciación intuitiva, otorgándole fundamento experimental y teórico objetivos, y a pesar del tiempo transcurrido y del interés manifiesto, dadas las transformaciones que el campo de la edición de textos en su sentido más amplio está sufriendo de forma ya imparable, sus verificaciones no formen parte del corpus teórico o conceptual, a gran o pequeña escala, que debiera acompañar a la práctica y a la enseñanza de la tipografía, siguiendo así, eternamente, investigación y praxis caminos divergentes.

Quizás ello es debido —y este es en definitiva el origen y la cuestión que se encuentran en la base del presente estudio— a que, tras quedar sobradamente probado, a través de estas investigaciones, el escaso papel que el detalle tipográfico desempeña objetivamente en el ejercicio de la lectura, quedaba pendiente la formulación de una segunda hipótesis de trabajo que diese una respuesta adecuadamente convincente al enorme caudal de creatividad morfológica que parece desarrollarse de forma inherente al material tipográfico desde su invención y que tan genuinamente la caracteriza, a saber: ¿comportará quizás la rica morfología tipográfica algún *otro tipo* de función?, ¿o responde su diseño exclusivamente a una inercia histórica sin direccionalidad alguna de repetición de modelos y esquemas conocidos?

Hasta no dar con una respuesta a esta serie de cuestiones que continuamente se siguen suscitando en las mesas de trabajo y frente a las pantallas de los ordenadores de docentes, tipógrafos y diseñadores, profesionales o principiantes, al manipular los componentes del texto, la mencionada casuística tipográfica continuará desenvolviéndose infinitamente envuelta en el inabarcable mare-mágnum de la variedad de estilos, situaciones, intérpretes, plataformas... quedando permanentemente pendiente de realizar esa valoración multidisciplinar que consiga proporcionar una visión ajustada sobre la repercusión y actuación de los elementos de la expresión tipográfica en la interpretación del texto.

Análisis del factor icónico-apreciativo

En cuanto al segundo supuesto, de las dos hipótesis de trabajo que conforman el eje de este estudio, consistente en el análisis del componente gráfico-plástico de las grafías tipográficas, se ha planteado en base a tres líneas de aproximación: la primera la forma el intento de comprobar si efectivamente los aspectos

plásticos, en general, y su presentación articulada son susceptibles de configurar enunciados significativos, es decir, de transmitir o comportar mensajes; la segunda, trataría de profundizar en el conocimiento de los elementos y procedimientos de la configuración de dicho tipo de información transmitida, así como en la naturaleza de los significados con ella relacionados; para, ya por último, poder valorar si es razonable trasladar los mecanismos de la comunicación por medio de los enunciados plásticos, en general, a las grafías del texto en cuanto que configuraciones icónicas, en particular.⁴³

Para su desarrollo se ha recurrido a los textos de los profesores de la Universidad Complutense de Madrid, Justo Villafañe y María Acaso, en las asignaturas de Teoría de la Imagen y Didáctica de la Expresión Plástica, respectivamente, así como a los de Juan Carlos Sanz, experto investigador en el campo del color y docente en las áreas del Diseño y la Teoría de la Imagen, cuyos extensos conocimientos y minuciosas explicaciones sobre las configuraciones de naturaleza icónica han permitido obtener un análisis profundo de estas cuestiones, con base en una extensa fundamentación teórica, y han dado pie para enunciar los dos principios que constituyen la base explicativa de esta tesis sobre los dos mecanismos básicos de la elaboración significativa de lo icónico, el de la *apreciación* y el de la *modelización*.

Este apartado se ha reforzado, además, con la consulta de otro tipo de literatura, con el fin de aportar información transversalmente relacionada con los principios expuestos. Nos estamos refiriendo a los textos de: D. A. Dondis, profesora experta en Comunicación Visual por la Universidad de Boston (Massachusetts) cuyas tesis, en la línea de otorgar a los procedimientos icónicos la categoría de lenguaje, constituyeron un hito en los años ochenta del siglo pasado en la medida en que pusieron negro sobre blanco una problemática que existía ya de hecho de forma latente en la práctica del diseño y de las actividades artísticas;⁴⁴ John Berger, teórico, ensayista y crítico de arte, figura emblemática del enfoque

⁴³ Véase aquí la similitud con los planteamientos de Ruiz (1992, 258), a partir de la idea de que, además de lingüístico, «el texto es también un artificio gráfico. Pues es un hecho incontrovertible que la superficie lexemática con sus blancos y sus negros, distribuidos voluntaria y deliberadamente, coopera activamente en el proceso de intelección», y dado que, «como sistema sustitutivo del lenguaje verbal, solo ha podido venir existiendo como sistema sustancialmente icónico» (Sanz 1996, 61).

⁴⁴ En este sentido el siglo xx fue una época muy fructífera, pues de él surgieron grandes teorías y teóricos sobre todos los aspectos relacionados con la imagen y lo icónico como elementos potencialmente activos en procesos de captación e intercambio de información. Tal es el caso del nacimiento y desarrollo de disciplinas como la Teoría de la Imagen y la Semiótica, o la aproximación a la Historia del Arte ya no desde la óptica descriptiva de la que venía siendo objeto, sino ampliada por la Teoría del Arte, la Iconología e Iconografía, etc. Se dio ese tipo de circunstancia histórica en la que tanto los síntomas como los frutos de una época son el reflejo de los acontecimientos que tienen lugar, en este caso, los cambios que se estaban operando en los sistemas de comunicación interpersonal y mediática, las artes o el diseño.

crítico en torno a la hiperculturalización de los usos de la imagen a partir de la asunción implícita de que lo icónico se configura de forma enunciativa; D.A. Norman, psicólogo especializado en el procesamiento humano de la información por la Universidad de California, cuyos estudios sobre los distintos niveles de interacción psicológica del sujeto con los productos del diseño y sobre la elaboración de los distintos planos de lo cognitivo han proporcionado valiosas explicaciones que ha sido posible hacer extensivas al terreno de la interpretación de los enunciados plásticos; y de los mediáticos, pero no menos rigurosos Marshall MacLuhan y Giovanni Sartori, desde la óptica particular de sus diversas especialidades acerca de la Sociología y la Teoría de la Comunicación y los medios y su influencia en la sociedad de la información, o, del menos conocido en los medios pero igualmente relevante en los ambientes académicos, Gillo Dorfles, profesor de Estética de la Universidad de Milán y escritor de numerosas obras relacionadas con el uso de los sistemas de símbolos en la sociedad de consumo y con el análisis del acelerado desgaste que esta llega a producir en su enunciación formal.

También, con el fin de realizar un uso preciso de la terminología profusamente manejada que, como se explica más adelante, no pertenece en rigor al campo de la imagen sino que, por paralelismo, la Teoría de la Imagen y del Diseño la toman de los procesos lingüísticos, ha sido necesaria la consulta de textos relativos a los principios básicos que rigen los procesos semióticos, en el caso de los de Charles Morris, así como los sintácticos y los semánticos, en los casos de Francisco Marsá y de Christian Baylon junto con Paul Fabre, respectivamente.

Dado que el interés de la línea de estudio que se propone está enteramente enfocada a facilitar la realización de valoraciones que optimicen con un grado de objetividad suficiente la operatividad funcional del componente tipográfico en cuanto que producto del diseño, resultaba imprescindible realizar una aproximación teórica a la actividad del diseño en función de la culturalización del producto y de sus usos, de su categorización estilística en relación con contextos espacio-temporales y de uso concretos. Para ello se ha recurrido, por una partes, a un conjunto de textos de análisis y estudio sobre su proyectividad estética y cultural, entre los que se encuentran una interesante compilación de artículos bajo la supervisión de la profesora de Teoría e Historia del Diseño, en la Universidad de Barcelona, Anna Calvera, así como los textos de Juy Julier y los de Mike Press y Rachel Cooper conjuntamente, desde la perspectiva que les confiere su labor docente y propiamente de diseño acerca de estos aspectos.

En ese mismo marco de la Teoría del Diseño se han consultado también los escritos de Vilém Flusser, Catedrático de Filosofía de la Comunicación en la Universidad de São Paulo, y del diseñador y profesor desde diversas universidades del ámbito internacional Gui Bonsiepe, con el referente inequívoco de

la llamada *escuela de Ulm*, ambos valiosísimos por la excepcional profundidad crítica y analítica con la que enfocan su aproximación a la actividad del diseño, a sus principios, procedimientos e implicaciones culturales, sociales, ideológicas, etc., aparentemente en el plano de lo filosófico pero llena, en realidad, de implicaciones prácticas.

Dentro de toda esta problemática en torno al uso retórico del factor morfológico del componente tipográfico, los textos de los profesores Alberto Carrere, a través de su labor docente e investigadora entorno al diseño gráfico y los lenguajes visuales en la Universitat Politècnica de València, y Chus Martínez, en la asignatura de Diseño Gráfico en la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia, constituyen, hoy por hoy, un material de consulta imprescindible, por el rigor y la profundidad a la hora de intentar dotarlo de una necesaria fundamentación teórica, en el caso del primero, y por el esfuerzo sistematizador y compilador en el terreno de su aplicación práctica, en el segundo.

Categorización estilística

Por último y ya con un carácter conclusivo, se ha procedido a plantear un tercer apartado cuyo sentido es mostrar de qué manera estos procesos previamente analizados han actuado sobre la estilística y la naturaleza polimórfica del componente tipográfico y han dado lugar al marco de uso y aplicación en su perspectiva actual.

La literatura consultada en este caso desborda la escueta relación de los textos mencionados en las referencias bibliográficas, pues se trata de un conocimiento sobre morfología tipográfica adquirido a través de años de experiencia profesional, de observación de la actuación y el comportamiento de los elementos de la estilística tipográfica en la composición e interpretación del texto, en combinación con la lectura y el estudio de numerosos textos fundamentales de la literatura tipográfica que han pasado a conformar la amalgama de conocimientos que comúnmente confiere la práctica prolongada de una disciplina o técnica determinadas.

Nos estamos refiriendo a la consulta constante de los textos de renombrados especialistas en este campo como es el caso de: los paleógrafos Armando Petrucci y Luis Núñez Contreras; José Martínez de Sousa y sus rigurosas y definitivas recopilaciones conceptuales en torno a los elementos intervinientes en la composición tipográfica; el experto en estilística de la escritura y consumado calígrafo Claude Mediavilla; los investigadores sobre la morfología de la escritura y tipográfica Henry Carter, B. L. Ullman, Robin Kinross, James Mosley, Gerrit Noordzij, D. B. Updike o Max Cafilisch; las incursiones en este campo de tipógrafos de la talla de Paul Renner, Jan Tschichold, Eric Gill, Otl Aicher, Adrian Frutiger o Philipp Luidl; así como las expertas miradas de autores como Gérard Blanchard, Abraham Moles y Luc Janiszewski, entre otros, plagados de referen-

cias explícitas o implícitas sobre la implicación de la morfología tipográfica en los diversos y no fácilmente delimitables campos de la tipografía y el diseño.

Este es también el caso de cierta información complementaria a la que ha sido necesario recurrir con frecuencia en la medida en que podía contribuir a reforzar y dibujar el hilo conductor de los procesos históricos que subyacen bajo las cuestiones analizadas a partir de consultas y referencias extraídas de los textos de Hipólito Escolar, Enric Satué, Elizabeth Eisenstein, Ernst H. Gombrich, Lucien Febvre y Henri-Jean Martin y la ya mencionada Elisa Ruiz, cuyas perspectivas de análisis, siempre impregnadas de una visión dinámica de los procesos y de los agentes intervinientes en el vasto campo de la comunicación y de los productos gráficos, junto con sus extensos conocimientos del mundo del impreso y el diseño gráfico en general, han acompañado durante años mi incursión profesional en el mundo de la edición de textos y están en el fondo de la mayoría de las explicaciones.

Para ser justos, toda esta literatura consultada resulta escasa si se tienen en cuenta la gran cantidad de estudios y textos existentes en cada una de las materias mencionadas, campos que constituyen cada uno en sí mismo un objeto de investigación. En nuestro caso, limitados por cuestiones prácticas, conscientes de lo ambicioso del proyecto y de que una generalización excesiva puede dar lugar a la obtención de falsas conclusiones, se ha procedido siempre aspirando a proporcionar una cantidad de información imprescindible pero también suficiente para fundamentar las tesis que aquí se defienden.

En realidad, tanto a través de las cuestiones planteadas como de las respuestas propuestas se ha pretendido también dejar abiertas las puertas para nuevas y futuras investigaciones que cotejen los datos mostrados y desarrollen o intenten refutar o abrir vías alternativas al enfoque utilizado, quizás, entonces sí, atendiendo al detalle o la profundidad de análisis que requieren cada una de las parcelas específicas que aquí se manejan.

Algunas puntualizaciones metodológicas

Solo resta comentar que la parte de este estudio correspondiente a la realización de una serie de comprobaciones experimentales, debidamente descritas en el apartado correspondiente, está orientada en el sentido de comprobar si los planteamientos teóricos elaborados y expuestos, encaminados principalmente a la constatación de la percepción o no de los matices tipográficos por el lector, encuentran un reflejo objetivamente cuantificable en el uso del texto.

Por último, cabe comentar algunas cuestiones de orden metodológico referentes a usos terminológicos, referencias bibliográficas y fuentes gráficas.

Para evitar caer en incoherencias conceptuales que podrían dar lugar a interpretaciones equívocas o confusas de lo aquí expuesto, puede resultar útil reparar brevemente en las distintas acepciones del término 'signo' utilizadas a lo largo del estudio. Concretamente son dos:

- a) La utilizada en el sentido de la Semiología, disciplina que define los *signos* como unidades compuestas de dos elementos indisociables: una perceptible o forma, conocida como *significante*, y otra correspondiente a su significación o sentido, denominada *significado* (Baylon y Fabre 1994, 18).
- b) La de «*señal o figura que se emplea en la escritura y en la imprenta*», según la definición que de él da el *Diccionario esencial de la lengua española* (www.rae.es, consulta marzo 2011), es decir, en tanto que enunciación plástica de las letras o grafías tipográficas. En este caso, siempre aparece acompañado de expresiones como «-del texto», «-de la representación tipográfica del texto», etc., con el fin de evitar interpretaciones ambiguas.

Téngase en cuenta también que, aunque las citas de textos en otros idiomas se han traducido al castellano, precisamente por la confusión a la que puede dar pie, en determinados contextos, la terminología utilizada, se ha creído conveniente en algunos casos adjuntar en una nota al pie la cita literal en el idioma original con el fin de que el lector pueda valorar la adecuada interpretación de algunos términos o expresiones de más complicada traducción. Esto sucede, sobre todo, con términos polisémicos y de difícil determinación conceptual pero cuya correcta interpretación es fundamental para garantizar la coherencia y el rigor de lo expuesto.

En otro orden de cosas, como se podrá comprobar, se ha recurrido con frecuencia al uso de esquemas con el fin de evidenciar de una forma sintética y directa las ideas que se exponen en el texto. En ocasiones, se trata de esquemas resumidos o desarrollados, con ligeros cambios o aportaciones personales, a partir de esquemas elaborados a su vez por algunos de los autores consultados, en cuyos casos siempre se ha indicado con una pequeña anotación al pie; el resto de esquemas o figuras, sin ninguna indicación de este tipo, son de elaboración propia. Su relación pormenorizada, con el fin de facilitar su consulta, ha sido incluida en un conjunto de índices que aparecen al final de la publicación. Únicamente las figuras y los gráficos correspondientes al capítulo de las comprobaciones experimentales, por obedecer a una lógica interna, no se han incluido en esta relación general.

En cuanto a las referencias bibliográficas, en aquellas en las que la fecha de edición consultada no dista de la edición original más de diez años, se usa como referencia la primera, pero en el caso de que la diferencia entre una y otra sea mayor de diez años, con el fin de poder facilitar al lector una referencia temporal que lo ubique en el momento y la mentalidad propia de la información aportada, la fecha citada es la de la edición original.

Existe otro aspecto de tipo metodológico que cabe comentar: dado que, como de hecho se explica a lo largo del propio estudio, la función transmisiva en el medio icónico se caracteriza por presentarse en función de la infinita particularización de su componente expresivo, las muestras aportadas para

ejemplificar los procesos generales descritos podrían resultar, en algún caso, excesivamente resumidas para un entorno de por sí tan enormemente diversificado. Esta cuestión constituía, en nuestro caso, un arma de doble filo pues, a pesar de esta característica intrínseca al objeto de estudio, dado que el enfoque consistía, precisamente, en intentar desvelar los procesos generales que tienen y han tenido lugar en el caso de su desarrollo y evolución, era preciso recurrir a muestras que permitieran observar, de una forma lo mas clara posible, tales procesos tipificados. Si el estudio consiguiera finalmente, como se pretende, aportar un enfoque de análisis metodológico adecuado para la cuestión general de la morfología tipográfica, el análisis pormenorizado de cada uno de dichos procesos particulares en función de una multiplicidad de casos suficiente, podría constituir también un material de enorme interés de cara a abordar futuras investigaciones en este campo.

Fundamentalmente, este estudio se realiza con el deseo de su posible utilidad y aplicabilidad en el campo de la creación y la praxis tipográfica, terreno en el que se siguen utilizando estándares de los signos del texto con quinientos años de antigüedad, con la esperanza de que ponga sobre la mesa un debate más amplio y fructífero sobre la aplicación de los recursos de la tipografía en su función transmisora.

Desde nuestro punto de vista, dada la trayectoria ya secular desde la que nos está permitido observar la evolución ejercida por el tiempo y las circunstancias en los derroteros de la morfología tipográfica, es el momento de romper ese techo de cristal que representan los principios tradicionales de la composición y la creación tipográfica con el fin de adoptar una óptica de observación distinta y más amplia, que abarque también los principios articuladores del lenguaje, los mecanismos físicos y neurológicos de la percepción, así como las necesidades que la funcionalidad y usabilidad de los componentes del texto plantean, ya que, si el lenguaje constituye en gran medida la estructura del pensamiento, su expresión tipográfica podría ser considerada el firme andamio sobre el que este ha de sustentarse, y es por ello que requiere de un riguroso y atento análisis.

Estado de la cuestión

El enfoque, en general, responde a la necesidad de hallar el modo de expresar un hecho gráfico.

MARTÍNEZ DE SOUSA (1999)⁴⁵

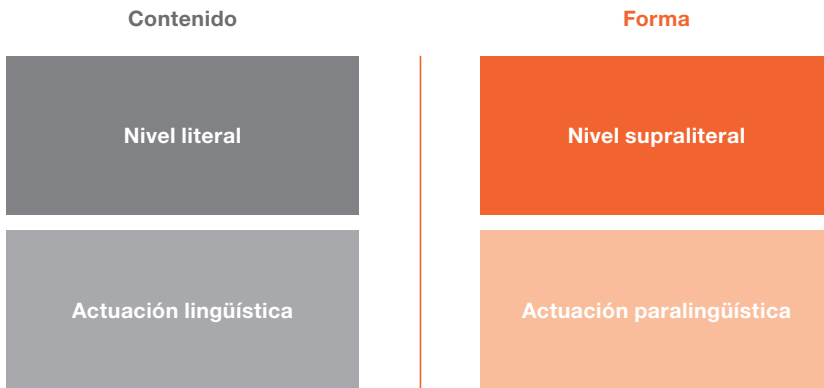
A poco que se realice una aproximación al terreno de la literatura y los escritos sobre tipografía, las valoraciones sobre la repercusión que la diversa morfología tipográfica tiene el leer y sobre la cuestión que de ella se deriva, acerca de si esa particularización icónica conlleva además una capacidad transmisiva propia, se presentan como un tema recurrente.

Como ya se ha comentado en la introducción, es la naturaleza gráfica de su materia expresiva la que genuinamente convierte a los signos del texto en elementos articuladores de las unidades significantes del texto —las palabras—, pero es precisamente ese componente icónico el que los convierte también en elementos potencialmente transmisores de significados por sí mismos. La representación tipográfica de las grafías del texto se presenta como una particular forma de expresar lo verbal que presumiblemente se superpone a lo lingüístico, al aportar o añadir un plus o matiz comunicacional a través de un factor cualitativo de tipo morfológico que lleva a afrontar tácitamente la composición tipográfica del texto, no solo como una actuación exclusiva de orden lingüístico, sino también desde la valoración de su cualidad icónica o gráfica, es decir, en función de la intervención de una función paralingüística que supondría su actividad en un nivel supraliteral manifestado a través de un interés por las formas a expensas del contenido (Ruiz 1992, 248).

La unanimidad sobre estos extremos, entre los diversos agentes intervinientes en el ámbito de la composición y manipulación del material tipográfico, es absoluta, pues nadie cuestiona la evidencia de que la expresión textual se susten-

⁴⁵ Cita extraída del prólogo a su *Diccionario de Ortografía Técnica*.

Niveles de expresión de las grafías del texto



ta sobre la actuación combinada de estos dos factores: la activación del mecanismo de lo lingüístico por medio de lo gráfico. Otra cosa es que la superposición de estos dos niveles de transmisión de información, la invasión por la potencia expresiva de lo plástico del estanco y particular plano de lo verbal, la forma de actuar de esa hibridación activa en un mismo elemento, resulte muy complicada de precisar, en grado y en procedimiento, incluso para los expertos.

La mayoría de las explicaciones que habitualmente se esgrimen al respecto en las situaciones de diseño y de transmisión de información con intervención de texto, tienen su origen fundamentalmente en dos fuentes: por una parte, en los propios principios de la composición tipográfica y en las conclusiones que desde su práctica han ido derivando hacia la literatura y la teoría tipográficas, obtenidas a través de años de ejercicio, comparación y valoración por gran número de autores, desde las diversas ópticas de sus particulares enfoques de los procedimientos que en ella intervienen; y, por otra, en lugares comunes sobre la manipulación y actuación de los componentes gráfico-plásticos, provenientes del ámbito de la expresión o enunciación icónica en su sentido más amplio.

Todas ellas tienen un enorme valor, pues son origen y consecuencia de las transformaciones acaecidas en el propio transcurso del desarrollo y la evolución del entorno gráfico para la lectura y en el de los procedimientos de la expresión icónica, sin embargo, con el paso del tiempo y a raíz de la irrupción de relevantes cambios en la manera de obtener y transmitir la información y su repercusión en el perfil y los hábitos del usuario-lector, dicho marco teórico se muestra limitado ante la incapacidad de dar una respuesta concluyente a ese conjunto de cuestiones que, de forma ambigua e imprecisa, tienen visos de perpetuarse.

Tal nivel de argumentación ha resultado un marco de referencia suficientemente útil mientras la producción de textos se ha desarrollado prácticamente circunscrita al ámbito concreto de la tipografía de edición, a base de repetir modelos y recursos en función de unos principios fundamentales depurados a través del uso y afianzamiento del texto escrito como medio funcional de transmisión de contenidos —posteriormente trasladados con idénticas características a la composición tipográfica— y mientras que todo lo que no respondiera a esas premisas —básicamente, textos cortos o en cuerpos grandes para cualquier contexto comunicacional— quedara directamente excluido a un terreno de indefinición conceptual ajeno al de la actividad tipográfica. La ineficacia y obsolescencia de dicho marco teórico se hace patente cuando se produce un cambio en la concepción misma de lo que la comunicación y sus diversos planos y medios de expresión entraña a raíz de la incursión de lo digital en todos los ámbitos y procedimientos relacionados con la transmisión de contenidos, al ser valorada desde la perspectiva de un perfil de generador y receptor de información distinto de aquel que se aproximaba, casi con reverencia, al medio escrito en tanto que medio transmisor por excelencia, contexto informativo, por otra parte, íntimamente ligado al entorno comunicacional del texto impreso y del libro en su concepción tradicional. Desde la óptica de estos nuevos usuarios, el texto y lo icónico se equipararían como medios transmisores de contenidos al situarse en un mismo plano de capacidad transmisiva. La figura del *homo legens* que secularmente ha actuado como crisol para la difusión y el intercambio de contenidos se verá, a lo largo de las últimas décadas, paulatinamente desplazada por la de un *homo*, indistintamente, *videns* (Sartori 1998, 11). La capacidad transmisiva del medio textual será así profundamente cuestionada y perderá potencia a los ojos de dicho usuario.

Es en este punto cuando se hace necesaria la realización de un esfuerzo por despojarse de ópticas provenientes de enfoques particulares con el fin de intentar realizar una aproximación a la observación de los elementos de la expresión tipográfica del texto desde una concepción más amplia de tipo multidisciplinar que, lejos de certezas seculares, permita «desvelar qué investigaciones empíricas, si las hubiese, [pueden fundamentar] las prácticas tipográficas convencionales»,⁴⁶ pues «muchos de los llamados *principios* utilizados en la composición del texto provienen de la literatura aplicada pudiendo o no estar empíricamente probado el hecho de si mejoran realmente la actividad de la lectura» (Matis 1987, 230).

⁴⁶ En el caso de la cita original el texto constituye una afirmación: «desvelar qué investigaciones empíricas, si las hubiese, fundamentan las prácticas tipográficas convencionales» (Matis 1987, 230).

La causa de toda esta problemática, sucesivamente heredada desde los inicios de la tipografía, es, en el fondo, una dificultad o error de raíz metodológico-conceptual —obviamente derivada de un contexto actuacional y espacio-temporal concretos que naturalmente condiciona el enfoque de toda cuestión—, pues dicha certeza manifiesta por parte de los agentes manipuladores del componente tipográfico sobre su naturaleza híbrida llega a constituirse en un bucle conceptual improductivo —«la tipografía es la imagen del lenguaje, la forma visual del discurso» (Aicher 2004, 10)—, al no ser capaces de, desligándola del peso de su probada eficacia para resolver la decodificación fluida de textos para la lectura extensa, proceder a analizarla en función de una potencial capacidad transmisiva de su componente icónico desde un plano de intervención disociado, enfoque que, con toda probabilidad, permitiría dar respuesta a un conjunto de interrogantes del tipo: ¿Cuándo actúan cada uno de estos planos de expresión?, ¿Lo hacen de forma simultánea?, ¿Interfieren el uno en el otro?, ¿En qué grado?, etc. Esta falta de concreción a la hora de plantear la cuestión sobre las dos vertientes de expresión de los signos de la representación tipográfica del texto, la lingüística y la gráfica, el error en el enfoque aproximativo, perpetuará indefinidamente la indeterminación conceptual al respecto.

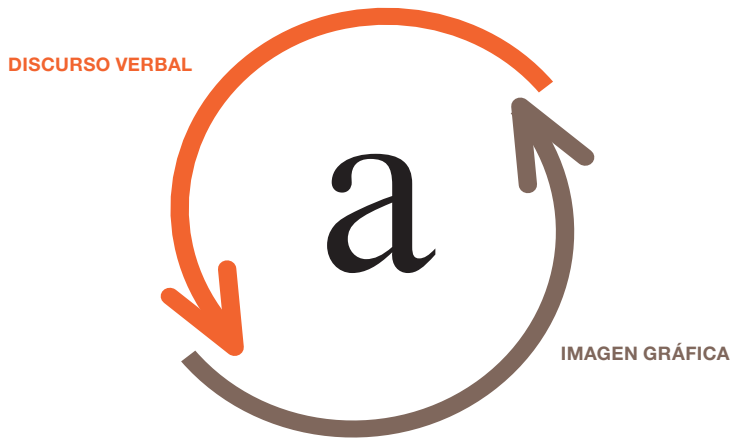
Es fundamentalmente por esta razón por la cual, la forma de tratar este aspecto en la literatura tipográfica⁴⁷ tiende a presentar unos perfiles bastante difusos pues, solo con la herramienta de la intuición y el conocimiento sobre el comportamiento de los elementos del texto obtenido de la experiencia acumulada y de la comparación y la observación de los resultados propios y ajenos, los autores acaban limitándose a establecer, de forma más o menos metódica y explícita, una hoja de ruta experiencial, no contrastada con datos empíricos, sobre la repercusión del conjunto de las variables que intervienen en la composición tipográfica. Vademécum que suelen consistir en pautas bastante ajustadas cuando se refiere a temas de composición para edición, pero de corte muy generalista y poco preciso en lo tocante a la actuación y repercusión de la cuestión morfológica y del polimorfismo.

Stanley Morison (1929, 95-96), por ejemplo, con respecto a la composición tipográfica para edición, considera que «la tipografía de libro [...] requiere obediencia a unas normas que son casi totalmente absolutas», determinadas, «en primer lugar, en la naturaleza esencial de la escritura alfabética», es decir, en función de los mecanismos de lo lingüístico que condicionarían absolutamente la forma de hacer, «y, en segundo lugar, en las tradiciones y hábitos, explícitos

⁴⁷ Véase la relación aproximativa proporcionada al respecto en el capítulo «Definición del marco de estudio» de este texto.

(Esquema 12)

Bucle conceptual



¿Cuándo actúan cada uno de estos planos de expresión?,
¿Lo hacen de forma simultánea?, ¿Interfieren el uno
en el otro?, ¿En qué grado?, etc.

o implícitos, que dominan en la sociedad para la que el impresor trabaja», factor este que abarcaría una infinidad de matices como el perfil de usuario o los hábitos de uso del material transmisor y de acceso a los cauces de obtención de información e, incluso, como el de la intervención de un componente de tipo simbólico-significativo circunscrito a ese marco espacio-temporal, de más difícil concreción y en los que el autor no profundiza.

Muy llamativo es el caso del tipógrafo Jan Tschichold, el cual, a lo largo de su trayectoria vital en el terreno de la composición tipográfica, llega a mantener dos posturas en muchos sentidos contrapuestas⁴⁸ para concluir asumiendo, en la línea de Morison, la existencia de una actuación de las variables de composición del texto y de la forma de plantear el entorno gráfico para la lectura de tipo universal.

Resulta interesante detenerse brevemente en esta problemática pues, la idea sobre la existencia de dos maneras de plantear la composición del texto —composición axial o justificada y composición asimétrica o en bandera— refleja en realidad la valoración de dos componentes actuacionales con énfasis en los dos aspectos constitutivos del texto: la composición justificada respondería a

⁴⁸ Extensamente expuestas y pormenorizadas en los textos *La nueva tipografía* (1928) y *Abecé de la buena tipografía* (1960), respectivamente.

la preeminencia de los factores de orden lingüístico o *universal* —utilizando la terminología de Morison—, es decir, determinada por cuestiones relacionadas con la consecución del discurso fluido e ininterrumpido de la lectura—; mientras que la composición asimétrica se plantearía en función de la idea de una participación activa de los componentes tipográficos en la enunciación del espacio-entorno para la lectura y, por lo tanto, en función de la intervención de otros factores procedentes, en realidad, de valoraciones en el orden de lo icónico-visual.⁴⁹ La adopción de uno u otro enfoque conllevaría una repercusión directa en el conjunto de aspectos que intervienen en la composición tipográfica y, por tanto, también en lo relativo al análisis de la repercusión del componente polimórfico.

En general, puede decirse que la composición simétrica es la preferida para libros, mientras que la asimétrica aparece más bien en remendería y anuncios [...] Por un lado, una disposición asimétrica puede producir un efecto más intenso, mientras que, por otro, la simétrica resultará más representativa [...] La tipografía tradicional intenta lograr una unidad de representación con el centrado y la articulación axial. Por otro lado, la tipografía asimétrica intenta conseguir la euritmia mediante el contraste claro de los valores del color y de los movimientos.

(Tschichold 1960, 71-72)

Todo ello resulta muy apreciable en la utilización que hace Tschichold de expresiones como «resultará más representativa» o efecto de «unidad de representación», frente a «euritmia», «valores del color y de los movimientos» o conseguir «producir un efecto más intenso», pues lo que está trasluciendo, en realidad, es la asunción de dos planos de actuación diferenciados: el de lo escuetamente funcional o lingüístico, en función de cuyos principios los componentes de la representación tipográfica del texto operan exclusivamente como tales —se limitan a configurar⁵⁰ el texto—; o la contemplación de otro tipo de valoraciones sobre los elementos del texto de orden apreciativo-visual de su componente plástico.

⁴⁹ Esta cuestión, así planteada, resulta excesivamente simplificada y obvia el elemento clave sobre el respeto a la *imagen* o composición de la palabra en función de la compensación entre formas y contraformas: con respeto de la métrica ideal, en el modo asimétrico; o modificada y compensada para la obtención de una medida de línea determinada, en el caso de la modalidad justificada. Con ello se intenta no amplificar en exceso el contexto explicativo y perder así la adecuada perspectiva sobre la problemática que se trata, aunque, al final, todos los aspectos que intervienen se ven implicados en la problemática general de la configuración del texto.

⁵⁰ En la traducción manejada, Tschichold utiliza la expresión «representar al texto» que aquí se ha sustituido por «configurar el texto» para resultar más precisos pues en este estudio la idea de *representar* se utiliza como concepto clave en el sentido de *estar en lugar de*.

En estas declaraciones, además, se asume de forma implícita el hecho de que la opción por uno u otro enfoque determinará el campo idóneo de expresión del componente textual: aquel en el que la descodificación fluida del texto constituya la principal cuestión —«preferida para libros»— o aquel en el que, además de su natural función transmisivo-lingüística, intervengan otros agentes de orden apreciativo-visual —«en remendería y anuncios»—.

Esta delimitación básica de dos campos naturalmente actuacionales en función de la intervención o preeminencia de uno u otro componente —el lingüístico o el gráfico-visual— es una constante en todos los autores como consecuencia de la, ya comentada, incuestionada evidencia de la existencia de los dos planos de expresión.

En el caso de Morison (1929, 95), por ejemplo, la existencia de estos dos niveles diferenciados de actuación se plantearía, por un lado, en función de lo realizado propiamente para edición y, por otro, por el *cajón desastre* del resto de actuaciones, es decir, por todo lo demás: «la impresión de libros hechos para ser leídos ofrece muy reducido margen para la tipografía *original*». Queda sobrentendido que lo *original*, definido por contraposición a lo realizado *para ser leído*, estaría regido por factores no nítidamente lingüísticos —¿acaso no serían estos textos también *leídos*? y ¿acaso los *leídos* no son también *vistos*?—, forma de plantear la cuestión, tan habitual, que denota esa ausencia de control o capacidad para precisar la forma de actuar de los recursos de naturaleza gráfica los cuales serían así aplicados en función de criterios *libres* —cualidad que es, por definición, no delimitable en ningún sentido—y, por tanto, en función de un alto grado de arbitrariedad.

Esta ambigüedad conceptual o incapacidad para concretar o establecer unos parámetros de actuación de los recursos gráfico-plásticos no es una dificultad particular de Morison, sino que se trata de una constante que se hace extensiva a todos los terrenos de la actuación y a la práctica totalidad de los agentes relacionados con el medio icónico en su conjunto, con causa, como más adelante se intentará mostrar, en la propia forma de actuar y de procesar lo visual.

Veamos lo que plantea Paul Renner (1939, 133 y 162) al respecto:

Antes se entendía por remendería todo aquello que no fuera la impresión estricta de libros o de periódicos, es decir, los encargos de la administración, de la industria, del comercio y de las asociaciones, así como los particulares para ocasiones familiares especiales que se suman circunstancialmente a los trabajos habituales de una imprenta de libros o de periódicos. Ahora, sin embargo, se acostumbra a denominar composición de remendería a todas las tareas complejas, incluidas la composición de la portada del libro y la composición de los anuncios del periódico, ya que estos trabajos exigen una gran técnica [...] no cabe duda de que la composición compleja es

la parte más interesante de la tipografía, aunque sus posibilidades artísticas fueron descubiertas mucho más tarde que las que ofrecen la edición de libros.

[...] en una tipografía coherente, la articulación no surge para conseguir una forma más rica, sino que únicamente para que el conjunto sea, en primer lugar, apto para el uso. La función artística propiamente dicha consiste, en cambio, en dar al conjunto una forma en la que ninguna parte resulte aislada, en la que todo esté ordenado en función del resto y ajustado entre sí a pesar de la inevitable articulación exigida desde el punto de vista práctico.

Como se puede apreciar, la cuestión se plantea sobre la misma base conceptual que en el caso de Morison: la existencia de dos planos de actuación. Pero Renner va un paso más allá en la aclaración de esta problemática pues a continuación procede a introducir dos puntos cualitativamente muy valiosos: por una parte, establece una relación de las situaciones concretas de composición con material tipográfico del texto en las que intervienen dichos planos diferenciados de actuación tipográfica para, en segundo lugar, proporcionar algunos recursos de aplicación de las variables tipográficas para resolverlos.

Los casos de composición «compleja», como Renner denomina a las *desviaciones* de la composición de textos escuetamente destinados a una lectura extensa y fluida, se presentan, según esta relación, en las áreas de trabajo relacionadas con los impresos sociales (tarjeta de vista, anuncio de nacimiento, esponsales, esquila o invitación), los diplomas, las cartas honoríficas y los certificados, las portadas de libros, los impresos comerciales, folletos publicitarios y anuncios de pequeño formato y con la confección de catálogos (Renner 1939, 181-201). Es decir, si se analiza detalladamente, en dos tipos de situaciones fundamentalmente:

- En todas aquellas en las que el material de texto a componer consiste en una única unidad de sentido (1 o 2 palabras juntas) o en varias unidades breves (de 2 a 4 proposiciones a su vez compuestas por un reducido número de palabras: *mensaje principal* —nombre del comercio o del individuo—; *datos complementarios* —dirección, datos de localización—; *información secundaria* —eslogan, cargo del individuo—; etc.).
- O en aquellas en las que la inclusión de información de naturaleza gráfica como, por ejemplo, ilustraciones, fotos, esquemas, etc., pasa a constituirse en el elemento vertebrador del espacio o entorno transmisivo generado, lo que implica que la composición del texto, que es el factor vertebrador por excelencia de este espacio informativo en el caso de la composición para edición, queda supeditado a aquella.

Clasificación por subniveles de la tipografía compleja, según Paul Renner

Facturas

Tarjetas

Cartas

Invitaciones

Sobres

Publicidad pequeño formato

etc.

Publicidad

Publicidad gran formato

Portadas libros

Catálogos

Folleto publicitarios

etc.

En función de los dos niveles planteados por Renner (1939, 181-201), los trabajos de *tipografía compleja* serían todos aquellos en los que la extensión del texto es breve, hay variedad de cuerpos y estilos, se utilizan cuerpos mayores que los de lectura y el texto aparece en combinación con la imagen y con aplicación de color (los originales seleccionados pertenecen a realizaciones del mismo Paul Renner, excepto los ejemplos de la segunda tarjeta, las invitaciones, sobres y publicidad de pequeño formato que se han extraído de ejemplos de *La nueva tipografía* y *Abecé de la tipografía* de Jan Tschichold).

Para la resolución de este tipo de situaciones con intervención de texto Renner (1939, 162-164) propone una breve relación de consideraciones en función de una actuación combinada de las variables puramente tipográficas (decisiones sobre la interlínea, longitud de la línea, etc.), junto con apreciaciones provenientes del campo de lo icónico-visual, «una forma única y muy sencilla y que pueda abarcarse de un vistazo», «quietud y movimiento», «equilibrio», «estable», e incluso del plano de lo significativo, «sosiego», «solemne», «monumental», «vivacidad»... Ideas, todas ellas, nuevamente planteadas desde una perspectiva difícilmente objetivable y delimitable en comparación con la valoración de la actuación de los elementos de la composición del texto realizada desde la óptica de la legibilidad-funcionalidad que rige en composición para libros y que, como él mismo reconoce, constituye «la inevitable articulación exigida desde el punto de vista práctico».

Es decir, que, después de haber elevado este tipo de actuaciones a los altares de la ejecución tipográfica —«no cabe duda de que la composición compleja es la parte más interesante de la tipografía»— y tras reconocer la necesidad de la posesión de una «destreza técnica» mayor para resolverlas que la que supone la aplicación metódica de los principios y normas de la composición tipográfica para edición, Renner vuelve a remitirnos a la necesaria contemplación de lo lingüístico como principio ineludible: «en una tipografía coherente, la articulación no surge para conseguir una forma más rica [factor apreciativo-expresivo], sino que únicamente para que el conjunto sea, primordialmente, apto para el uso [factor funcional]». Bucle conceptual que podría resolverse sí, aceptando ambos planos de actuación disociada, el de lo primordialmente lingüístico y en el que rigen prioritariamente las valoraciones en el plano de lo icónico —sin pérdida de efectividad de lo lingüístico—, se procediera a intentar definir, en cada uno de los casos, dónde empiezan y hasta dónde llegan las exigencias funcionales, es decir, la legibilidad necesaria del componente texto sin la cual, cualquiera de esas intervenciones, pero sobre todo aquellas planteadas en función del uso anormalmente potenciado el componente gráfico-plástico de las grafías, dejaría de ser texto para pasar a ser otra cosa.

En cualquier caso, mientras que para Morison todas estas actuaciones se resolverían en un marco de actuación *libre*, es decir, no concretable, la introducción de las mismas en el terreno de lo artístico por Renner implica la atención a unas ciertas normas provenientes del campo de la realización icónica que, aunque con un elevado componente intuitivo, conllevan una cierta posibilidad de sistematización e intelectualización, la atención a unos pseudoprincipios articuladores.

Lo que se puede entrever del análisis de ambas posturas ante esta problemática es, en realidad, la evolución acontecida sobre los medios de transmisión de

(Figura 8)

Adaptación de la significatividad de lo icónico al marco temporal



1) Planteamiento publicitario de Renner, 1939; 2) Ejemplo característico de enunciado publicitario en la actualidad.

La inquietud en Renner por las cuestiones relativas al texto en entornos vertebrados sobre elementos de naturaleza visual, son el reflejo de la tendencia que estaba por venir. Aunque en la actualidad los procedimientos

utilizados pueden ofrecer soluciones más sofisticadas, los resultados no distan mucho de aquellos, ni en su base conceptual, ni en la manera de articular los componentes, aunque sí es posible observar la incorporación de nuevas relaciones icono-significativas en función de un marco simbólico distinto.



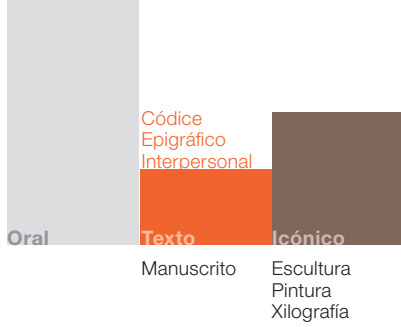
información con intervención del texto que tiene lugar debido al desarrollo experimentado por los avances técnicos incorporados a los medios de comunicación. En la medida en que la imagen y los elementos de orden gráfico van invadiendo un terreno, hasta ese momento para la expresión, prácticamente en exclusiva, por medio del texto,⁵¹ el poder transmisivo a través de la lectura comienza a perder terreno e, incluso, a cuestionarse frente al peso que va adquiriendo lo icónico por su potencia expresiva y su aplastante capacidad para captar la atención del receptor. Así, los propios elementos del texto, hibridados a partir de ahora con mucha frecuencia con los recursos de la expresión gráfica, el color, la masa, la calidad de la línea, etc., es decir, descontextualizados en distintos niveles de su plano más puro, el de la expresión lingüística, y supeditados a los componentes de la información gráfica, se proyectarán sobre un plano de la expresión y la trasmisión de información regido por principios distintos de los que tradicionalmente se aplicaban para la consecución del entorno gráfico para la lectura.

⁵¹ Aunque desde los inicios de la imprenta se incluían imágenes reproducidas por procedimientos xilográficos, primero, y de grabado en cobre, después, y aunque incluso antes existió la iluminación de los códices, nunca la permeabilidad de ambos planos de expresión alcanza tales dimensiones como con el desarrollo de los medios técnicos y mecánicos de reproducción.

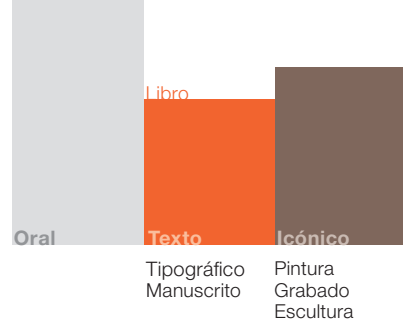
(Esquema 14)

Uso comparado de los principales medios de intercambio de información*

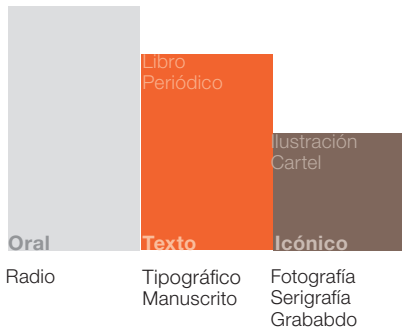
Fases previas a la tipografía



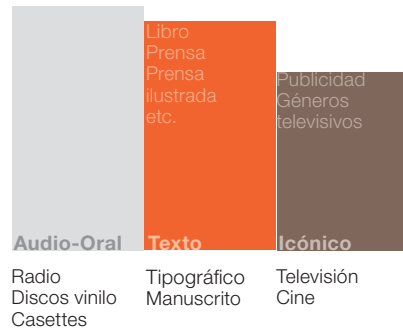
Fase tipográfica plena



Fase tipográfica, visual incipiente (s. XVIII-XIX)

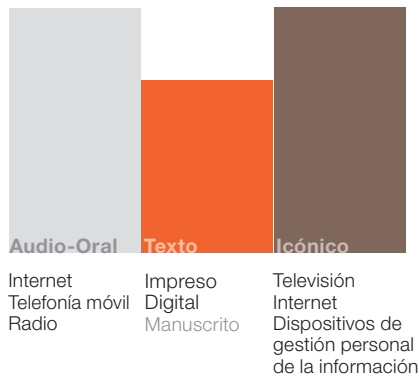


Fase visual (primeras décadas s. XX)



Fase iconizada

(dos últimos tercios s. XX y primera década s. XXI)



*Las valoraciones realizadas para confeccionar este esquema son de tipo apreciativo.

(Esquema 15)

El proceso de la lectura y su evolución histórica



(Elaboración propia a partir de McLuhan, 1962 y Richaudeau, 1968)

Aunque entre las opiniones de ambos autores dista una diferencia de tan solo diez años, la distinta forma de plantear la aproximación a esta problemática por parte de Morison y Renner es el reflejo, en realidad, de ese punto de inflexión que estaba teniendo lugar en el terreno de los medios para la transmisión de contenidos. Mientras que Morison a través de sus opiniones plantea una orientación de la actividad tipográfica como medio por excelencia para la transmisión-recepción informativa —distinto del medio oral—, las declaraciones de Renner son el síntoma del inicio de una nueva era: la tendencia visible, desde los inicios del s. XIX y durante todo el s. XX (Satué 1988, 86), hacia la expansión progresiva de lo icónico a todos los ámbitos relacionados con la comunicación, debido, fundamentalmente, al protagonismo adquirido por la publicidad como medio de transmisión de contenidos orientados al consumo masivo, junto con el desarrollo de los medios informativo-transmisivos y de reproducción a gran escala, primero con la prensa periódica y el lenguaje publicitario, con los medios informativos por procedimientos audiovisuales con la televisión, después, y, finalmente, con la más reciente incorporación de los medios digitales a través de Internet y el amplio abanico de artefactos de acceso y gestión de los contenidos propios y producidos, los cuales, en un porcentaje muy alto, acabarán modificando la actuación de los individuos entre ellos, hacia ellos mismos y sobre su entorno.⁵²

⁵² Cabe hacer una mención al cine que, aunque en sus inicios y durante las primeras décadas del s. XX constituyó un medio, con su absorción por el medio televisivo pasará a constituirse en

Mientras que el marco actuacional de la composición tipográfica del texto se encontró circunscrito, prácticamente de forma exclusiva, al terreno de la composición para edición —actividad desempeñada por la figura del tipógrafo durante siglos—, el resto de actuaciones en el plano de lo tipográfico resultaban, a lo sumo, algo inquietantes y relativamente relevantes; más, con la incursión creciente del medio icónico en terrenos antes solo resueltos por medio de texto y con el uso generalizado de la actuación tipográfica en todo tipo de ámbitos comunicacionales distintos del de la edición —circunstancia que conllevará, además, la entrada en escena de la figura del diseñador gráfico también para resolver actuaciones sobre lo tipográfico—, dicha inquietud comenzará a tornarse, más y más, en la necesidad de conseguir concretar alguna serie de principios básicos a los que remitirse.

Los cambios operados en los propios procedimientos empleados para la composición del texto son causa también de estas interferencias. Tradicionalmente, el procedimiento tipográfico resolvía la composición de textos extensos, mientras que actuaciones sobre el texto en formatos grandes y con textos cortos se resolvían, sobre todo,⁵³ por procedimientos pictóricos, técnicas de reproducción artesanal y de poco tiraje como la serigrafía o el grabado, o mediante la talla o la escritura a mano, es decir, de tipo caligráfico o por rotulación in situ. A lo sumo, el tipógrafo se veía en la situación de tener que resolver problemas muy elementales de establecimiento de una jerarquía tipográfica mínima en el propio marco de la composición para la lectura (título, subtítulo, inicio de capítulo-capitular, texto de notas, etc.) o relativas a material impreso para gestión documental personal y comercial (tarjetas personales, facturas, papel de carta, etc.) y para la publicidad de pequeño formato en las que los factores o valoraciones de orden visual quedaban reducidos a su mínima expresión y eran resueltos, la mayoría de las veces, en función de la remisión a esquemas preexistentes.

La digitalización del material y de los procedimientos de composición del texto, a finales del s. xx, hizo posible que el material tipográfico, originalmente destinado a la composición en tamaños pequeños, pudiera ser empleado también en otros contextos, distintos del de la edición, a los que habitualmente respondían procedimientos como la rotulación o la caligrafía, debido a que desde las aplicaciones informáticas resultaba posible manipular el tamaño de las gráficas con rangos enormemente amplios. Este nuevo potencial de manipulación

una modalidad de expresión o género dentro de una amplia gama de transmisión de contenidos artísticos o relacionados con los productos para el ocio.

⁵³ Existían tipos de madera en tamaños grandes para cartelería pero no era habitual que todos los talleres de imprenta dispusieran de ellos, sino solo aquellos especializados en algún terreno publicitario que les diese salida, por ejemplo, para carteles taurinos.

Actuaciones comunicacionales con participación de texto

Tipográficas	Caligráficas	Rotulación (<i>lettering</i>)	Ilustración (compuesta de texto)
<p>gitalist Justin Fox</p> <h1>ame The</h1> <p>got the U.S. into s my far-from-exl</p> <p>FINANCIAL CRISIS, well—be a time for of the mess and fight a repeat. Before e to have some idea nd so, as a public re list. It's far from ave only a page. n eight. in descend-</p> <p>Fed is it nee that i polic, been out of them chan 3.</p>			
<p>Se trata de intervenciones del texto en las que prima la adquisición de un volumen de información extenso por medio de la lectura continuada, por lo que sus condiciones de materialización gráfica estarán determinadas por garantizar que esta se dé de forma fluida.</p> <p>En un segundo nivel, se encuentran los casos de su intervención en la jerarquización gráfica de textos más breves.</p> <p>Su posible intervención en otros planos enunciativos estará determinada por sus condiciones gráficas: por estar concebidas enunciativamente para la articulación de la palabra por medios indirectos, no ligadas y previamente proyectadas en función de la inaletrabilidad de su diseño.</p>	<p>La actuación caligráfica conlleva la enunciación de las grafías en función de unas pautas formales históricamente estandarizadas con origen en el trazado del texto por procedimientos manuscrito fundamentalmente con pluma.</p> <p>Las posibles derivaciones de estos estándares a nivel formal y por el uso de otros procedimientos o instrumentos se hallaría a medio camino entre este nivel de actuación y el de la rotulación o <i>lettering</i>.</p>	<p>En este tipo de actuaciones el componente verbal del texto no pierde su función enunciativa pero los factores de su expresión gráfica relacionados con lo icónico aparecen enormemente potenciados.</p> <p>La cantidad de texto se reduce ostensiblemente con el fin de que su actuación se concentre en un único elemento de atención cuya descodificación acabará siendo, por razones de uso, la propia de un elemento de orden visual.</p> <p>La potenciación del tamaño y de los factores de orden gráfico-plástico constituirán las herramientas fundamentales para su realización. Esta responderá a un planteamiento completamente particularizado de las grafías en el plano de los detalles y en su conjunto.</p>	<p>La pauta enunciativa en este plano de actuación del texto, no existe.</p> <p>El componente lingüístico del texto puede quedar reducido a la mínima expresión, rozando el límite de lo verbal que, en este caso, es utilizado como pretexto gráfico o material para una realización icónica.</p>

del material tipográfico subvertía los tradicionales procedimientos y el enfoque general adoptado hasta ese momento para la producción de material editorial. Brumberger (2003a, 206) lo expresa del siguiente modo: «El rápido crecimiento de la tecnología de las últimas décadas ha introducido lo que en esencia se puede considerar una revolución en el acto de publicar [...] Los procesadores de texto así como el *software* de autoedición ofrecen incontables maneras de modificar

el formato de los documentos, incluida una manipulación relativamente sencilla de una extensa oferta de familias de tipos estándar [...] Los *paquetes* de *software* también ofrecen plantillas preconfiguradas, que a menudo parecen haber sido creadas sin ningún conocimiento de los principios de diseño de un documento, pero que, sin embargo, son ampliamente utilizadas. A ello se suman miles de familias de tipos que es posible *bajarse* libremente de Internet, más las que pueden ser compradas por cuotas relativamente bajas y más todavía que pueden ser creadas con *softwares* de diseño de fuentes».

Este inesperado panorama planteado sobre el entorno de la composición del texto conduciría a un inevitable replanteamiento de lo que el producto editorial es. Si, durante siglos, en la mentalidad de los tipógrafos, artífices y manipuladores en exclusividad del material y de las normas de composición del texto, se albergaba la idea de que en sus manos se desarrollaba la totalidad de las actuaciones relativas a la edición, tras todos estos cambios acaecidos en los medios y en los procedimientos, cabría pensar que dicho enfoque de la cuestión se muestra, hoy por hoy, obsoleto.

Resulta curioso observar como también aquellos otros procedimientos relacionados con el entorno de la realización del texto, como las mencionadas rotulación y la caligrafía, que requerían unas destrezas específicas y la intervención, por lo tanto, de profesionales especializados para trazar y dibujar el texto, han sufrido durante algunas décadas una visible decadencia absorbidos y arrasados por el poderoso potencial resolutivo de los medios digitales. El esperanzador *revival* de estas especialidades gráficas en torno a la enunciación del texto al que, sin embargo, estamos asistiendo en la actualidad, responde sin duda al necesario reajuste que, tras el marasmo inicial, procede a redefinir los particulares planos de expresión del texto en los distintos productos de intercambio de información en los que interviene. El material tipográfico, como se verá, debido a que para poder ser reproducido en distintos medios, pantalla o papel, requiere la concreción gráfico-plástica previa de los aspectos morfológicos constitutivos del conjunto de las grafías, se encuentra a medio camino entre lo escritural —articulación enunciativa— y lo representacional o modelizado —iconizado por medio de procedimientos proyectuales y de dibujo—. Aunque por medio de la digitalización de juegos de tipo escritural, caligráfico formal o informal, se ha conseguido una aproximación bastante estimable al efecto enunciativo de la caligrafía o la rotulación reales, nunca alcanzan el efecto expresivamente particularizado que se consigue con un texto caligrafiado o dibujado ex profeso, al no tratarse de su medio natural.

Volviendo a las cuestiones sobre el enfoque que los diversos autores proyectan sobre los aspectos morfológicos del material tipográfico, suele ser en este punto, una vez definidos, de forma más o menos precisa, los distintos campos de

(Esquema 17)

Propuestas de clasificación del producto editorial. Resulta significativo observar que en aquellos autores en los que el libro es el producto editorial por excelencia, los ítems van descendiendo en la escala en función de la reducción en extensión del texto y por intervención combinada de la imagen.

Martínez de Sousa (2001, 229)

Editoriales

- Libros
- Folletos

Paraeditoriales

- Diarios
- Revistas

No editoriales

- Publigráfica (carteles, anuncios, octavillas, desplegados, etc.)
- Correspondencia (cartas, circulares, etc.)
- Presentación (saludas, tarjetas, etc.)
- Identificación (pasaportes, carnés, etc.)
- Expedición (envoltorios, etiquetas, estuches, etc.)
- Valores (billetes de banco, sellos, etc.)
- Contabilidad (talonarios, facturas, etc.)
- Calendarios y agendas
- Sociales (felicitaciones, invitaciones, programas de actos, competiciones o concursos, minutas, etc.)

Hochuli y Kinross (2005, 47)

- Libros para lectura prolongada
- Poemarios
- Guiones de teatro
- Biblias
- Literatura ilustrada
- Libros de arte
- Libros divulgativos
- Libros científicos
- Libros de referencia
- Libros escolares
- Libros ilustrados y de lectura infantil
- Libros para bibliófilos
- Excepciones y experimentos

Gutiérrez González (2006, 33)

- Octavillas
- Dípticos, trípticos, polípticos
- Catálogos
- Revistas profesionales y empresariales
- Cartelas
- Cartelería para gran formato: vallas, *mupis*, autobuses, etc.
- *Displays* y sistemas corpóreos diversos de exhibición
- Adhesivos
- *Packaging*
- Papelería en general: cartas, sobres, tarjetas, etc.
- Libros

actuación tipográfica, cuando se suele entrar a considerar cuestiones enfocadas a resolver situaciones de tipo práctico, como es la de los criterios a seguir en el delicado momento de la elección de familia tipográfica para la composición en el caso de cada uno de los entornos para la lectura descritos. Momento en el que se suelen introducir dos cuestiones fundamentales: por una parte, el concepto de *legibilidad*, factor cualitativo que habrá de determinar en gran medida ese tipo de decisiones; y, por otra, un factor que, como se verá en capítulos posteriores de esta exposición, convenientemente planteado, va a resultar enormemente esclarecedor: el *hábito*.

La legibilidad, hay que admitirlo, brota a fuerza de costumbre. Ahora bien, que nos hayamos acostumbrado a una letra que claramente resulta menos legible que otra con la que también podríamos familiarizarnos no significa que debamos ahorrarnos el esfuerzo de desechar esa que ahora predomina.

(Gill 1931, 62)

[...] la primera idea en la que hay que reparar es que no son sino la acción de leer y las circunstancias que rodean esa acción los factores que condicionan el tamaño del libro y el tipo de letra [...] las dimensiones del libro y las características de los tipos obedecen al contexto de la lectura y no al contenido de ésta [...] una letra bien formada encaja dentro de cualquier clase de libro, éste no está determinado por lo que hay redactado en su interior, sino que depende de si se leerá apoyándolo en las manos (como una novela), en una mesa (como los libros de historia o de consulta que incluyen mapas u otras ilustraciones que necesariamente tienen que ser grandes) o en un atril o en un facistol (como sucede con un misal o con un control) o de si se puede guardar en el bolsillo (como un devocionario o un diccionario de viaje).⁵⁴ [...] Con todo el fabricante de libros racional parte del principio de que es la lectura y no el contenido de ésta el factor que determina el tamaño del libro y el estilo de letra; sabe que los demás aspectos intervienen solo de modo secundario. En resumen, al diseñar un libro la primera pregunta es: «¿Quién va a leerlo y en qué circunstancias».

(Gill 1931, 146-147)

⁵⁴ Aquí Gill se extiende en plantear ejemplos concretos: «No obstante, hay quien considera que el tamaño del volumen y el estilo de los caracteres deberían seleccionarse de manera singular en cada caso según el libro; que tal o cual tamaño es adecuado para Shakespeare [...] que la familia de tipos que es apropiada para uno deja de serlo para otro; que a la poesía elegante le corresponde una familia elegante y que al estilo abrupto y recortado de Walt Whitman le corresponde un estilo de letra abrupto y recortado, que las reimpressiones de Malory deberían realizarse en letra gótica y los manuales de tecnología en letra de palo seco».

[...] poner sumo cuidado en la elección de los tipos, teniendo presente que cuanto más frecuentemente haya de usarlos, más tiene que aproximarse su forma a la idea general que conserva en la mente el lector, habituado forzosamente a las revistas, periódicos y libros normales [...] la comunidad de las personas alfabetizadas ha crecido tanto en masa cuanto ha aprendido en flexibilidad. El diseño de los caracteres tipográficos avanza al paso del lector más conservador.

(Morison 1929, 97-98)

[...] un libro bien construido está formado por páginas [...] compuestas en un cuerpo de lectura cómoda con tipos de trazo familiar.

(Morison 1929, 105)

Los tipos buenos, la disposición correcta: éstos son los pilares de todo el arte de la escritura.

(Tschichold 1960, 25)

Existen una serie de reglas sobre la lectura: la primera y quizás la más importante define la limitación cuantitativa, traducible como no insertar demasiado texto por página, no recoger demasiadas letras por párrafo y no excederse en las palabras de un editorial. [...] La segunda habla de la oferta agradable a la vista, que quiere decir que el buen servicio de lectura contemplará el tipo de letra, la longitud de la línea y el tamaño de la letra. [...] La tercera regla de la lectura señala que el ojo hace valoraciones mediante categorías estéticas. [...] Pertenecemos a una cultura y esta cultura nos proporciona los criterios estéticos a través de los cuales podemos elegir.

(Aicher 2004, 143)

Es decir, nuevamente, aunque no se profundiza en los factores causales, las expresiones utilizadas crean un marco conceptual que resulta muy ilustrativo del enfoque sobre la cuestión, a saber:

- La legibilidad brota de la fuerza de la costumbre:
 - De la frecuencia de uso del medio, de la comodidad y familiaridad con el entorno gráfico para la lectura y, por lo tanto, con las grafías.
 - Y, además, está determinada por las circunstancias que rodean a la propia acción de leer, el contexto físico (luz, postura, etc.), el perfil del lector (facultades de visión, interés, actitud, destreza lectora, etc.).
- El lector, repetidamente enfrentado a la página, más concretamente, a entornos gráficos para la lectura recurrentes (editoriales, prensa, publicitarios,

etc.), conserva el recuerdo del aspecto —¿o de la *imagen*?— de la página y, con ella, de la apariencia —factor este inequívocamente apreciativo-valorativo de tipo gráfico-plástico, es decir, icónico— de los elementos o aspectos morfológico-estilísticos de las grafías que componen el texto.

- Además, *el ojo*⁵⁵ [sic] hace valoraciones mediante categorías de naturaleza estética, es decir, al leer hay una intervención directa de factores de tipo cultural o modelizado. De hecho, a mayores niveles de alfabetización, los cuales implican la conformación por parte del usuario-lector de un amplio inventario memorístico-visual de entornos gráfico-lectores, mayor capacidad de adaptación a las distintas soluciones gráficas de estos.
- El *contenido* se descarta completamente como factor determinante de cualquier decisión sobre las variables morfológico-tipográficas, ya que estas se tomarán en función de la contemplación de los aspectos anteriormente mencionados, a saber: el hábito contextual de la lectura y el desenvolvimiento o eficacia funcional de los aspectos morfológico-tipográficos en función de su contribución a la lectura del texto por el usuario. Idea que conlleva la asunción tácita de que los factores de orden morfológico repercuten objetivamente en el plano funcional de la descodificación del medio textual, al facilitar la lectura, aunque no se concreta la forma precisa como lo hacen.

Aunque todas estas valoraciones carecen de base empírica y son fruto exclusivo de la experiencia que proporciona el trabajo continuado con el material tipográfico y la composición del texto, como se puede apreciar, cuando se intenta proceder a la configuración de unas pautas básicas de uso, el principio anteriormente expuesto acerca de una forma de proceder objetiva, universal, en el sentido de lingüístico-funcional que, según las declaraciones de principios anteriormente expuestas, debería ser el seguro asidero al que remitirse para solucionar cualquier cuestión relativa a la composición del texto, se matiza, pues son los factores relacionados con el entorno de usabilidad del texto, los elementos de referencia principales para establecer unos criterios adecuados de aplicación del componente polimórfico de las grafías de la modalidad tipográfica del texto.

Sin embargo, a pesar de que con respecto al factor lingüístico sí que es posible establecer una relación de normas de uso, no parece igualmente posible hacerlo respecto a las cuestiones derivadas del factor hábito. La costumbre, los hábitos contraídos o la familiaridad con los artefactos de uso, son, por definición,

⁵⁵ Aquí se sobrentiende la intervención, en los mecanismos de aprehensión de los signos del texto, de procesos no conscientes ni controlados por la voluntad del receptor-lector. Es muy frecuente confundir al órgano de captación de los datos con el conjunto de los procesos y órganos que intervienen para la configuración del precepto y la comprensión visual y conceptual de lo visto.

cambiantes o susceptibles de cambiar en función de factores exógenos de índole espacio-temporal, cultural, histórica, emocional, conductual, por el aprendizaje, etc., por consiguiente, las valoraciones sobre la aptitud de una u otra versión morfológica de las grafías del texto, no constituye un factor intrínseco sino que va a cambiar en función de distintos contextos lectores, de usabilidad del medio textual, reforzándose o debilitándose en función de cambios coyunturales, como la costumbre, los gustos o preferencias personales, las modas, etc., a pesar de que las cuestiones relativas a la legibilidad, presumiblemente deberían de poder concretarse en aspectos objetivos.

Se introducen así un conjunto de factores de valoración que precisan de una acotación más ajustada pues, después de todo, la legibilidad, ¿en qué estriba?: «Letra bien formada», «oferta agradable a la vista», «buenos tipos»... pues, si se acaba de afirmar que estas valoraciones de orden estético son cambiantes por razones de tipo espacio-temporal englobadas bajo el concepto de *lo cultural*, ¿no resultan todos estos parámetros poco adecuados? ¿es entonces posible el establecimiento de unos parámetros de legibilidad objetivos?

Llegados a este tipo de consideraciones de tipo general, los autores suelen entrar en valoraciones sobre cuestiones morfológicas concretas como la incidencia del grosor, el grado de contraste, la inclusión o no de remates, etc., elementos todos ellos que implican a su vez valoraciones, explícitas o implícitas, sobre la aptitud de las tipologías tipográficas, aunque también desde apreciaciones generalistas y sin aportación de base empírica ninguna, sino, nuevamente como fruto de lo experiencial:

[...] los ojos no pueden leer con comodidad un considerable número de palabras compuestas de letras cuyos rasgos gruesos y finos ofrezcan fuerte contraste [...]

(Morison 1929, 100)

[...] es necesario analizar los principios de la legibilidad, es decir, los rasgos que diferencian un carácter de otro, las proporciones de claro y oscuro en los caracteres [...]

(Gill 1931, 59)

[...] las negritas apenas tienen cabida aquí, ya que una lectura continuada de tipos en negrita es dificultosa [...]

(Tschichold 1928, 77)

La seminegra e incluso la negrita no deben emplearse sin argumentos contundentes.

(Tschichold 1960, 12)

[...] las mayúsculas, en un texto corrido, dificultan la lectura. Las minúsculas son mucho más sencillas de leer, dado que sus trazos ascendentes y descendentes hacen que las palabras se identifiquen con facilidad.

(Tschichold 1928, 82)

En cuanto al ojo, existen letras más anchas y más pequeñas [estrechas], pero éstas son más pesadas de leer que las normales.

(Tschichold 1960, 57)

El ojo gusta de concentrarse en los puntos llamativos como, por ejemplo, la punta de una ascendente, el punto de una *i*, el blanco interior de una *o*, o el vértice de una mayúscula. El ojo lee con más facilidad una escritura con textura diferenciada que una escritura lisa y homogénea.

Cuando el paisaje de lectura está diferenciado, es decir, presenta rasgos diferenciadores sin llegar a disolverse en el caos, es más fácil y más cómodo de captar, aumenta la velocidad de lectura y se incrementa la tendencia a la lectura. Por el contrario, el ojo rechaza las escrituras homogéneas.

(Aicher 2004, 149)

Con relación a la cuestión precisa sobre la conveniencia del uso de unas tipologías tipográficas sobre otras, resulta nuevamente muy ilustrativo el cambio de actitud que experimentó Tschichold al respecto:

Entre los tipos existentes, los denominados *grotesk* (palo seco) o *letras de molde* (su denominación correcta sería *tipos lineales* son los únicos que están más acordes, intelectualmente, con nuestro tiempo.

[...] La escritura latina es la escritura universal del futuro. Pero aún así, es necesario que experimente importantes cambios, si pretende satisfacer los requisitos económicos de nuestra era y responder ante las formas tecnológicas del presente y del futuro.

Tan dudosos como la gótica de fractura son los tipos de romana por sus formas peculiares [...]: los detalles de tales letras distraen del significado y contradicen la esencia de la tipografía que nunca es un fin en sí misma.

(Tschichold 1928, 77)

Mientras que, años más tarde, en el marco de una concepción más clasicista de la edición, defiende lo siguiente:

Las palo seco, horrendas y, en su mayoría, de pesos excesivos, presentan formas de ritmos incorrectos, por no hablar de una legibilidad más que deficiente. De hecho, el

apelativo [en alemán] grotescas, que se les ha aplicado alguna vez, es en este caso de lo más acertado. Cuando surgió esta letra se la consideró arriesgada y excepcional

(Tschichold 1960, 21)

[...] no solo existen diferentes palo seco de gran belleza, sino que estas letras presentan también formas muy distintas. Por ello hay que asegurarse de combinar únicamente las de la misma familia. [...] Desde el punto de vista estilístico, no deberían emplearse juntas en el mismo trabajo dos palo seco tan divergentes.

(Tschichold 1960, 23)

[...] las palo seco no se digieren bien como letra de texto [...]

(Tschichold 1960, 25)

[...] todos los trazos poseen grosores similares y, en la palo seco [...] se observa una ausencia total de terminales. Esta reducción audaz de las formas de los caracteres, que afecta a partes no tan irrelevantes como los legos pudiesen pensar, reduce la legibilidad de un modo significativo. [...] en las egipcias, estos terminales han experimentado una hinchazón impropia que también resulta bastante perjudicial para su legibilidad. [...] en los textos largos, por no hablar de libros [...] no pueden componerse ni de palo seco ni tan siquiera de egipcias, puesto que si se hiciese así, el lector se agotaría en seguida

(Tschichold 1960, 51)

El caso de Renner resulta también muy interesante pues, partiendo de un planteamiento muy bien estructurado en lo teórico, en la práctica se desvía completamente de él, despojando a las grafías del sustrato cursivo-humanístico en pro de una morfología o familia ideal:

Con el fin de que el lector pueda percibir las figuras de las palabras sin esfuerzo, las letras deben parecerse, de manera que se puedan unir en figuras lo más sencillas posible, pero deben ser tan distintas a la vez que de cada grupo de letras resulten figuras de palabras absolutamente inconfundibles y fáciles de distinguir. Estas exigencias contrapuestas se equilibran en un tipo logrado.

(Renner 1939, 20)

¿Qué letra debemos escoger? [...] las artes de la composición son estériles si no se cuenta con la letra necesaria [...] las letras puramente decorativas, en las que se consigue una igualdad de formas excesiva a costa de la legibilidad, son un divertimento

discutible. Sus autores estaban orgullosos de haber sacrificado las viles necesidades prácticas en honor de las estéticas, más elevadas, pero lo que hicieron en realidad fue ignorar la esencia del tipo artístico y, con ello, el problema de la funcionalidad del arte en general [...]

(Renner 1939, 19-20)

Para afirmar después, planteamiento que daría como fruto a su Futura:

Por tanto, un tipo resulta tan sencillo y armonioso en sí mismo porque todas las figuras de las palabras se forman con los pocos signos del alfabeto, de los cuales seis (e, n, r, i, s y t) aparecen casi tanto como todos los demás juntos y porque estos mismos signos se construyen a partir de un pequeño número de formas básicas. Esto se puede ver con especial claridad en las mayúsculas romanas, de las que han surgido todas los tipos europeos más recientes. La circularidad de la O se repite total o parcialmente en la B, C, D, G, P, Q, R y S; a las rectangulares E, F, H, L y R se contraponen las actuangulares A, K, M, N, V, W, X, Y y Z. Todo procede de las superficies más sencillas: del círculo, del triángulo y del cuadrado.

(Renner 1939, 20-21)

De todo ello se puede deducir que esta llamativa oscilación en las opiniones y entre las propuestas teóricas y las realizaciones prácticas no es más que un reflejo de la dificultad para aislar los factores que objetivamente determinan la incidencia al leer del factor específico de la modalidad tipográfica del texto de tipo polimórfico.

Finalmente, ante esta evidencia, los autores se retractan con mucha frecuencia de todo lo dicho, replegándose sobre un conjunto de recetas orientadas a la repetición de pautas, repletas de recomendaciones destinadas a evitar situaciones experimentales cuya repercusión se desconoce.

Nunca fue labor de los punzonistas del pasado la creación de un tipo para plasmar expresiones individuales. Los mejores [tipos] son aquellos que pueden emplearse para cualquier finalidad, y los peores son los que solo pueden utilizarse en tarjetas de visita o cantorales

(Tschichold 1928, 80)

[...] para quienes aspiran a que los libros posean más *vida* [...] La decoración de la portada es una cosa; otra, la del tipo que hay que emplear en la composición de los libros [...] puesto que toda impresión no es esencialmente otra cosa que un medio de multiplicación de un texto compuesto con arreglo a un código alfabético de símbo-

los convencionales [...] Ningún impresor puesto en el caso de tener que defenderse contra la acusación de monotonía en sus composiciones debe admitir, en contra de su buen criterio profesional, la menor desviación tipográfica que violente la lógica o la lucidez del texto en favor del supuesto interés de la decoración [...] la única misión del tipógrafo es la de expresar al autor, no la expresarse a sí mismo.

(Morison 1929, 109)

[...] la tipografía comercial, la tipografía mecanizada, la tipografía industrial, podría gozar de una dignidad propia y en condiciones si fuese austera hasta en el último detalle y eficiente en todo su rigor [...] el artículo comercial perfecto es aquel que se limita a ser útil para la vida práctica y resulta, solo por accidente, bello por su eficiencia [...] La tipografía del industrialismo [...] será austera. Y a pesar de los recursos que se hallen a su disposición —un millar de clases diversas de tinta, de papel, de prensa y de procesos mecánicos [...]—, estará exenta de pomposidad y fantasía. [...] [A medida que sube nuestra capacidad de imprimir tipos de letra más precisos y elaborados, más detallados, crece la urgencia intelectual de estandarizar todas las formas y de suprimir cualquier tipo de recargamiento y fantasía. Ciertamente es que cada vez se hace más fácil imprimir cualquier tipo, pero también es verdad que cada vez se hace más urgente limitarse a imprimir solo uno.

No obstante, existe una amplia gama de matices dentro de lo sencillo y mensurable [...] como sucede en arquitectura, en el sector del mueble y en la producción de cualquier artículo manufacturado, la simplicidad absoluta es la única cualidad legítima, por ser la única que resulta decente, que cabe esperar de los productos del industrialismo.

(Gill 1931, 94-95 y 109)

La dificultad más grande para todos estos autores, profundamente inmersos en la definición y aplicación de los principios de composición del texto con una finalidad tan concreta como la que consiste en articular de la forma más eficaz posible los elementos del texto para la lectura, estriba en contemplarlos desligados de dicha función, en la dicotomía sobre su uso estandarizado con un fin tan definido frente a su descontextualización e intervención como recurso icónico en otro plano enunciativo con una notable minimización de su función original transmisivo-lingüística. El desdoblamiento del componente gráfico de las gráficas, en primera instancia de raíz funcional, en el sentido de integrado en un sistema codificado de signos de uso convencionalizado, hacia su vertiente en el plano de la expresión plástica y enunciativo-morfológica manifestada, además, con la potencia con la que lo hacen las familias tipográficas, constituye un motivo de patente desconcierto desde dicho punto de vista.

En el terreno de la literatura científica, la situación no presenta un perfil muy diferente. Llámese potencial semántico o connotativo, personalidad o tono, según autores, nadie discrepa sobre la capacidad que la diversa forma de enunciar la morfología tipográfica comporta para transmitir algún tipo de información, más allá de la transmitida a través de su intervención en la articulación de los mensajes por medio de texto: «las diversas familias tipográficas conllevan diferentes connotaciones y pueden influir de distinto modo en la legibilidad, la asimilación, la interpretación y el impacto de las palabras y los conceptos que representan» (Thangaraj 2004, 2).⁵⁶ Más aún si se tiene en cuenta la importancia que en las últimas décadas se le viene concediendo al componente tipográfico en los ámbitos del diseño y la comunicación, distintos del de la edición de textos, en función de la atribución de un elevado potencial transmisivo cuya captación por el consumidor pudiera llegar a tener importantes repercusiones en sus decisiones de consumo y de interacción con los productos. Thangaraj (2004, 1) cita los casos de Nivea y White Mountain Footwear, cuyos responsables del área de diseño y relanzamiento de las marcas responsabilizaron del éxito de su acogida en el mercado, en un grado muy alto, a la intervención del componente tipográfico de sus logotipos, en función de su capacidad para crear en el receptor una atmósfera significativa o contexto simbólico alrededor del producto.

El reconocimiento de este tipo de atribuciones, referidas tanto a aspectos de tipo plástico (equilibrado, dinámico, pesado, suave, etc.) como psicológico (raro, popular, elitista, moderno, etc.), tiene una extensa aceptación entre los teóricos y los prácticos de la tipografía. Kostelnick (1990), por ejemplo, es de la opinión de que de la misma manera que «el lenguaje visual sugiere posturas retóricas: serio, conversador, perfil bajo, enérgico, muy técnico o próximo», esta capacidad se hace extensible a los tipos, idea de la que también son partidarios Parker (1997), Shushan y Wright (1994), Bringhurst (1996), Benson (1985), White (1988) y Baylis (1955), entre otros —todos ellos citados en Brumberger (2003a, 208)—, los cuales también hacen referencia a la evidencia de dicha capacidad sobre «la distinta personalidad de cada familia de tipos» a la hora de «transmitir estados de ánimo», para resultar «elegantes, románticos, nostálgicos, modernos o delicados» o al referirse a su «tono, timbre y carácter» y a la relación que se establece entre las formas redondeadas y la idea de lo «cercano» o de las rectas con tonos más «oficiales», hasta el punto de considerar la existencia de caracteres femeninos y masculinos. Razón por la cual, la aplicación del polimorfismo tipográfico se presenta como una herramienta de uso habitual entre los diseñadores ya que,

⁵⁶ También en Dawn, Chaparro y Doug (2006, 1), Bartman (1982, 38), Bix (2002, 2), Proffenberger y Franken (1923, 312), etc.

como confiesa Lanham (1993), les permite «recomponer un texto haciéndolo más fácil de leer o, utilizando una docena de transformaciones, hacerlo más árido o cualquier otro matiz. Puedo, literalmente, colorear mis propios matices *retóricos*» (Brumberger, 2003a, 206). Trummen (1988), Buchanan (1989) y Kinross (1989) —todos ellos citados por Brumberger (2004c, 15)— consideran que los elementos del texto se desenvuelven al mismo nivel de enunciación retórica que el resto de elementos visuales que participan en los documentos «pues comunican con los lectores a través de su diseño tanto como a través de sus palabras», aunque Kinross (Brumberger 2004c, 15) aún va más lejos al precisar que, al margen de su uso intencionadamente retórico, este potencial transmisivo del componente icónico del texto es de carácter intrínseco pues actúa en todas las situaciones con intervención de texto, tanto en propuestas informativa como persuasivas: «nada está libre de retórica».

Este tipo de afirmaciones realizadas como consecuencia de la interpretación de los resultados de las experiencias profesionales han de ser tomadas, sin embargo, como Thangaraj (2004, 2) advierte más adelante, con cierta reserva pues carecen de la suficiente fundamentación empírica como para entrar a formar parte del corpus de una metodología propia del diseño. Opinión compartida por Brumberger (2003a, 208) la cual, a pesar de la abundancia de evidencias en este sentido, considera que «a pesar de la profusión de declaraciones acerca de la personalidad de las familias de tipos y su impacto retórico, en los manuales y libros de consulta se mencionan escasas evidencias empíricas, y hay muy pocas referencias teóricas. En cambio, esta literatura se apoya con fuerza en la intuición y en las evidencias anecdóticas con términos como “juicio estético” o “buen gusto”». La dificultad para la racionalización de estos procesos es una característica inherente al conjunto de las acciones relacionadas con la fabricación de productos con intervención de los componentes de la enunciación icónica, es decir, a las decisiones en torno a la forma, la articulación del espacio enunciativo, el uso del color o, en el caso que nos ocupa, a la participación de los elementos de la tipografía en la parte correspondiente a su expresión también por medio de estos recursos. Circunstancia que se hace muy patente tanto a la hora de tener que establecer unas líneas de trabajo a la hora de afrontar un encargo profesional, como en los entornos docentes ante la perspectiva de tener que transmitir un uso razonado de los mismos.

De hecho, como insistentemente declaran sin excepción todos los autores analizados,⁵⁷ la motivación fundamental de sus investigaciones la constituye el

⁵⁷ «Conociendo las razones que se encuentran detrás de los juicios de los lectores sobre la personalidad de las familias de tipos y fragmentos de texto se enriquecerá nuestro entendimiento de la retórica visual y verbal y de ahí nos permitirá tomar decisiones más efectivas cuando diseñemos

(Esquema 18)

Uso retórico de la grafía tipográfica

Carrere (2009)

Plantea una clasificación en función de comunes figuras de la expresión retórica:

- **Alteración tipográfica**
- **Adición, adjunción o suma**
- **Detracción, supresión o resta**
- **Sustitución, metáfora, metonimia**
- **Alteración del orden**
- **Interpretación**

Martínez Muñoz (2014)

Plantea una clasificación en función de la manipulación expresiva de distintos aspectos:

Variables tipográficas

- Tamaño
- Mayúsculas versus minúsculas
- Combinación de estilos
- Combinación de familias

Espacios

- Prosa y ajuste de pares
- Interlínea
- Espacio entre palabras

Enunciación atípica sin alteración de su morfología

- Estructurales: giros, volteos
- Superposición, transparencias, color tipográfico
- Alteración de la disposición del texto convencional

Alteración de la morfología

- Cortes, fragmentación
- Distorsión y efectos
- Creación de ligaduras expresivas
- Particularización enunciativa

Manipulación de la contraforma

Sustitución de grafías

Uso iconizado

Grafía trazada o rotulada

intento de elaborar y proporcionar algún tipo de pauta con suficientes dosis de objetividad y, por lo tanto, de probada eficacia, que pudiera servir de guía a los diseñadores en ese crítico momento que supone tener que elegir una familia tipográfica para la resolución de un problema de diseño dado. Idea bajo la que subyace la evidencia desconcertante de que algo que podría ser expresado por medio de un único conjunto de signos codificados, se manifieste con tantos y tan distintos planteamientos enunciativos, hasta el punto de llegar a constituir su morfología un elemento de interés como objeto de diseño en sí mismo.

Una metodología que se adopta con mucha frecuencia a la hora de intentar ofrecer una explicación razonada sobre la cuestión, consiste en recurrir a un análisis pormenorizado de las propias variables tipográficas, como es el caso de los estudios de Burke Yoshida (2000) y Matis (1987).

La propuesta de Burke Yoshida se presenta, sin embargo, como ejemplo de ese tipo de estudios que caen en el error de ofrecer un enfoque literaturizado de la cuestión, por medio del uso de símiles con una insuficiente fundamentación analítica como al que recurre al referirse a la necesidad de «aprender a revestir⁵⁸ nuestros documentos con familias de tipos y técnicas apropiadas» (Burke Yoshida 2000, 1) a partir de la consideración de cinco aspectos, a saber: las familias de tipos, el uso de familias con remate o sin remate, la legibilidad, la lectura-bilidad,⁵⁹ la *personalidad* y las combinaciones de familias. Matis, por su parte, adopta un enfoque con mayores dosis de rigor en este sentido, pues intenta llegar a algún tipo de evidencia concluyente contrastando un conjunto de datos de elaboración empírica recopilados y todo ello dentro de un marco conceptual nítidamente definido: «esta investigación se circunscribe al diseño gráfico del texto en la acción de leer y no en lo concerniente al diseño estético del texto» (Matis 1987, 230), extremo que va a constituir uno de los factores fundamentales a la hora de contribuir a clarificar, en algún grado, el problema que se analiza.

Los puntos de referencia planteados por Burke Yoshida pueden no ser de entrada inadecuados, lo que los invalida para aportar algún dato nuevo sobre

y escribamos» (Brumberger 2003a, 221); «El desafío es hacer más efectivo el uso de la enorme flexibilidad que es inherente al diseño tipográfico (Bigelow y Day 1983) creando diseños que sean al mismo tiempo interesantes y prácticos. Los diseñadores eficaces desarrollan un alto nivel de conocimiento de las familias de tipos con el fin de construir mensajes que no solo atraigan a los lectores, sino que les permitan leer más fácilmente y entender el mensaje creado» (Bix 2002, 1); «El propósito de este estudio es descubrir que investigaciones empíricas, si las hubiere, fundamentan las prácticas tipográficas convencionales» (Matis 1987, 230); etc.

⁵⁸ «We can learn to dress our documents in appropriate typfaces and techniques» (Burke Yoshida 2000, 1).

⁵⁹ Véase en la página 51, nota 39, de este estudio, la valoración detallada sobre el uso preciso de esta terminología.

la cuestión que se analiza es el grado de profundidad y rigor con el que se abordan pues Burke Yoshida lo resume todo a una serie de recomendaciones, prácticamente planteadas como *recetas*, realizadas además, sin la deseable fundamentación empírica que las dotara del grado de objetividad que se pretende: «cuando se selecciona una familia de tipos, en primer lugar se determina si lo más adecuado para nuestro documento será una familia con o sin remates o una combinación de ambas» —idea un poco esquemática a poco que se conozca lo que supone enfrentarse al sinfín de familias existentes con remate y sin remate—, a partir de lo cual recomienda utilizar «una familia con remates para cuerpo de texto y sin remates para encabezamientos», principio fácilmente revocable a nada que se observe lo ineficaz que resulta en la práctica limitar la capacidad de los diseñadores para generar propuestas enunciativas más allá de los registros de transmisión convencionalizados, dado, además, el elevado potencial retórico-transmisivo que las familias les ofrecen. Para realizar esta recomendación recurre a la idea, no contrastada, de que «los remates conducen a los ojos del lector a través del documento» y a la afirmación taxativa de que «las familias sin remate hacen difícil la lectura», aunque asegura, también de forma gratuita, que «las familias sin remate para cabeceras, llamadas y otro tipo de textos en bloque, es una manera estupenda de crear interés visual en los documentos» (Burke Yoshida 2000, 1-2).

Son este tipo de argumentos los que van a conformar, con pocas variaciones, el grueso de las recomendaciones de Burke Yoshida también para crear una condiciones óptimas con respecto a las condiciones para la lectura de los textos. Para Burke Yoshida (2000, 2), «utilizar una familia con remates, como Times New Roman o Palatino, es una buena manera de asegurar la legibilidad en textos largos», mientras que «las familias sin remates son limpias y claras y se proyectan bien en grandes superficies [...] Si eliges una familia de fantasía, *display*, o de escritura para cualquier texto impreso o proyectado, entonces la legibilidad falla».⁶⁰

Matis, por su parte, aunque plantea un escenario similar, pues, de entrada, considera, igualmente, que la mayoría de las familias es posible agruparlas en dos únicas categorías, familias con y sin rasgo al final de los trazos, admite que tanto en función de las opiniones de los profesionales, como de las comproba-

⁶⁰ El método que propone Burke Yoshida (2000, 2) para realizar las valoraciones pertinentes sobre el nivel de legibilidad que puede aportar una familia al texto también resulta, como valoración absoluta, completamente insuficiente pues consiste en «observando justo en las partes superiores de los caracteres. Poniendo un trozo de papel sobre la mitad inferior de un palabra o frase. Si puedes leer la palabra o frase fácilmente solo mirando la mitad de las letras, entonces la familia es como para ser percibida como legible».

ciones empíricas cotejadas, «la cuestión sobre qué estilo de tipo es más legible no ha sido respondida de forma concluyente» (Matis 1987, 230) y cita como ejemplo a Pinelli et ál. y a Benson (Matis 1987, 230), el primero de los cuales sostiene que no existe o que es realmente insignificante la diferencia con respecto a la legibilidad entre tipos con rasgo o sin rasgo y apunta la probabilidad de que exista una preferencia antigua por la tipografía con rasgo dado que su uso era «más popular al principio de este siglo».

Como ya se ha podido observar en la primera parte dedicada a analizar el enfoque que la propia literatura tipográfica suele proponer a la cuestión sobre la repercusión del polimorfismo tipográfico, resulta muy sintomática la tendencia mostrada por la mayoría de los autores a remitirse, en última instancia, a la posibilidad de que el factor familiaridad, hábito de uso o conocimiento previo, tanto por parte del agente encargado de las decisiones sobre las familias tipográficas a utilizar, como por parte del sujeto lector a la hora de la lectura del texto, constituya en realidad un elemento de valoración importante que podría condicionar en un grado muy alto la toma de este tipo de decisiones: «permanecer fiel a familias de tipos que resultan familiares es una buena manera de asegurar la legibilidad, aunque puedas perder en creatividad y en puntos de interés visual» (Burke Yoshida 2000, 2).

Así, la contemplación y análisis del papel del lector, en sentido literal, o en su aproximación e interacción con el texto como mero receptor e incluso como usuario y del propio texto como medio de transmisión verbal y como contexto de transmisión visual o como producto, en el sentido objeto de un proceso de uso e interacción, puede constituir un aspecto muy importante a tener en cuenta a la hora de buscar elementos que contribuyan a aclarar todas estas cuestiones.

Esta manera de plantear la cuestión no es particular de Bartman pues todos los autores intuyen, y así lo expresan, la incidencia en estas cuestiones, en distintos planos y grados, tanto de factores de orden morfológico como por razones de hábito de uso, por parte de los lectores, de un entorno transmisivo concreto, pero no consiguen trasladar con nitidez dicha idea a sus análisis. El mismo Bartman (1982, 48) advierte que los experimentos evidencian unas diferencias apreciables entre los criterios de los diseñadores y de los no-diseñadores, debido «al hecho de que los diseñadores son diseñadores y los otros, no», es decir, a la distinta apreciación sobre la morfología tipográfica en función de aquel que repara de una forma consciente en el análisis de sus cualidades morfológicas frente al mero usuario de las grafías que, como lector o receptor, realiza una aproximación a las mismas ajena a ese tipo de valoraciones. Mackiewicz y Moeller (2004, 305), por su parte, parecen reconocer este factor, planteado de forma implícita en el enfoque de su investigación, al valorar la importancia de la distinta actitud cognitiva con la que los encuestados se aproximan a las muestras,

pues se detienen a puntualizar que el conjunto de sujetos que participan «no han recibido ningún tipo de entrenamiento específico sobre tipografía o sobre la personalidad de las familias tipográficas, a lo sumo la sección de estudiantes de grado superior han recibido diez semana de formación sobre lectura y escritura profesionales de documentos».

Con respecto a la intervención del factor morfológico en las condiciones de legibilidad del texto, Matis (1987, 230) recopila las averiguaciones llevadas a cabo en relación a algunos aspectos morfológicos concretos, como las conclusiones obtenidas por Benson (1985), las cuales resultan en realidad algo imprecisas y contradictorias pues aunque cita investigaciones en las que parece probado que «los lectores pueden leer el texto compuesto con caracteres con rasgo más rápido que con caracteres sin rasgo, pues este elemento ayuda al ojo a moverse en el sentido de izquierda a derecha», a continuación también revela la existencia de investigaciones que prueban «que la legibilidad de los tipos con y sin rasgo es casi la misma si el texto se atiene a los estándares de tamaño e interlínea (10 puntos o más de tamaño y de 2 a 4 puntos de interlínea)». También Bix (2002, 8), aunque encuentra abundante información —Burt 1959; Craig 1980; McLean 1980; Perles 1977; Rehe 1990; Tinker 1963; Vanderplas & Vanderplas 1980; Wright, Warner, Winter y Zeigler 1977— que confirma la contribución de los remates al movimiento horizontal de los ojos al leer y a la impresión de combinación de las letras separadas en el conjunto de la palabra, concluye que «la literatura recogida en las revistas sobre el impacto de los remates en la legibilidad está dividida» (Bix 2002, 7), pues también existe un conjunto de autores — Bix 1998; Food and Drug Administration 1997, 1999; Nonprescription Drug Manufacturer's Association 1991; y Pietrowski 1993— que defienden la mayor legibilidad de los tipos sin remates por su economía de elementos, ya que «los tipos sin remate están libres de distracciones visuales» (García 1981, citado en Bix 2002, 8), también, como comenta la autora, debido a que la altura del núcleo de la letra de estas tipografías suele ser mayor, a igual cuerpo, que en las tipografías con remate, lo que les confiere una mayor visibilidad.

Otros aspectos de tipo morfológico sobre los que Matis intenta recopilar evidencias científicas son el de la posible incidencia del factor tamaño y el del uso preferible de caracteres en mayúscula o en minúscula. Con respecto al factor tamaño del tipo, Matis (1987, 233) cita los hallazgos de Tinker (1963), sólidamente probados a través del análisis de los movimientos oculares, de los que pudo concluir que con cuerpos de 9 a 11 puntos se favorece la velocidad de la lectura, pues en textos «con cuerpos muy pequeños o muy grandes se lee más lentamente», aunque considera que otros factores, como la longitud de la línea y la interlínea resultan más determinantes a la hora de establecer baremos de legibilidad, y los de Benson (1985), el cual percibe evidencias de que

el rendimiento de estas variables pueda variar en función de las condiciones cambiantes de su actuación combinada, a partir de los datos obtenidos que demuestran que cuerpos mayores de 9 puntos son más fáciles de leer que los cuerpos pequeños cuando están compuestos con un aumento de interlínea de entre 2 a 4 puntos, aunque «cuando el tamaño de los tipos aumenta [...] el efecto del interlineado en la legibilidad decrece». Con respecto a este factor, Bix (2002, 4) considera que mientras que hay alguna validez en el argumento de que aumentando el tamaño del tipo se favorece la legibilidad, conviene no perder de vista el factor ya comentado, al referirse a las familias de palo seco, inherente a la expresión tipográfica de las grafías del texto, en función del cual, a igual tamaño en distintas familias, el núcleo de las mismas puede presentar un tamaño distinto, más grande o más pequeño, y por lo tanto modificar sus condiciones de visibilidad, restando así importancia, en sentido absoluto, a la influencia del factor tamaño.

En cuanto a la cuestión sobre la incidencia de la composición en caracteres en mayúscula o en minúscula, parece implícita, en las conclusiones que introduce Matis, la importancia del factor *extensión* del mensaje transmitido definida en función de las valoraciones «una considerable cantidad de texto» o «un texto breve». La ratio de velocidad, como queda probado por Starch (1914) aumenta un 10% si el texto está compuesto en minúscula —cifra considerable si se compara con otras ratios manejadas en el estudio sobre la incidencia del resto de factores tipográficos en la legibilidad del texto—, frente al mismo material compuesto en mayúscula, mientras que Tinker y Paterson (1928) se encuentran con que 60 estudiantes universitarios leen el mismo material un 19,01% más lento —otra vez una cantidad relevante— si el texto está compuesto en mayúscula. El argumento que se baraja como causa de la ralentización de la lectura en estos textos es que «la superficie imprimible de los textos compuestos en mayúscula es un 35% más grande que el mismo material compuesto en minúscula. Un área impresa amplia aumenta enormemente el número de pausas de fijación requeridas para leer el material, por lo que con un incremento en el tiempo requerido para percibir las letras capitales, se retrasa la velocidad de lectura». También Benson (1985) apunta que «las letras de caja baja requieren menos espacio, lo que permite a los lectores captar más palabras cuando exploran una línea del texto». Tinker (1963), por su parte, también considera determinante el hecho de que «las letras compuestas en mayúsculas no muestran las formas características de las palabras, como si lo hacen las palabras compuestas en minúscula; la carencia de formas convierte a las palabras en más difíciles de percibir». Aunque tanto Benson (1985) como Tinker (1963) apuntan a factores relacionados con las mejores condiciones de visibilidad en función del tamaño mayor de los caracteres en mayúscula frente a las minúsculas, los experimentos

de Zachirisson y Tinker contrastados por Richaudeau (1968, 31) muestran que las variaciones en la agilidad o rapidez lectora a causa de la alteración de esta variable no mejoran ni empeoran significativamente los resultados.⁶¹

En la línea de análisis de la posible incidencia sobre la captación del texto de cambios operados sobre aspectos relacionados con la morfología de los tipos, Tinker realiza comprobaciones que le permiten observar que los sujetos sometidos a los tests «leen los tipos en cursiva un 2,7% (15,5 palabras por minuto) más despacio que los tipos de caja baja en estilo redonda».⁶²

La impresión general es que, en realidad, la incidencia del factor morfológico en la expresión tipográfica del texto, cuantitativamente valorada, no parece constituir un elemento cuya contribución a su descodificación resulte decisiva, por lo que, en su defecto, con el fin de dotar de sentido al componente gráfico-enunciativo polimórficamente expresado en este tipo de grafías, cabría conjeturar otro tipo de explicación, plantear el análisis en otros términos que sustentasen la falta de significatividad de los datos obtenidos.

Existe otra línea de investigación, como es el caso de los estudios llevados a cabo por Proffenberger y Franken (1923), Bartman (1982), Mackiewicz y Moeller (2004) y Dawn, Chaparro y Doug (2006), planteada sobre la idea de que si pudieran llegar a identificarse, mediante procedimientos empíricos, las relaciones que los sujetos —en su papel de lectores o usuarios-receptores— establecen entre las familias tipográficas y atribuciones significativas concretas, dichas combinaciones podrían ser utilizadas como puntos de referencia para la utilización de criterios objetivamente eficaces a la hora de tener que decidir sobre la conveniencia de utilizar una u otra familia para una situación de diseño dada, evitando así la toma de decisiones fruto de la intuición, con el elevado componente de subjetividad y arbitrariedad que ello conlleva.

Como cabe esperar, la forma de proceder suele consistir en elaborar sendas listas, una de familias y otra de valencias, a partir de las cuales, se le solicita a un conjunto de sujetos que reseñen las relaciones que encuentran entre los elementos seleccionados en cada caso. Los datos obtenidos, debidamente analizados en función de distintos procedimientos estadísticos, permitirían establecer unos baremos cuya aplicación a la hora de elegir familia tipográfica para un entorno

⁶¹ Únicamente «en los casos extremos de e inhabituales de textos compuestos en caracteres muy pequeños (cuerpo 5) se hace necesario por parte del lector un esfuerzo de percepción óptica anormal y parece que el tiempo de fijación sea ligeramente más largo, lo que nos lleva a un tiempo de velocidad de lectura (o cantidad de informaciones transmitidas) ligeramente reducido, pero dentro de unas proporciones razonables: del orden del 15%» Richaudeau (1968, 33).

⁶² Todos ellos citados en Matis 1987, 234-235.

transmisivo-comunicativo concreto, en el que se busque producir un determinado efecto en el receptor, garantizaría de antemano un éxito razonable.

La propia elección de las familias para la configuración de las listas va a conllevar, de entrada, la asunción de una serie de cuestiones que van a ser, en gran parte, la causa de la dificultad para plantear un marco de análisis con la nitidez conceptual necesaria para conseguir aislar los factores que condicionan la cuestión que aquí se analiza.

Nos estamos refiriendo a los casos en los que la confección de esta lista está determinada por las propias tendencias y las preferencias sobre el uso y aplicación de las familias en función del contexto tipográfico en el que se plantea el experimento. Esta cuestión es muy evidente en caso de Proffenberger y Franken, los cuales, entre 29 muestras, solo proponen 2 de palo seco y 3 grabadas frente a 18 romanas, 2 de ellas romanas de fantasía, 2 en estilo cursivo y 4 de tipo didona en versión supernegra, junto a 2 góticas, 1 inglesa y 1 de fantasía. La elección ya denota su pertenencia a un contexto tipográfico con claro predominio de la romana incluso para situaciones más expresivas —obsérvense las versiones también en romana de fantasía o las supernegras—, junto con reminiscencias de contextos librarios y escriturales muy concretos a través de la inclusión de las dos góticas y la inglesa.

Dawn, Chaparro y Doug, por su parte, denotan un criterio más ecléctico a la hora de seleccionar las muestras, el cual sería posible explicar en función de su visión de los recursos de la composición tipográfica como usuarios de aplicaciones informáticas para la autoedición de textos, es decir, distintos a la edición profesional,⁶³ pues, junto a familias originarias del campo de la composición tipográfica como Times New Roman, Rockwell, Impact o Rage Italic, incluyen otras como Arial, Calibri, Verdana, Comic Sans, o Courier New cuya creación se dio durante las primeras décadas de la revolución tecnológica para cubrir las necesidades de uso de texto en los sistemas operativos informáticos. El conjunto, al margen de esta apreciación, presenta una mezcla de suficiente contraste expresivo con representación de las principales tipologías tipográficas (romanas, palo seco, manuales, supernegras y escritura), junto con algunas muestras cuya mor-

⁶³ Esta cuestión, como se ha comentado en los textos introductorios, ha contribuido enormemente a complicar y a enturbiar las valoraciones relativas a la actuación del componente tipográfico en la transmisión de contenidos, debido a que su uso y análisis se realiza, con demasiada frecuencia, en función de distintos niveles de enfoque profesional, entendido este como conocimiento profundo de su aplicación y funcionamiento, valorando de forma errónea, desde la misma perspectiva, su uso en contextos de aplicaciones y usuarios del campo de la informática, no profesional y de tipo *amateur*, y material tipográfico realizado desde un enfoque ajeno al que orienta su realización para la configuración de las unidades de significado para la lectura.

fología poco diferenciada difícilmente puede ser apreciada por ojos no expertos (otros tres casos de romana y tres palo seco con diferencias poco evidenciadas).

La selección de Mackiewicz y Moeller la forman 15 muestras en función de una, como ellos mismos admiten (Mackiewicz y Moeller 2004, 305), muy discutible clasificación entre familias para texto o *display*, es decir, de fantasía y fundamentalmente para aplicación gráfica, en la que junto a siete muestras para edición con insuficiente diferenciación morfológica, Courier New y Verdana también se encontrarían entre las de edición, Souvenir en el límite entre uno y otro concepto y Cooperplate entre las de fantasía.

El caso de Bartman es quizás el que ofrece a los encuestados unas muestras más claras a partir de 12 familias con tipologías muy diferenciadas morfológicamente que reflejan el conjunto del espectro tipológico: romana, palo seco, geométrica, fantasía con tres planteamientos muy distintos, manual, inglesa y gótica. Además incluye una romana en cursiva y una palo seco cursiva.

Por lo demás, todas ellas se presentan en forma de frases cuyo contenido no puede condicionar la interpretación del receptor o bien en forma de juego completo de caracteres.

Este primer escollo a la hora de confeccionar las muestras es una prueba más de la complejidad que entraña la cuestión que nos ocupa: la dificultad para aislar el componente morfológico de las grafías —incluso para aquellos que lo observan como objeto de análisis— profundamente asimilado en ocasiones como producto iconizado y, en otras, debido a su completa hibridación en el plano de lo funcional-verbal. El hecho es que la cuestión, así planteada, no va a conseguir ir mucho más allá de la constatación, una vez más, de la evidencia sobre algún grado de apreciación significativa, por parte del lector, relacionado con la particularización enunciativa de las familias tipográficas que conforman las muestras.

Bartman (1982, 38) basa su discurso en la idea de que existen dos niveles de intervención de las grafías, el *funcional*, que relaciona con aspectos como el tamaño, el grosor, el contraste y otros aspectos relativos a su morfología —sin precisar— y el *semántico*, en función del cual «algunos efectos son producidos por las propiedades semánticas de las familias. Este tipo de propiedades tienen que ver con estar preparadas o adaptarse a diferentes situaciones y con ser capaces de producir un efecto en el receptor para evocar ciertas respuestas emocionales o cognitivas [...]. Estas propiedades semánticas modifican el mensaje explícito del texto, las palabras concretas, y proporcionan un contexto implícito cuyo mensaje es comprendido», forma de plantear la cuestión sobre los distintos planos de actuación de los componentes del texto que no contribuye a arrojar luz sobre la implicación, ni en grado y en modo, de la morfología tipográfica, tanto a la hora de articular el flujo de la lectura —plano que el autor resume en lo *funcional*—, como a la de transmitir otro tipo de atribuciones —plano que

recoge bajo las denominadas *propiedades semánticas*—, pues no orienta su análisis ni hacia la concreción de los posibles niveles de interferencia entre ambos planos expresivos, ni, en caso contrario, hacia la definición nítida de sus planos de actuación diferenciados, cuyo origen, en el caso del nivel generador de propiedades semánticas, que pudiera estar completamente o en parte determinado también por esos aspectos morfológicos, no concreta.

Esta forma poco precisa de plantear la cuestión en la que los factores de análisis no quedan plenamente definidos son en gran parte la causa de que los resultados obtenidos no sean lo suficientemente determinantes, sino más bien poco significativos e incluso contradictorios (Bartman 1982, 38) y de que, finalmente, no se obtenga un resultado concluyente sobre la cuestión de la repercusión de la morfología tipográfica como potencial agente transmisivo, limitándose los estudios, de esta manera planteados, a cuantificar la evidencia. Tanto Proffenberger y Franken (1923, 328) —«la aceptación o rechazo de los efectos producidos por estas diferentes tipografías son extremadamente suaves y se puede afirmar que estas diferencias, si existe, son demasiado leves para tenerlas en consideración en situaciones prácticas»—, como Mackiewicz y Moeller (2004, 311) —«aunque los comentarios de los participantes sobre estas cuestiones de detalle anatómico no sugieran que estos hayan analizado o comparado dichas particularidades, como la existencia de terminales o el grado de contraste. Por el contrario, sus comentarios tienden a consistir en evaluaciones [...] complicadas de cuantificar»— o Dawn, Chaparro y Doug (2006, 6-7), cuya relación cuantitativa de los datos obtenidos se expresa en grados tan débiles de significatividad que no parece viable la obtención de alguna conclusión de tipo general, parecen llegar, por caminos distintos, a similares conclusiones.

Mackiewicz y Moeller, sin embargo, convienen en que, a pesar de haber sido obtenidos en función de apreciaciones muy vagas por parte de los encuestados, pues «no explican sus valoraciones», los resultados muy diferenciados entre las familias de fantasía y de escritura y las de uso para composición de edición «sugieren, sin embargo, que han sido realizadas en función de los aspectos morfológicos de las familias», aunque también apuntan —una vez más— a asociaciones significativas posiblemente establecidas por razones de uso (Mackiewicz y Moeller 2004, 310) ya que, a través de los comentarios de los encuestados, es posible apreciar que «las relaciones de las familias tipográficas para sugerir diferentes personalidades se basan en experiencias previas con esas familias, al haber sido vistas, ellas o familias similares a ellas, con anterioridad, así como en función de sus características morfológicas» (Mackiewicz y Moeller 2004, 311).

Muy interesantes resultan también, en este sentido, algunas de las reflexiones realizadas por Proffenberger y Franken (1923, 328) a la hora de la elaborar conclusiones, pues, mientras que, por una parte, deducen que «las familias de tipos,

por medio de su forma, textura y por el carácter de sus líneas, pueden comportar cierta atmósfera, puede haber en ellas un aire inherente de delicadeza, dignidad o solidez», por otra, determinan que, utilizadas en contextos transmisivos concretos, por un «proceso de asociación, el tipo adopta las cualidades transferidas por el entorno en el cual habitualmente aparece», por lo que «solo un test con una muestra adecuada de la población sobre la que se pretende influir puede ser determinante sobre qué tipo es el más adecuado para utilizar».

Apreciación similar a la que plantea Matis (1987, 235) al referirse a la existencia de un factor a tener en cuenta que tendría que ver con el tipo de lector y con cuestiones como el tiempo que le va a dedicar a la lectura o su habilidad lectora, conjunto de condiciones que amalgamarían ese posible elemento de incidencia relativo, por una parte, a la actitud cognitiva dirigida hacia el componente morfológico y, por otra, a la incidencia fundamental de la lectura como actividad desempeñada en un entorno de interpretación del texto particular que implicaría una familiaridad con medio morfológico como usuario. Es en este punto cuando Matis cita Diel y Mikulecky (1981), los cuales proponen una categorización del tipo de lector según la actitud de acercamiento al texto, en función de si lee por leer, si lee para aprender, si lee para analizar o si lee para aprender a leer. De hecho, como apunta Schriver (1989), también citado por Matis (1987, 235): «La existencia de diversidad de necesidades y objetivos según los contextos de los lectores significa que no podemos definir un “diseño del texto correcto” sin una referencia precisa sobre estas necesidades, objetivos y contextos», es decir, cabe contemplar que las relaciones que el lector establece entre las familias de tipos y unas significaciones dadas no se puedan valorar sin atender a los registros cognitivos particulares en función de los cuales se llegan a establecer este tipo valencias significativo-simbólicas, dado que podrían ser de naturaleza variable por distintas razones para ese mismo lector (cambio de edad, aprendizaje, cambio de costumbres, etc.), así como para lectores distintos debido a cuestiones relacionadas con diferencias personales, hábitos distintos, usos diferentes del texto, etc. También Brumberger (2003b, 225), contempla esta cuestión e introduce diversos factores que, según ella, pudieran constituir aspectos diferenciales como el acceso al texto a través de Internet, las diferencias de edad y nivel de estudios e incluso por cuestiones de género, etnia o lengua materna, dualidad que da lugar a «diferencias culturales sustanciales en el uso del lenguaje».⁶⁴

⁶⁴ De hecho, aunque Brumberger (2003b, 225) sí que contempla este otro tipo de factores de incidencia cambiante en el hábito lector de los participantes, reconoce que el número de sujetos encuestados no es suficiente como para establecer una valoración estadística concluyente, la cual tendría una validez relativa a largo plazo, dado que sería razonable esperar que las percepciones

Parece pues posible establecer la actuación de dos factores de incidencia:

- Aquel que vendría determinado por aspectos relacionados con la morfología de las grafías, como el grosor o la delgadez de sus trazos, el grado de contraste en la modulación, su tamaño, la expresividad de la línea de contorno, el predominio de formas angulosas o redondeadas, etc.
- Y aquel conjunto de valencias o connotaciones surgidas por razones de familiaridad con el entorno gráfico-visual para la lectura que dichas grafías contribuyeran a configurar y en función de cuya interacción con el sujeto podría llegar a constituir un medio generador de contextos o atmósferas significativo-simbólicas.

La aclaración de estos extremos ayudaría a dotar de fundamento a ese conjunto de valoraciones tan extendidas, de tipo generalista, sobre la adecuación y adaptación de determinadas morfologías a entornos informativos muy concretos, en la medida en que ese tipo de significatividad adquirida por el medio tipográfico en función de usos particulares, pudiera llegar a establecer también relaciones muy potentes entre algunas formas particulares de enunciar las grafías y el texto y el contenido de la propia información transmitida, la intención del agente generador de dicha información, la forma como esta es difundida y administrada, etc. Existen muchos testimonios del campo de la semiótica en este sentido, como los de McLuhan y Fiore —ambos citados en Brumberger 2004c, 14— los cuales sostienen que el pensamiento de los lectores y los procesos perceptuales están condicionados por la manera como está estructurada la comunicación. Kostelnick —citado en Brumberger 2004c, 15— es de la opinión de que «los procesos visuales pueden ser condicionados por la familiaridad, las variaciones de contexto, o las normas estéticas culturalmente influenciadas» y sugiere que la retórica visual de un texto «puede transformar radicalmente el mensaje» a través de una «interdependencia cognitiva» entre pensamiento verbal y pensamiento visual,⁶⁵ lejos del símil de Warde sobre la intervención transparente o como una ventana del texto del elemento tipográfico, este serviría más bien «como un prisma que refracta el mensaje verbal del documento» (Brumberger 2004c, 16).

de las familias de tipos formadas a través de las experiencias de los usuarios, fueran susceptibles de cambiar con el tiempo.

⁶⁵ Kostelnick creó en 1989 un baremo (12-Cell Matrix of Visual Communication) a partir de cuatro componentes del lenguaje visual con el fin de «ejercer un control de la retórica», poniéndola al mismo nivel de análisis que se suele poner los procesos verbales creando un claro paralelismo entre la retórica verbal y la visual, lo cual, según Brumberger (2004c, 15) «es crucial a la hora de pensar en el papel retórico de la tipografía».

En definitiva, la contemplación diferenciada de ambos factores, unidos o directamente relacionados con la actitud cognitiva con la que el sujeto —recuérdese, lector, receptor o usuario— procese la información transmitida por medio de texto puede ser la base conceptual que permita arrojar algo de luz sobre la cuestión que nos ocupa pues, como Brumberger (2003a, 207) acertadamente aprecia:

De la misma manera que concebimos al lector como un participante activo en el proceso de la lectura, debemos concebir al espectador como a un participante activo en el proceso de la visión. Es de igual manera que el conocimiento previo, las expectativas y la experiencia determinan la interacción de los lectores con el lenguaje visual. En ningún caso el receptor es simplemente un recipiente pasivo de la información en tiempo presente.

Así pues, cuando el objeto perceptual consiste en un documento [de texto], los lectores realizan juicios activamente al mirar la página. Sus percepciones de la página y de las familias de tipos están determinadas en parte por sus experiencias previas y por las asociaciones conectadas con esas experiencias. Por lo cual parece lógico que los lectores puedan atribuir personalidad tanto a las familias de tipos como al texto mismo basándose en estas percepciones y asociaciones.

Es decir, y aquí se introduce un nuevo factor de incidencia fundamental: sobre todo lo comentado hasta ahora, también podría influir de un modo importante el procesamiento cognitivo de la página, además de como entorno funcional para la lectura, como un contexto de configuración gráfica o, más concretamente, icónica o, lo que es lo mismo, como una imagen (Brumberger 2003a, 217). Imagen de la página, imagen del texto, imagen de las palabras, imagen de las letras que configurarían ese campo transmisivo de intercambio y generación de significación, en distintos planos, en función de que, como Brumberger (2003b, 224) introduce a través de una cita de Bernhardt (1986) relativa a «el papel que el tipo juega en “ver el texto”», el procesamiento cognitivo y, por tanto, la información transmitida por las grafías en su utilidad básica para articular el texto —al ser leídas— fuera distinta a la de esas mismas grafías al ser vistas, es decir, apreciadas en su cualidad icónica: «si bien las palabras se fundamentan en el discurso oral, la escritura las sitúa tiránicamente en un plano visual» (Ong, citado en Brumberger 2004c, 13).

Tampoco los experimentos de Brumberger (2003b, 227) para tratar de relacionar tres textos compuestos en Counnselor Script, Bauhaus BT y Times New Roman con una escala de 20 atribuciones (divertido, frío, elegante, formal, masculino, pretencioso, serio, escolar, etc., en niveles que van del del 1-no mucho, al 7-mucho), con el fin de determinar hasta qué punto la personalidad de la

familia utilizada afecta a la percepción del tono verbal, revelaron diferencias significativas debido a los cambios de familia de tipos: «la personalidad de las familias de tipos no tienen un impacto significativo en la percepción de la personalidad del texto por los lectores. Esto es, la personalidad visual de un texto no tiene un gran impacto en la percepción por los lectores de su personalidad verbal» (Brumberger 2003b, 230). Aunque la autora contempla la posibilidad no comprobada de que a partir de una disonancia más acusada entre la personalidad del texto y de la familia de tipos o incluso con la utilización de familias en las que la personalidad sea sustancialmente más fuerte que la personalidad del texto e incluso con textos más neutrales o ambiguos, factores que debidamente manipulados podrían incidir tanto en la comprensión del texto o el tiempo utilizado en la lectura, como en la percepción por los lectores del *ethos* e incluso de la credibilidad del autor del texto (Brumberger 2003b, 230), se obtendrían resultados muy diferentes.

Otro matiz importante aportado por Brumberger a tener en cuenta es que, a diferencia de otros autores, esta centra sus experimentos en la relación de la significatividad que las familias tipográficas pudiera establecer con el contenido transmitido específicamente por medio de la lectura de textos extensos. Para ello Brumberger (2003b, 227) selecciona como muestras para los tests textos con una temática e intencionalidad muy definida: uno de tipo profesional o técnico del terreno de la investigación sobre psicología, otro de contenido violento, extraído de una novela, y uno sobre deportes en la nieve expresado en un lenguaje próximo, todos ellos de fácil comprensión para que su lectura no constituya un problema en sí mismo y no absorban todos los mecanismos de cognición de los participantes. Al margen de que, como novedad, el estudio revela la existencia de algunas familias de tipos consideradas apropiadas para la mayoría de textos —extremo que Brumberger atribuye a la familiaridad de los lectores con su utilización habitual en diversos contextos, aunque no valora que pudiera influir también la particularidad de sus características morfológicas articuladas en función de un planteamiento enunciativo de mayor adaptabilidad que las otras—, lo interesante de la obtención de estos resultados poco significativos puede estribar en considerar que, una vez establecida la premisa de que, bien por razones de apreciación de su cualidad morfológica o bien por familiaridad con el contexto gráfico que configuran e, incluso, por combinación de ambos, la incidencia del factor polimórfico de las grafías sobre la comprensión y asimilación de la información transmitida en el plano de lo verbal tenga una repercusión cognitiva muy poco relevante en comparación con la que conlleva la propia acción de leer. Extremo que conllevaría entrar a valorar además, la naturaleza y tipo de información transmitida a través de uno y otro plano, el lingüístico y el icónico, el grado de complejidad, profundidad y concreción conceptual que

conlleva la captación de información verbal o de tipo significativo-simbólica, es decir, si resulta adecuado considerarla de forma equiparada.

De ahí también la importancia que va a tener, a la hora de intentar realizar algún tipo de valoración sobre todas estas cuestiones, la diferenciación nítida, como premisa, de los planos de actuación del texto sobre los que se va a producir el análisis, tanto si se trata de entornos para edición, como si se trata de ese otro plano, por definición, de poca extensión verbal caracterizado por el tratamiento descontextualizado de la función básica de las grafías como configuradoras del texto en tanto que medio natural para la aprehensión de información por medio de la lectura.

Las ideas aportadas al respecto de la problemática planteada, tanto de los agentes manipuladores como de los investigadores, en torno a la repercusión de la particularidad morfológica en la aprehensión del significado del texto en su expresión o enunciación tipográfica presentan un perfil llamativamente impreciso. La constatación de la actuación, tanto de aspectos funcionales para la decodificación del texto, como apreciativo-visuales, los cuales determinarían la elaboración cognitiva del material tipográfico por el lector y, como consecuencia, la transmisión de información significativa constituye un factor que, aunque con evidentes muestras de permeabilidad, no se aborda con suficiente concreción. De ahí que este estudio este se oriente fundamentalmente a intentar definir y acotar los distintos niveles de expresión que presumiblemente pueden comportar las grafías de la expresión tipográfica en la composición del texto, el lingüístico y el gráfico, por medio de un análisis disociado y en profundidad de cada uno de estos componentes, pues, como Brumberger sostiene «un soporte empírico para ambas perspectivas, teórica y pragmática, sobre la retórica de la tipografía es multidisciplinar, incluyendo estudios sobre percepción, lectura y memoria y afecta, además a la tipografía misma» (Brumberger 2004c, 16).

Comprobaciones experimentales

Vista, por una parte, la complejidad que entraña la concreción de algún tipo de argumento, con un grado de objetividad suficiente, que permita integrar las decisiones sobre el componente polimórfico de la tipografía en el conjunto de recursos expresivos propios de una metodología del diseño que resulte aplicable a los distintos niveles de realización de productos editoriales en los que interviene, y dado que una de los escollos más llamativos que se han observado lo constituye la dificultad para aislar los distintos factores que condicionan su actuación en cada unos de estos casos, se ha considerado que podría resultar interesante la realización de algunas comprobaciones empíricas planteadas, precisamente, en función de la observación de uno de dichos factores en particular. Concretamente, aquel que determinaría su repercusión diferenciada en función de la distinta actitud lectora o cognoscitivo-lectora con la que el lector o usuario se aproxima al texto y, por lo tanto, al componente morfológico de las grafías como recurso integrado en una serie de contextos transmisivo-lectores distintos. La constatación de alguna diferencia en el grado de repercusión del componente morfológico de las grafías que configurarían dichos entornos de lectura a partir de una serie de muestras preparadas ex profeso, podría permitir considerar, en adelante, el aislamiento de dicho factor como punto de partida fundamental que determinará el resto de valoraciones sobre la actuación de los elementos del texto a la hora de la realización de un producto editorial dado.

Para llevar a cabo estas pruebas se han confeccionado tres muestras con intervención de texto resuelto por medio de tipografía, las cuales, hipotéticamente, situarán al lector-usuario frente a tres entornos diferenciados de procesamiento cognoscitivo de su componente morfológico:

- La primera se corresponde con un entorno de lectura extensa y fluida, prensa escrita de publicación periódica, muy condicionado por el factor *familiaridad con el medio o contexto gráfico-lector* por razones de hábito de uso, caracte-

rística que se espera que aporte algún dato de valoración interesante sobre el grado de incidencia del aspecto morfológico en ese tipo de entornos transmisivos en los que el componente morfológico de las grafías pudiera llegar a participar de forma importante en el conjunto de recursos icónicos que lo configuran también como entorno gráfico de uso.

- En el segundo caso se presenta un contexto fundamentalmente icónico en el que la intervención del componente texto es mucho más escueta en cuanto a extensión, pero en el que el despliegue de sus cualidades gráfico-plásticas resulta muy notable (tamaños grandes, aplicación de color, etc.), con el fin de poder cuantificar el grado de apreciación, por parte del receptor-usuario, de la participación o contribución del componente morfológico de las grafías para generar ese campo icónico-transmisivo.
- Y, por último, se ha confeccionado una muestra a partir de tres textos de lectura extensa y fluida sobre tres temas muy diferentes cuyo mensaje transmitido pueda ser comprendido y captado sin dificultad (técnico, literatura y divulgación), cambiando en cada caso de familia tipográfica, con el fin de obtener datos sobre el grado de consciencia del lector, cuando lee, sobre cuestiones relativas a la apreciación del componente morfológico de las grafías del texto.

A diferencia de todas las pruebas comentadas en el apartado anterior, en ninguno de los tres casos se le advierte previamente al encuestado sobre la intervención de la tipografía, ni se le hace recaer expresamente la atención sobre ella o, por lo menos, no de entrada, con el fin de no predisponerlo a una aproximación cognoscitiva hacia los elementos del texto distinta de la que naturalmente adoptaría al enfrentarse a ellos como medios de adquisición de una información dada con un registro cognoscitivo concreto: escuetamente lector, eminentemente icónico-visual o por combinación de ambos.

En los tres casos las pruebas constaron de unas muestras de texto convenientemente compuesto para obtener resultados de interés y de un cuestionario para registrar el impacto de los aspectos tipográficos reflejados en cada caso sobre la experiencia perceptivo-lectora del encuestado.

En los dos casos referidos a la tipografía de edición se permitía a los encuestados tener las muestras un tiempo de entre 15 y 20 minutos, lo suficiente para abordar su lectura de una vez y a un ritmo ni lento ni rápido, después de lo cual se retiraban para proceder a la contestación de los tests solo a partir de los datos obtenidos del ejercicio de la lectura y no de la observación inducida del componente morfológico, mientras que en el caso de las muestras de tipografía creativa este tiempo se limitaba a 15 minutos, estimados como suficientes para recorrer con la mirada las muestras y realizar una lectura visual de conjunto ya

que, como se verá, en este caso se trataba de enunciados muy esquemáticos en cuanto a la presentación de los elementos plásticos.

En cuanto a los cuestionarios, se intentó que fueran de fácil comprensión, preguntas cortas, directas y breves y en poca cantidad, entre 3 y 5 preguntas, comenzando con cuestiones generales que hicieran al encuestado reflexionar sobre su apreciación y actividad perceptiva frente a las muestras para, solo hacia el final, introducir, entre otros, el factor tipográfico como posible aspecto a tener en cuenta. En ninguno de los tres casos se introducía previamente al encuestado sobre el tema a tratar ni se le advertía para que reparara, al observar la correspondiente muestra, de forma particular en los aspectos tipográficos ya que lo que se perseguía era la observación y valoración del impacto de estos aspectos en el desempeño habitual de los procesos visuales y mentales que tienen lugar al leer.

En el primer y segundo caso, de los test realizados, se validaron 54 y 52, respectivamente, y en el tercero fueron un total de 78.

A continuación se describen los pormenores y los resultados obtenidos en cada una de las comprobaciones realizadas.

Objetivo

Constatar la huella del componente morfológico de las grafías tipográficas que queda en el lector en situaciones de lectura realizadas sobre entornos lectores de uso recurrente, generadores, por tanto, también de un contexto de base gráfico-plástica conocido para la adquisición de información.

Confección de la muestra

Para la realización de esta prueba se procedió a la selección de tres periódicos de amplia difusión que garantizaran que el encuestado efectuaría la prueba en un entorno de obtención de información de lectura habitual y, por lo tanto, gráficamente conocido que no le obligara a realizar un trabajo previo de adecuación al medio ni le distrajera de la escueta acción de acceder a la información.

Concretamente, se optó por uno del ámbito local, el periódico *Levante*, y dos nacionales, *El Mundo* y *El País*, y, a partir de ahí, se seleccionó una página de cada uno de ellos que resultara lo suficientemente representativa en la manera de resolver gráficamente las páginas en cada uno de los tres casos.

Se intentó que entre la fecha de publicación del periódico y la realización de los tests no transcurriera mucho tiempo con el fin de que tampoco esa cuestión constituyera un motivo disfuncional que alejara al lector de su actitud habitual al utilizar este tipo de medio y que incluso la propia información transmitida tuviera un grado de actualidad e interés en sí misma.

A continuación se procedió a confeccionar una reproducción lo más fiel posible de cada página, tanto en lo que respecta a sus aspectos macrotipográficos —proporción y disposición de los elementos que en ella aparecían, reproducción del ancho de columnas, medianiles, blancos entre titulares y cajas de texto, tamaño de las imágenes, aplicación del color y de otros elementos gráficos como filetes o viñetas, etc.—, como microtipográficos —tamaño del cuerpo del texto, tamaño del cuerpo de los titulares, combinación de gruesos y estilos, reproducción de la jerarquía tipográfica, interlínea, sangrías de primera línea, capitulares, etc.—, con la alteración de un único aspecto: la familia tipográfica en la que estaban compuestos los textos.

Concretamente los textos se compusieron en una familia que difiriera visiblemente a nivel morfológico de la que habitualmente se venía utilizando para componer el texto en cada caso. En las tres muestras la tipografía de origen era una romana del tipo garalda por lo que lo más significativo a nivel visual era optar para ello por una tipografía de palo seco, es decir, sin remates y sin modulación.

'Gürtel' trató de 'morder' en las gradas de la F1, adjudicadas con un sobrecoste de 7 millones

El 'Bigotes' contactó con Presidencia y con Valmor para acceder al concurso, que ha costado 16,8 millones en 4 años. En una conversación, Correa informó a Pablo Crespo de que en la instalación de sillas había «gasta para todos»

JUAN CARLOS VILLANOVAS / Vozes. La Audi General tiene como objetivo la construcción del primer gran premio de la Fórmula 1 en el circuito urbano de Valencia...

La conversación. Pablo Correa. «Hay que vigilar...». Correa: «No, no me voy a ir...». Correa: «No, no me voy a ir...».



De izquierda a derecha: la construcción de las gradas de la Fórmula 1 en un estudio aéreo. (arriba) Correa.

De izquierda a derecha: la construcción de las gradas de la Fórmula 1 en un estudio aéreo. (arriba) Correa.

Las pantallas, también objeto de desecho. El MENDO envió para que las empresas más próximas del sector...

El MENDO envió para que las empresas más próximas del sector... El MENDO envió para que las empresas más próximas del sector...

«Gürtel» trató de, 'morder' en las gradas de la F1, adjudicadas con un sobrecoste de 7 millones

El 'Bigotes' contactó con Presidencia y con Valmor para acceder al concurso, que ha costado 16,8 millones en 4 años. En una conversación, Correa informó a Pablo Crespo de que en la instalación de sillas había «gasta para todos»

JUAN CARLOS VILLANOVAS / Vozes. La Audi General tiene como objetivo la construcción del primer gran premio de la Fórmula 1 en el circuito urbano de Valencia...

La conversación. Pablo Correa. «Hay que vigilar...». Correa: «No, no me voy a ir...». Correa: «No, no me voy a ir...».



De izquierda a derecha: la construcción de las gradas de la Fórmula 1 en un estudio aéreo.

De izquierda a derecha: la construcción de las gradas de la Fórmula 1 en un estudio aéreo.

Las pantallas, también objeto de desecho. El MENDO envió para que las empresas más próximas del sector...

El MENDO envió para que las empresas más próximas del sector... El MENDO envió para que las empresas más próximas del sector...

Veredicto para un 'muerto' político

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

Veredicto para un 'muerto' político

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

Veredicto para un 'muerto' político

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

Veredicto para un 'muerto' político

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.

El juicio contra Camps y Costa queda hoy en manos de nueve jurados. Sea cual sea su decisión, la trayectoria del expresidente parece amortizada.



Vista general del Parque Central, gran parte del cual sigue ocupado por la playa de vías y la estación provisional del AVE. ADF

LAS CIFRAS

73 MILLONES

Coste estimado de las obras del Parque Central

► El diseño y urbanización del Parque Central se ha valorado en 73 millones de euros, con una primera fase que cuesta 33 millones y que es la que de momento tiene presupuesto asegurado.

260.000 M²

Gran rombo central diseñado por Kathryn Gustafson

► El jardín del Parque Central, en que también se prevén viviendas, vías y equipamientos públicos, ocupa una extensión de 260.000 metros cuadrados.

334 PROPIETARIOS

Suelo muy repartido

► De los 334 propietarios, dos son públicos (Adif y Renfe) y el resto son particulares y empresas.

El proyecto final del Parque Central se retrasa a primavera

► La complejidad de la ejecución por fases y la revisión de la sociedad gestora tras la llegada del PP al poder han retrasado la presentación ► El inicio de las obras se mantiene para finales de año

JOSÉ PARRILLA VALENCIA

La Sociedad Valencia Parque Central ha retrasado hasta la próxima primavera la presentación del proyecto de urbanización elaborado por la norteamericana Kathryn Gustafson, que debía estar listo a finales del año 2011. Tal circunstancia amenaza con retrasar una vez más el inicio de las obras, previsto para finales de este año, aunque todas las fuentes insisten en que esa fecha sigue vigente. Los problemas técnicos para cerrar un proyecto que habrá de acometerse por fases y la revisión de todos los cargos de la sociedad tras la llegada del PP al Gobierno son las claves de este nuevo frenazo al proyecto más importante de Valencia desde hace dos décadas.

Cuando a finales de enero de 2011 el Ayuntamiento de Valencia seleccionó el diseño de Kathryn Gustafson para el futuro parque central de Valencia la idea era realizar también el proyecto de urbanización a lo largo del año y presentarlo a finales del mismo. Más adelante se habló incluso de iniciar los trabajos en el último trimestre de 2012 y hacerlo por fases para salvar el escollo de la playa de vías, que ocupa casi la mitad de la parcela y está peligrosamente pendiente del soterramiento del tren y la construcción de la estación definitiva del AVE.

Pero los plazos no se están cumpliendo una vez más. Según fuentes municipales, a finales de año se decidió retrasar la presentación a la próxima primavera, seis meses aproximadamente, ya que existen flecos técnicos que han impedido acabar el proyecto definitivo.

Pequeños cambios

Según las fuentes, en la actualidad los técnicos municipales trabajan con los representantes de Gustafson, que concurre en la UTE formada por Gustafson Porter Limited, Borgos Pieper Limited, Nova Ingeniería y Gestión-Grupotec Servicios de Ingeniería, para ajustar los últi-

Técnicos de la UTE liderada por Gustafson Porter y técnicos municipales liman los últimos flecos urbanísticos

mos detalles técnicos de la urbanización, que deberá acometerse por fases y obligará a hacer «pequeños cambios» en el proyecto inicial, bautizado como «Aigua plena de seny».

Ya se sabe que habrá que improvisar una especie de «muro verde» para separar la zona urbanizable de la primera fase, situada junto a la calle Filipinas, en Russafa, de la zona ocupada por las vías del tren. Y también se

hará una gran plaza pública, centro de reunión, en el espacio destinado a colocar una fuente, que se hará cuando el proyecto avance a una segunda fase.

De todas formas, hay un segundo elemento que ha retrasado inevitablemente la presentación del proyecto, que según fuentes próximas a la Sociedad Parque Central está terminado a falta de muy escasas cuestiones técnicas. Es la propia composición de la sociedad, que habrá de revisarse tras la llegada del Partido Popular al Gobierno de la nación y la consecuente salida de los representantes socialistas.

La sociedad la integran el Ministerio de Fomento, la Genera-

lidad Valenciana y el Ayuntamiento de Valencia, los tres con representación en los órganos directivos. Ahora, al menos los representantes del Gobierno central están pendientes de sustitución, cuestión que habrá de resolverse en los próximos meses y que tienen paralizado, al menos en ejecutoria, a la propia entidad. No se conocen ni siquiera los nuevos, si es que cambian, responsables de Renfe y Adif, entidades estatales cuya presencia es crucial en la sociedad.

La previsión, según todas las fuentes consultadas, es que tanto los problemas técnicos como la nueva constitución de la sociedad estén resueltos en la primavera que viene y de ahí que se haya pospuesto a esa fecha la presentación del proyecto de urbanización.

Tramitación

Lo que no cambian, insistieron, es la idea de iniciar las obras a finales de este mismo año, tal como anunció en septiembre de 2011 el vicealcalde Alfonso Grau tras un encuentro con Kathryn Gustafson en el que también participó la alcaldesa de Valencia Rita Barberá. Al parecer, ya están adelantando determinados trámites para que luego sea posible iniciar los trabajos apenas seis meses después de la presentación del proyecto.

No parece, aunque en estos tiempos resulte increíble, que el dinero vaya a ser un problema, al menos en esta primera fase. Desde la Sociedad Valencia Parque Central se recuerda que ya está comprometido e incluso devolviéndose a plazos, un crédito de 33 millones de euros para esa primera parte del proyecto, que tiene un valor global estimado de 73 millones de euros.

PREVISIONES

Un largo camino lleno de obstáculos

► Muchos son los obstáculos a los que se enfrenta el Parque Central y que aún están sin resolver. Uno de ellos es la reparcelación de los terrenos, en los que hay inmersos hasta 334 propietarios, dos públicos y 332 privados. Los primeros suman 382.000 metros cuadrados y los segundos completan los otros 290.000.

El otro problema es la urbanización de un gran espacio con ele-

mentos urbanísticamente tan complicados de gestionar como el paso elevado de Giorgeta, que habrá de ser demolido causando el menor daño posible al intenso tráfico de la zona, o las cuatro navas protegidas de Demetrio Ribes, que hay que desmontar y montar ya restauradas.

Finalmente, es necesario liberar la totalidad del suelo, la mitad del cual está ocupado por la playa de vías y la estación provisional del AVE, un obstáculo que ha obligado a acometer el proyecto por fases dejando para el final preci-

samente este espacio. El último cálculo indica que el canal de acceso y la estación central, diseñada por César Portela, tienen un coste de 915 millones de euros, dinero que habrá que obtenerse de créditos que en la actualidad resultan especialmente gravosos o recurriendo a la financiación privada, opción que ya adelantó el anterior ministro de Fomento.

En la actualidad, todos los puntos están sin cerrar, por lo que el inicio de las obras se considera el comienzo de un largo recorrido cuya meta es difícil fijar en el tiempo.



Vista general del Parque Central, gran parte del cual sigue ocupado por la playa de vías y la estación provisional del AVE.

LAS CIFRAS

73 MILLONES
Coste estimado de las obras del Parque Central
► El diseño y urbanización del Parque Central se ha valorado en 73 millones de euros, con una primera fase que cuesta 33 millones y que es la que de momento tiene presupuesto asegurado.

260.000 M²
Gran rombo central diseñado por Kathryn Gustafson
► El jardín del Parque Central, en que también se prevén viviendas, viales y equipamientos públicos, ocupa una extensión de 260.000 metros cuadrados.

334 PROPIETARIOS
Suelo muy repartido
► De los 334 propietarios, dos son públicos (Adif y Renfe) y el resto son particulares y empresas.

El proyecto final del Parque Central se retrasa a primavera

► La complejidad de la ejecución por fases y la revisión de la sociedad gestora tras la llegada del PP al poder han retrasado la presentación ► El inicio de las obras se mantiene para finales de año

JOSÉ PARRILLA VALENCIA

La Sociedad Valencia Parque Central ha retrasado hasta la próxima primavera la presentación del proyecto de urbanización elaborado por la norteamericana Kathryn Gustafson, que debía estar listo a finales del año 2011. Tal circunstancia amenaza con retrasar una vez más el inicio de las obras, previsto para finales de este año, aunque todas las fuentes insisten en que esa fecha sigue vigente. Los problemas técnicos para cerrar un proyecto que habrá de acometerse por fases y la revisión de todos los cargos de la sociedad tras la llegada del PP al Gobierno son las claves de este nuevo frenazo al proyecto más importante de Valencia desde hace dos décadas.

Cuando a finales de enero de 2011 el Ayuntamiento de Valencia seleccionó el diseño de Kathryn Gustafson para el futuro parque central de Valencia la idea era realizar también el proyecto de urbanización a lo largo del año y presentarlo a finales del mismo. Más adelante se habló incluso de iniciar los trabajos en el último trimestre de 2012 y hacerlo por fases para salvar el escollo de la playa de vías, que ocupa casi la mitad de la parcela y está peligrosamente pendiente del

soterramiento del tren y la construcción de la estación definitiva del AVE.

Pero los plazos no se están cumpliendo una vez más. Según fuentes municipales, a finales de año se decidió retrasar la presentación a la próxima primavera, seis meses aproximadamente, ya que existen flecos técnicos que han impedido acabar el proyecto definitivo.

Pequeños cambios

Según las fuentes, en la actualidad los técnicos municipales trabajan con los representantes de Gustafson, que concurre en la UTE formada por Gustafson Porter Limited, Borgos Pieper Limited, Nova Ingeniería y Gestión-Grupotec Servicios de Ingeniería, para ajustar los últimos detalles técnicos de la urbanización, que deberá acometerse por fases y obligará a hacer «pequeños cambios» en el

proyecto inicial, bautizado como «Aigua plena de seny».

Técnicos de la UTE liderada por Gustafson Porter y técnicos municipales liman los últimos flecos urbanísticos

Ya se sabe que habrá que improvisar una especie de «muro verde» para separar la zona urba-

nizable de la primera fase, situada junto a la calle Filipinas, en Russafa, de la zona ocupada por las vías del tren. Y también se hará una gran plaza pública, centro de reunión, en el espacio destinado a colocar una fuente, que se hará cuando el proyecto avance a una segunda fase.

De todas formas, hay un segundo elemento que ha retrasado inevitablemente la presentación del proyecto, que según fuentes próximas a la Sociedad Parque Central está terminado a falta de muy escasas cuestiones técnicas. Es la propia composición de la sociedad, que habrá de revisarse tras la llegada del Partido Popular al Gobierno de la nación y la consecuente salida de los representantes socialistas.

La sociedad la integran el Ministerio de Fomento, la Generalitat Valenciana y el Ayuntamiento de Valencia, los tres con representación en los órganos directivos. Ahora, al menos los representantes del Gobierno central están pendientes de sustitución, cuestión que habrá de resolverse en los próximos meses y que tienen paralizado, al menos en ejecución, a la propia entidad. No se conocen ni siquiera los nuevos, si es que cambian, responsables de Renfe y Adif, entidades estatales cuya presencia es crucial en la sociedad.

La previsión, según todas las fuentes consultadas, es que tanto los problemas técnicos como la nueva constitución de la sociedad estén resueltos en la primavera que viene y de ahí que se hayan postpuesto a esa fecha la presentación del proyecto de urbanización.

PREVISIONES

Un largo camino lleno de obstáculos

► Muchos son los obstáculos a los que se enfrenta el Parque Central y que aún están sin resolver. Uno de ellos es la reparcelación de los terrenos, en los que hay inmersos hasta 334 propietarios, dos públicos y 332 privados. Los primeros suman 382.000 metros cuadrados y los segundos completan los otros 290.000.

El otro problema es la urbanización de un gran espacio con elementos

urbanísticamente tan complicados de gestionar como el paso elevado de Giorgeta, que habrá de ser demolido causando el menor daño posible al intenso tráfico de la zona, o las cuatro naves protegidas de Demetrio Ribes, que hay que desmontar y montar ya restauradas.

Finalmente, es necesario liberar la totalidad del suelo, la mitad del cual está ocupado por la playa de vías y la estación provisional del AVE, un obstáculo que ha obligado a acometer el proyecto por fases dejando para el final

precisamente este espacio. El último cálculo indica que el canal de acceso y la estación central, diseñada por César Portela, tienen un coste de 915 millones de euros, dinero que habrá que obtenerse de créditos que en la actualidad resultan especialmente gravosos o recurriendo a la financiación privada, opción que ya adelantó el anterior ministro de Fomento.

En la actualidad, todos los puntos están sin cerrar, por lo que el inicio de las obras se considera el comienzo de un largo recorrido cuya meta es difícil fijar en el tiempo.

Perfil de los participantes

El perfil del lector constituía en este caso un factor determinante, dado que era preciso que coincidiera como usuario habitual y, por lo tanto, con un grado de familiaridad elevado, con respecto al entorno gráfico para la lectura que se le ofrecía, es decir, debía tratarse de un lector frecuente de prensa editada sobre soporte analógico.

La edad, en este caso, resultaba por tanto, un dato fundamental pues, tras la incursión de los medios digitales también en la reproducción de textos, el medio para la lectura de uso habitual puede variar mucho en función de que la formación y afianzamiento como lectores se haya producido en el ámbito de lo analógico o de lo digital y esta prueba requería conseguir un máximo de participantes con un grado elevado de familiaridad con el contexto lector *prensa impresa*.

De 54 tests realizados, la proporción que se obtuvo fue la siguiente:

- Menores de 40 años: 11,13 %
- Entre 41 y 50 años: 41,5%
- Entre 51 y 60 años: 30,2%
- Entre 61 a 70 años: 13,2 %
- Mayores de 71 años: 3,8%

Es decir, el grueso de los participantes superaban los 40 años.⁶⁶

También resultaba un dato fundamental constatar que se trataba de sujetos que se desenvolvían con soltura al leer, no constituyendo la descodificación y comprensión del texto un problema en sí mismo que pudiera llegar a suponer una interferencia importante a la hora de obtener unos resultados elocuentes. De ahí que en el test previo sobre sus características personales y sus hábitos lectores se les preguntara, entre otras cosas, sobre su frecuencia lectora, de lo que se obtuvo que para el 79,2% era diaria, dato que de entrada ya daba un número de muestras que se podía considerar elevado, frente al resto que quedaba repartido entre 13,2% semanal, 5,7% a lo largo del año y un 1,9% que respondió que no suele leer, del total de los cuales el 92,6% aseguró hacerlo sobre prensa.

También como una muestra de la paulatina migración por adaptación a los nuevos medios se obtuvo que el 64,8% se desenvolvía de forma habitual entre ambos medios, el analógico y el digital, frente a un 31,5% que consigné hacerlo

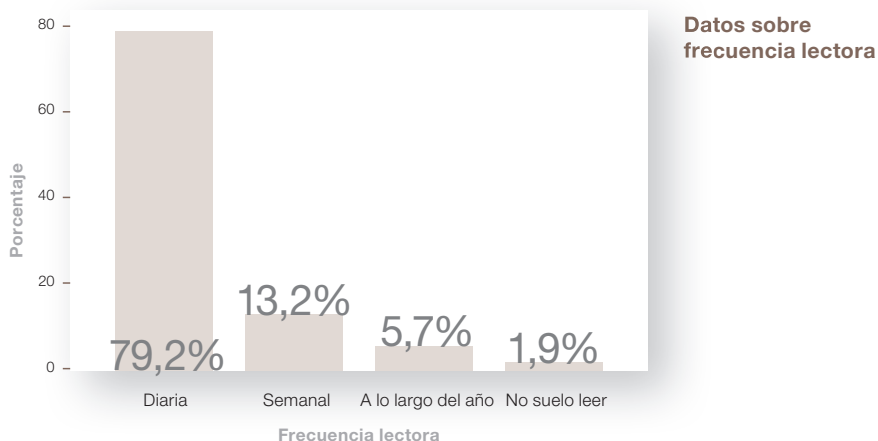
⁶⁶ Si se tiene en cuenta que los primeros PCs para uso doméstico se empezaron a comercializar en 1990 y la rapidez con la que los medios digitales acapararon casi todas los ámbitos de la vida cotidiana, la franja que separaría a los lectores formados en el ámbito del texto impreso de los inmersos en el medio digital se podría establecer, hoy por hoy, en torno a los 40 años, personas entonces con 20 años cuya adecuación a los nuevos procedimientos constituyó una migración.

■ Ficha de recogida de datos sobre el perfil del lector

Nombre:
Edad:
Sexo:
Estudios:

<ul style="list-style-type: none">• Mi frecuencia de lectura es: diaria <input type="checkbox"/> semanal <input type="checkbox"/> a lo largo del año <input type="checkbox"/> no suelo leer <input type="checkbox"/>• Tipo de lectura: textos de estudio <input type="checkbox"/> prensa <input type="checkbox"/> ficción <input type="checkbox"/> otros <input type="checkbox"/>• Soporte: Analógico <input type="checkbox"/> Digital <input type="checkbox"/> Ambos <input type="checkbox"/>
--

Escoja el periódico que lee habitualmente.
Lea texto y mire con atención la página.
Por favor, conteste a las preguntas que se plantean a continuación.



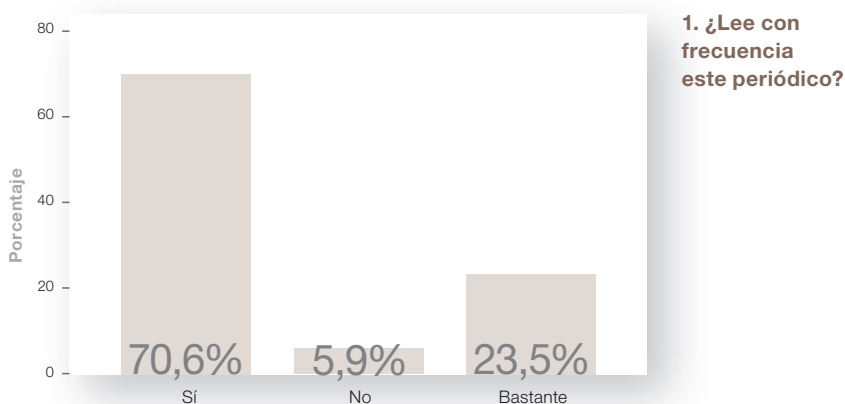
únicamente en el analógico. Datos todos ellos que aseguraban una familiaridad importante todavía con el entorno que se proporcionaba.

Recopilación de datos

Ya en el entorno de las propias muestras y tras permitir a cada uno de los encuestados elegir, entre los tres periódicos, aquel que leía con más frecuencia, se procedió a determinar, mediante las dos primeras preguntas, su grado de familiaridad con dicho contexto lector:

1. ¿Lee con frecuencia este periódico? [Sí / No]
2. ¿Con qué frecuencia? [Todos los días / Casi todos los días / De vez en cuando]

Con los resultados de la primera pregunta se pudo obtener un porcentaje de sujetos que aseguraban un grado de familiaridad elevado con dicho entorno, con un 70,6% de sujetos que lo leían con frecuencia y un 23,5% que lo hacían con bastante frecuencia.



■ Preguntas del test nº 1

1) Lee con frecuencia este periódico:

SÍ NO bastante

2) Con qué frecuencia:

Todos los días Casi todos los días De vez en cuando

3) ¿Le ha resultado familiar?

SÍ NO bastante

4) ¿Ha percibido alguna diferencia?

SÍ NO

5) ¿Qué tipo de diferencia? (puede marcar más de una casilla)

ninguna

estilo

tipo de letra de los títulos

color

tamaño letra

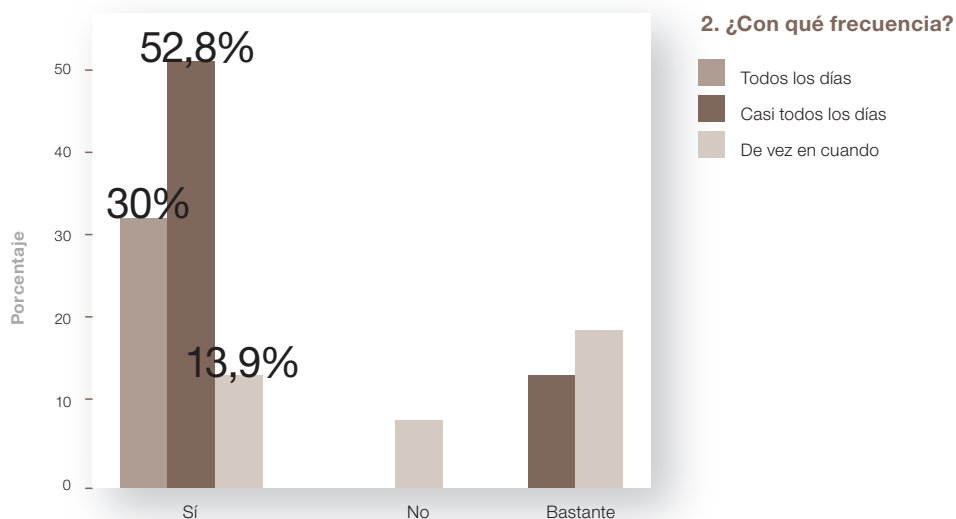
tipo de letra del texto

otras

.....
.....
.....
.....

En función de la segunda pregunta y ya centrados en las respuestas de los individuos a los que sí les resultaba familiar, se intentó ampliar un poco más la fiabilidad de ese dato constatando la asiduidad en el uso, de lo que se obtuvo un 52,8% que lo leía todos los días y un 33% que lo hacía casi todos los días.

Los resultados de ambas preguntas confirmaban que se podían conseguir datos notablemente significativos con los resultados obtenidos.



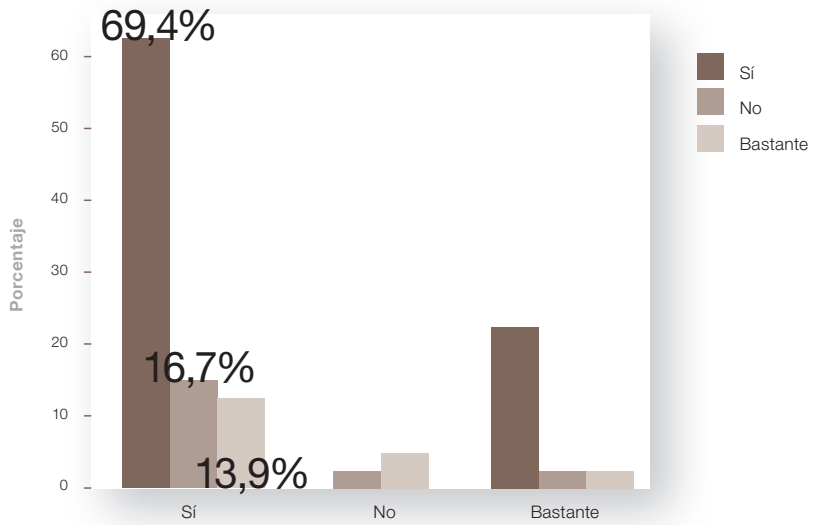
Las preguntas 3 y 4 se plantearon encaminadas a obligarle por fin al lector a realizar algún tipo de valoración personal así como a ir concretando las características de su experiencia lectora sobre la muestra:

3. ¿Le ha resultado familiar? [Sí / No / Bastante]

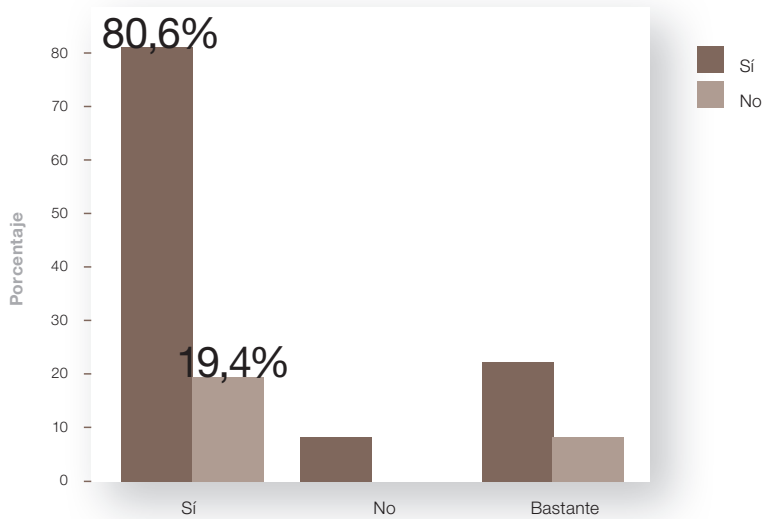
4. ¿Ha percibido alguna diferencia? [Sí / No]

Con respecto a la pregunta 3, de los que admitieron en la pregunta número 1 leer con frecuencia dicho periódico, un porcentaje considerable, el 69,4%, lo percibió como un contexto lector familiar. Con el fin de forzarles a ser un poco más analíticos en sus apreciaciones, a raíz de la pregunta número 4, el 80,6% admitió haber constatado alguna diferencia, sin especificar todavía de qué tipo, frente a casi un 20% que no.

Con la pregunta número 5, intentando acercar el foco al componente tipográfico, se les pidió que fueran más precisos, para lo cual se les proponía una serie de recursos gráficos, entre los que se encontraban, al mismo nivel y sin destacar especialmente, varios aspectos relacionados con la morfología del componente



3. ¿Le ha resultado familiar?



4. ¿Ha percibido alguna diferencia?

tipográfico, con el fin de que concretaran en qué aspectos se materializaban dichas diferencias percibidas, de manera que nos fuera posible cuantificar, en algún grado, la incidencia del factor tipográfico, en esa percepción general del contexto gráfico lector.

En la tabla que se muestra a continuación aparecen ordenados dichos ítems de menos a más en función de los resultados obtenidos.

Siempre teniendo en cuenta que, con el fin de garantizar un grado de conocimiento y familiaridad con el entorno gráfico que justificara suficientemente el tipo de comprobación que se pretende realizar, de los 54 sujetos encuestados, finalmente, solo se están valorando los datos aportados por los que han admitido leer con frecuencia este medio informativo en la pregunta nº 1 (el 70,6% del total), es decir, aunque los resultados que se están obteniendo no responden al total de los tests realizados, el cambio en el tipo de letra del texto parece haber sido advertido de una forma bastante notable, tanto por cantidad total, como por diferencia entre los que sí lo han apreciado (el 69,4%) y los que no (el 30,6%).

Los cambios en el tipo de letra de los titulares, parecen haber pasado más desapercibidos para los observadores, con apenas diferencia entre los que dicen haber reparado en él (48,6%) y los que no (51,4%).

Con respecto a la valoración general sobre cambios en el *estilo*, premeditadamente ambigua en su enunciación, los resultados obtenidos muestran una incidencia baja pues un 63,9% admiten no haber percibido nada, frente al 36,1% que sí.

5. ¿Qué tipo de diferencia ha percibido?

Variable	Sí	No
Otras	30,6%	69,4%
Estilo	36,1%	63,9%
Color	41,7%	58,3%
Tipo de letra de los títulos	48,6%	51,4%
Tamaño letra	50,0%	50,0%
Tipo de la letra del texto	69,4%	30,6%

Análisis de resultados

De los bajos resultados obtenidos de la valoración general del ítem *Estilo* frente a los relacionados con cambios en el tipo de letra del texto, con cantidades suficientemente contrastadas y notables, cabría concluir que aunque el cambio de morfología de las grafías del cuerpo de texto sí se ha advertido, su impacto en la apariencia y apreciación general de la página como entorno gráfico de uso, es muy bajo.

TEST N.º 2

Objetivo

Intentar cuantificar la incidencia del componente morfológico de los elementos de texto al participar en entornos de comunicación eminentemente icónica en los que este participaría también con una función claramente descontextualizada del entorno natural del texto para edición en función de la potenciación de sus cualidades gráfico-plásticas.

Confección de la muestra

Para la confección de las muestras de este test se partió de material ya existente del campo de la publicidad para revistas ilustradas y publicaciones periódicas impresas.

La selección se realizó con el criterio de que la enunciación gráfica de los elementos que en ellas participaban fuera muy clara, fácil de comprender a nivel visual, con pocos elementos: generalmente una imagen que por tamaño y tema desempeñara la función transmisiva principal y un grupo de texto que por tamaño y atributos gráficos rivalizara, desde un segundo nivel, con la imagen también por su potencia icónica. Podían aparecer elementos de tercer orden, como logotipos o texto informativo, pero no en tanta cantidad o protagonismo como para acaparar en exceso la atención y distraer a los sujetos encuestados de los recursos y el dinamismo desplegado por los elementos principales.

De ahí que, a partir de una base correspondiente a casos reales, se retocara ligeramente el planteamiento original, ampliando levemente el tamaño de los textos, contrastando la nitidez cromática y tonal e, incluso, eliminando pequeños elementos que podían crear interferencias a la hora de recibir una impresión muy clara y directa del entorno transmisivo que ofrecían.

Finalmente se seleccionaron cuatro con el fin de que hubiera suficiente variedad gráfica, pero tampoco excesiva, de manera que la atención visual se diversificara y actuara en el mismo registro cognitivo en el que suele funcionar normalmente, con gran profusión y simultaneidad de registros enunciativos, con rapidez y sin una actitud premeditadamente analítica.

Perfil de los participantes

A diferencia de la prueba realizada en el test nº 1, en este caso, el perfil de los individuos participantes no iba a constituir, de entrada, un factor determinante pues intervenían como meros observadores o consumidores de material gráfico, siendo el objeto de estudio el elemento tipográfico, su participación e incidencia en entornos icónico-transmisivos de información. Solo en el caso de que en otro tipo de pruebas se hubiera pretendido contrastar este mismo dato en función

■ Muestras del test nº 2

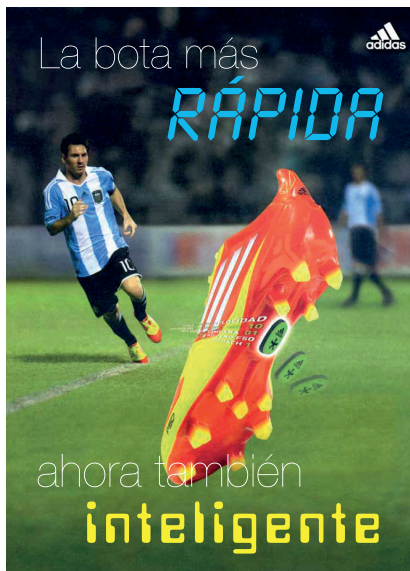
1)



2)



3)



4)



■ Preguntas del test nº 2



a) Qué valores potenciaba cada publicidad:

(marca como máximo 2 casillas en cada caso)

1)	arte <input type="checkbox"/>	desafío <input type="checkbox"/>	lujo <input type="checkbox"/>	deporte <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>
2)	arte <input type="checkbox"/>	desafío <input type="checkbox"/>	lujo <input type="checkbox"/>	deporte <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>
3)	arte <input type="checkbox"/>	desafío <input type="checkbox"/>	lujo <input type="checkbox"/>	deporte <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>
4)	arte <input type="checkbox"/>	desafío <input type="checkbox"/>	lujo <input type="checkbox"/>	deporte <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>

b) Valora la función que los siguientes elementos desempeñaban en cada una:

(A-importante; B-neutra; C-ninguna)

	A	B	C	A	B	C	A	B	C
1)	imagen <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	color <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	tipografía <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2)	imagen <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	color <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	tipografía <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3)	imagen <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	color <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	tipografía <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4)	imagen <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	color <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	tipografía <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

c) Si en la pregunta anterior has contestado, en el apartado de la tipografía, "A" en algún caso, di en cuál/es y da algunos detalles sobre sus características y lo que te ha sugerido.

.....

.....

.....

.....

.....

d) Señala las características más destacadas de la tipografía de cada publicidad:

(potenciación del tamaño; colorido; efectos especiales; distintos estilos, etc.)

1)	tamaño <input type="checkbox"/>	color <input type="checkbox"/>	efectos <input type="checkbox"/>	estilo <input type="checkbox"/>	ninguna <input type="checkbox"/>
2)	tamaño <input type="checkbox"/>	color <input type="checkbox"/>	efectos <input type="checkbox"/>	estilo <input type="checkbox"/>	ninguna <input type="checkbox"/>
3)	tamaño <input type="checkbox"/>	color <input type="checkbox"/>	efectos <input type="checkbox"/>	estilo <input type="checkbox"/>	ninguna <input type="checkbox"/>
4)	tamaño <input type="checkbox"/>	color <input type="checkbox"/>	efectos <input type="checkbox"/>	estilo <input type="checkbox"/>	ninguna <input type="checkbox"/>

■ Datos sobre el perfil del lector

Nombre:
Edad:
Sexo:
Estudios:

<p>• Mi frecuencia de lectura es:</p> <p>diaria <input type="checkbox"/> semanal <input type="checkbox"/> a lo largo del año <input type="checkbox"/> no suelo leer <input type="checkbox"/></p> <p>• Tipo de lectura:</p> <p>textos de estudio <input type="checkbox"/> prensa <input type="checkbox"/> ficción <input type="checkbox"/> otros <input type="checkbox"/></p> <p>• Soporte:</p> <p>Análogo <input type="checkbox"/> Digital <input type="checkbox"/> Ambos <input type="checkbox"/></p>
--

■ Condiciones de la prueba

Observa las imágenes que se te muestran a continuación durante 10 min.
Puedes tomar las notas que desees antes de contestar el cuestionario.

de las posibles diferencias de los resultados entre distintos perfiles de usuarios, dicho aspecto hubiera sido significativo, pero no era el caso.

Como comentario general, decir que se trataba de 52 estudiantes de titulaciones superiores de una media de 21 de edad que, como dato anecdótico, en las preguntas sobre el soporte habitual para la lectura dieron un 73,1% de uso combinado sobre soporte analógico y digital.

Recopilación de datos

En esta prueba, como en el caso anterior, en primer lugar se inducía a los participantes a realizar valoraciones generales sobre el mensaje percibido y sobre la participación en él del conjunto de los recursos gráficos para, solo al final, poner el foco en la cuestión de la morfología tipográfica con el fin de no condicionar sus apreciaciones acerca de su incidencia o repercusión real.

Con la primera pregunta se intentaba constatar la transmisión objetiva al conjunto de los receptores de algún tipo de contenido significativo con un grado de eficacia suficiente, es decir, captado por todos y por igual:

a. ¿Qué valores potenciaba cada publicidad? [Arte / Desafío / Lujo / Deporte]

Los resultados mostraron que, efectivamente, en las muestras seleccionadas y confeccionadas, los mensajes transmitidos eran claros sobre todo en la nº 2

1. ¿Qué valores potenciaba cada publicidad?

Muestra	Arte	Desafío	Lujo	Deporte
<p>Nº 1</p>	—	59,6%	26,9%	53,8%
<p>Nº 2</p>	92,4%	—	30,8%	—
<p>Nº 3</p>	—	21,2%	1,9%	98,1%
<p>Nº 4</p>	86,5%	7,7%	5,8%	—

(publicidad de espectáculo de ballet clásico relacionada con *arte* por un 92,4%), la nº 3 (publicidad de calzado deportivo relacionado con *deporte* por un 98,1%) y la nº 4 (publicidad para la representación de una ópera relacionada con *arte* por un 86,5%).



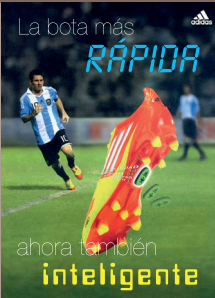

Solo en caso nº 1, cuyo producto publicitado es un reloj con acabados y materiales relacionados con entornos deportivos pero en el que el entorno verbal (*shock*, dureza) connota tensión, los resultados están más repartidos entre los que aprecian *desafío* en el mensaje, un 59,6%, y los que reciben un mensaje relacionado con *deporte*, un 53,8%.

Ya en la segunda pregunta se introducía, entre otras, la valoración sobre la participación del factor tipográfico para la configuración de este contexto transmisivo.

b. Valora la función que los siguientes elementos desempeñan en cada muestra.
[Imagen / Color / Tipografía]

Los resultados tuvieron una significatividad notable por la claridad de los contrastes obtenidos. Destaca una valoración elevada sobre la intervención de la tipografía en los casos 2-*ballet* (73,1%) y 4-*ópera* (61,5%), frente a un papel anodino en el caso 3-*zapato deportivo* (26,9%) y uno aceptable en el 1-*reloj*.

2. Valora la función que los siguientes elementos desempeñan en cada muestra

Muestra	Imagen	Color	Tipografía
Nº 1		86,3%	53,8%
		53,8%	53,8%
Muestra	Imagen	Color	Tipografía
Nº 2		73,1%	44,2%
		73,1%	73,1%
Muestra	Imagen	Color	Tipografía
Nº 3		59,6%	55,8%
		26,9%	26,9%
Muestra	Imagen	Color	Tipografía
Nº 4		19,2%	44,2%
		61,5%	61,5%

Aunque, si se valoran los resultados no en términos absolutos sino comparativamente, en realidad, en el caso en el que el componente tipográfico acapara la atención sobre el resto de elementos es en el 4-*ópera* con un 61,5% frente al 19,2% de la imagen y el 44,2% del color que en este caso parece desempeñar también una función bastante importante.

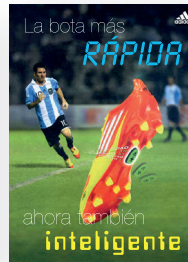
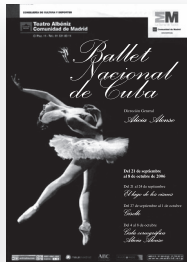
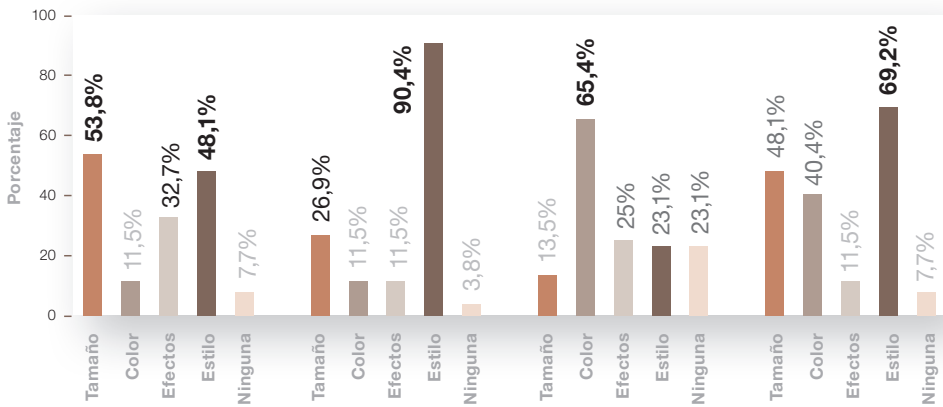
Por esa misma razón el caso 2-*ballet* también tendría bastante interés pues tanto la tipografía como la imagen obtienen resultados equiparados y elevados, mientras que el caso 1-*reloj*, aunque muestra un claro protagonismo enunciativo de la imagen (86,3%), otorga al color y a la tipografía resultados al mismo nivel y nada despreciables (53,8% ambos).

Ya en la última pregunta, se les pedía a los participantes una valoración por menorizada de los aspectos relativos al elemento tipográfico en cada caso.

d. Señala las características más destacadas de la tipografía de cada publicidad. [Tamaño / Color / Efectos / Estilo]

Resulta llamativo el hecho de que los dos casos en los que la intervención del elemento tipográfico había sido más valorada en la pregunta anterior, muestras

D. Señala las características más destacadas de la tipografía de cada publicidad



2-*ballet* y 4-*ópera*, son los que en este caso obtienen los resultados más importantes en el ítem *estilo*, con un 90,4% y un 69,2%, respectivamente.

Aunque este concepto resulta, en cuanto a concreción del aspecto morfológico, ambiguo, nos aventuramos a pensar que el usuario-lector amalgama bajo su denominación, precisamente, al conjunto de aspectos morfológicos que hacen a una tipografía más peculiar, dado que se trata de una *script* inglesa y una gótica, es decir, familias tipográficas que presentan unas características morfológicas muy diferenciadas, lo que se podría interpretar como *tener estilo*, y no poseerlas, como el caso de las otras dos muestras con tipografías de palo seco o de fantasía pero bastante sintéticas en sus planteamientos morfológicos, podría ser interpretado como *no tenerlo* y, quizás por lo tanto, se les atribuya un papel más *funcional*.

*Ballet
Nacional
de Cuba*

90,4%

H. Wagner
Lohengrin
Semyon Bichkov

69,2%

G-SHOCK
Su dureza
HABLA DE TI

48,1%

La bota más
RÁPIDA
ahora también
inteligente

23,1%

Con respecto al resto de aspectos, el tamaño despunta en los casos de las muestras 1-*reloj*, con un 53,8%, y 4-*ópera*, con casi un 50%, y el uso con profusión del color queda reflejado en la muestra 2-*zapatilla deportiva* con un 65,4%.

El ítem *Efectos*, quizás también debido a su ambigüedad conceptual parece tener una repercusión poco definida que oscila del 32,7%, quizás por razón del degradado aplicado a las letras, de la muestra 1-*reloj*, al 25% de la muestra 2-*zapatilla deportiva*, quizás atribuible en este caso a la inclinación y al acabado gráfico de las letras.

Análisis de resultados

No se puede decir que la intervención del elemento morfológico en contextos en los que otros recursos de la enunciación icónica como la imagen y el color despliegan todo su potencial expresivo, resulte un componente anodino. Los resultados muestran que, sobre todo en algunos casos, su intervención contribuye activamente a la configuración del entorno transmisivo.

Objetivo

Con esta prueba se pretendía poner al lector en actitud de lectura para, a continuación, poder cuantificar si el componente morfológico del texto había sido advertido en algún grado, cuando lo que rige su aproximación cognoscitiva al entorno tipográfico es la adquisición de información del contenido del texto.

Confección de la muestra

Para ello se confeccionaron tres contextos característicos de edición en los que el tamaño, la disposición y la cantidad de texto indujeran a una lectura continua, de principio a fin, con la atención puesta en la captación del sentido del texto.

Se buscaron fragmentos de texto sobre tres temáticas muy diferenciadas pero fáciles de entender para un lector medio, que no ofrecieran dificultades de comprensión debidas a la falta de conocimientos específicos sobre la materia tratada, y que, por el vocabulario y la sintaxis utilizados, permitieran una lectura fluida. Concretamente se optó por uno de contenido técnico, el fragmento de un relato literario y otro entresacado de medios de divulgación informativa.

En cuanto a los factores morfológicos, además del uso de cuerpos ligeramente más amplios de los que se utilizarían en originales para la lectura con el fin de evitar cualquier interferencia por mala visualización de los mismos —cuyos valores e interlínea se detallan más abajo en puntos—, solo se matizó el aspecto concerniente, en cada caso, a la familia tipográfica utilizada. Para ello se siguió un criterio en función de los cánones que relacionarían lo técnico o funcional con las tipologías de palo seco (Helvetica), lo expresivamente literario con un registro gráfico a su vez expresivo por medio de una romana de fantasía (Bernhard Modern) y lo ligero y heterodoxo de los contenidos de divulgación con las

mos describir el volumen y la pronunciación del lenguaje. El grado de realismo. Si tenemos un cubo, que tiene seis lados iguales y los ángulos rectos entre sí, los si-

Muestra 1:
Técnico, Helvetica Light 11/13,5

ino al despacho, Omar se alteró a la vista de la azahar. Pensó que nada podía hacer en ella desde que se marchó; se-

Muestra 2:
Literario, Bernhard Modern Roman 14/16,8

a. las creaciones de Marant son características, pero no lo aparentan. Tienen una segunda mano o de rescatadas de

Muestra 3:
Divulgación, Gill Sans Regular 12,5/15

formas sintéticas pero un tanto cálidas de una tipografía de palo seco humanística (Gill Sans).

Con ello se pretendía, por una parte, tratar de forma diferenciada tipográficamente cada muestra y, por otra, hacerlo de manera no sorpresiva para los lectores, es decir, con un tratamiento de la morfología del texto que no les disturbara, creando un contexto gráfico para la lectura habitual en sus usos del texto.

Perfil de los participantes

Tampoco en este caso el perfil de los individuos participantes iba a constituir, de entrada, un factor determinante pues se trataba de que intervinieran como meros lectores. De todos ellos, prácticamente la mitad, el 47%, aseguraron leer con una frecuencia diaria y la otra mitad se repartieron a partes iguales entre *frecuencia semanal*, el 25%, y *a lo largo del año* y *no suelo leer* con el 28%. Es decir, entre los de lectura diaria y semanal se aseguraban unas características de los encuestados adecuadas.

Se trató, en este caso, de 78 estudiantes de titulaciones superiores con una media de 21 años de edad.

Recopilación de datos

En primer lugar se les pidió que definieran en unas pocas palabras el contenido de lo leído.

a. Define brevemente el tema de cada texto.

Lo que se pretendía con esta primera pregunta, además de comprobar que las muestras habían resultado efectivas para el fin que se perseguía, era que los encuestados realizaran un pequeño esfuerzo de concentración sobre la experiencia de la lectura llevada a cabo momentos antes.

A continuación, se les pidió que hicieran una serie de valoraciones sobre el contexto significativo general de cada muestra.

■ Ficha de datos sobre el perfil del lector

Nombre:
Edad:
Sexo:
Estudios:

<p>• Mi frecuencia de lectura es:</p> <p>diaria <input type="checkbox"/> semanal <input type="checkbox"/> a lo largo del año <input type="checkbox"/> no suelo leer <input type="checkbox"/></p> <p>• Tipo de lectura:</p> <p>textos de estudio <input type="checkbox"/> prensa <input type="checkbox"/> ficción <input type="checkbox"/> otros <input type="checkbox"/></p> <p>• Soporte:</p> <p>Analógico <input type="checkbox"/> Digital <input type="checkbox"/> Ambos <input type="checkbox"/></p>
--

Lee con atención los textos antes de contestar el cuestionario.

1)

Existen sistemas isométricos de proyección, y otros, en la representación del volumen y de la profundidad. También hay leyes de perspectiva, por medio de las cuales podemos describir el volumen y la profundidad con un sorprendente grado de realismo. Si tenemos que representar un cubo, que tiene seis lados iguales, que se encuentran en ángulos rectos entre sí, los sistemas simples de proyección mantienen la igualdad de los lados y ángulos hasta cierto grado, pero la perspectiva que nos da una imagen más convincente es la que muestra como desiguales a los elementos iguales.

Cuando deben representarse una serie de cubos, uno detrás de otro, los diversos sistemas de proyección no demuestran la disminución en el tamaño de los cubos, pero la perspectiva aporta esa disminución gradual del tamaño.

Los planos pueden ser dibujados y el diseñador puede elegir para su propósito cualquier grosor de línea y son representados habitualmente como planos opacos. La perspectiva isométrica es fundamental a la hora de repre-

2)

A finales de agosto la familia volvió a El Cairo. De camino al despacho, Omar se alteró al pasar por la plaza del Azahar. Pensó que nada había cambiado en ella desde que se marchó; seguía siendo un sombrío lugar de paso para los que se dirigían a su trabajo. Cuando llegó le dieron una calurosa bienvenida, especialmente su ayudante, el doctor Mahmud Fahmi. En seguida le llevaron los expedientes de los casos que habían sido aplazados y estaban bajo examen. Septiembre tenía sus días de calor pegajoso, pero corría una suave brisa. Por la mañana temprano, el cielo aparecía cubierto por nubes blancas. Mustafá al-Minyawi le dio un fuerte abrazo. Ambos se quedaron de pie, frente a frente: la elevada estatura de Omar obligó a Mustafá a levantar la cara hacia él y su calva, inclinada hacia atrás, brillaba bajo la luz de la plateada lám-

3)

Es un hecho que el mundo de la moda ha adoptado un aire informal, por lo que las creaciones de Marant —pantalones caídos, suéteres amplios, sudaderas, zapatillas deportivas...— están en el buen camino. Su estilo resulta un tanto *rockero*, lo que explica que Kate Moss se muera por sus pantalones de cuero, vaqueros con parches y suéteres de alpaca. las creaciones de Marant son caras, carísimas muchas veces, pero no lo aparentan. Tienen un aire de segunda mano o de rescatadas de un armario. No llevan logotipo ni resultan ostentosas, y apenas exhiben rasgo distintivo alguno. Un estilo creado por una mujer que cada temporada lanza una nueva prenda que se convierte en imprescindible: unas zapatillas deportivas de tacón alto, unos vaqueros a rayas, unas botas de ante con flecos... Piezas que salen volando de las tiendas y que de un modo u otro terminan por aterrizar en nuestras vidas. El logro de Marant ha sido el de aportar a las mujeres

■ Preguntas del test nº 3

a) Define brevemente el tema de cada texto:

- 1)
- 2)
- 3)

b) Señala el estilo de cada uno de ellos:

- 1) actualidad entretenimiento académico
- 2) deportivo literario informativo
- 3) técnico entretenimiento literario

c) Señala el estilo correspondiente a la letra utilizada en cada uno de ellos.

Si no lo recuerdas, marca la casilla correspondiente.

- 1) caligráfica adornada lineal no lo recuerdo
- 2) lineal clásica negrita no lo recuerdo
- 3) adornada negrita caligráfica no lo recuerdo

b. Señala el estilo de cada uno de ellos.

Para cada caso se les ofrecían tres opciones relacionadas con entornos significativos muy claros y definidos. En función de los datos obtenidos se pudo corroborar que se había dado un marco de correcta funcionalidad del texto, pues el grueso de las respuestas, el 96% en los tres casos (*académico* para la 1, *literario* para la 2 y *entretenimiento* para la 3), apuntaron al contenido de lo tratado y las que no, lo hicieron en cantidades despreciables.

Solo al final, en la tercera pregunta, se les pedían detalles de apreciación morfológica de las tipografías utilizadas en cada muestra.

c. Señala el estilo correspondiente a la letra utilizada en cada uno de ellos.

Se intentó que, por medio de conceptos muy sencillos y no necesariamente muy precisos, en cuanto a cuestiones de estilística y morfología tipográfica se refiere, los participantes pudieran expresar el recuerdo que les había quedado de sus características gráficas. Así, términos como clásica, adornada o caligráfica podían, desde el punto de vista del profano a la terminología tipográfica, ser

Muestra N° 1	Muestra N° 2	Muestra N° 3
<p>odemos describir el volumen orprendente grado de realiz entar un cubo, que tiene seis uentran en ángulos rectos e les de proyección mantiene ángulos hasta cierto grado os da una imagen más conv omo desiguales a los eleme</p>	<p>inales de agosto la famil mino al despacho, Oma plaza del Azahar. Pens ado en ella desde que se sombrió lugar de paso su trabajo. Cuando llegó venida, especialmente</p>	<p>cuero, vaqueros con parch a. las creaciones de Marant chas veces, pero no lo apare segunda mano o de rescat llevan logotipo ni resultan iben rasgo distintivo algun una mujer que cada temp brenda que se convierte en</p>
<p>Lineal 88,5%</p>	<p>Clásica 89,7%</p>	<p>Negrita 73%</p>
<p>Caligráfica 3,8% Adornada 2,5%</p>	<p>Lineal 5% Negrita —</p>	<p>Caligráfica 16,6% Adornada —</p>
<p>No recuerdo 5%</p>	<p>No recuerdo 5%</p>	<p>No recuerdo 10,2%</p>

utilizados de una forma más general o atender a concepciones de la expresión gráfica y formal distinta.

De los resultados obtenidos se pueden destacar dos cuestiones fundamentales. La primera estaría relacionada con la unanimidad en la percepción de la imagen del texto que ha quedado en los lectores y en la forma de recogerla bajo un concepto, de las tipologías utilizadas en las muestras 1 y 2 correspondientes a las familias Helvetica, con un 88,5% recordada como *lineal*, y Bernhard Modern, con un 89,7%, como *clásica*. La segunda consistiría en la inclinación a interpretar los datos obtenidos de la tercera muestra, como un reflejo de la dificultad para definir conceptualmente el recuerdo de la morfología tipográfica de la Gill Sans pues, aunque es muy elevado y unánime el número de respuestas que destacan el peso de la huella del tipo, el 73%, como *negrita*, se trata de un resultado considerablemente menor, un 20%, que en las dos primeras, y, además, el número de encuestados que las consignan como *caligráfica*, el 16,6%, y el 10,2% que dice no recordarla, resulta comparativamente con los resultados obtenidos en la muestra 1 y 2, bastante significativo.

Análisis de resultados

Parece probado que en contextos par la lectura estilísticamente muy convencionalizados la huella que permanece en el lector sobre las características morfológicas de las grafías del texto es bastante clara pero, en registros de la morfología tipográfica con un menor grado de fijación en los usos del texto y, por lo tanto, visualmente, se evidencia una dificultad para realizar remisiones a su impronta gráfica.

Discusión

Análisis del signo tipográfico

I. La percepción de los signos del texto

*Esse est percipi aut percipere.*⁶⁷

GEORGE BERKELEY (1710)

I.1. Principios funcionales de la visión

Descodificar, interpretar, aprehender, representación del lenguaje, imagen mental, memoria, pensamiento... hay muchos términos que tendemos a relacionar con el acto de la lectura, pero ¿qué idea refleja con más precisión lo que acontece cuando leemos? Los procesos relacionados con la visión, como señala Dondis (1982, 30), tienen un carácter «multidimensional cuya característica más notable es su simultaneidad [...]. Cuando vemos, hacemos muchas cosas a la vez».

La fuerte interiorización de los procedimientos de descodificación de los signos del texto, debido a su plena integración en las distintas fases de formación desde la infancia y a su constante utilización en los diversos medios de transmisión de información existentes, hace que los asumamos como procesos de naturaleza automática. Sin embargo, como a continuación se intentará mostrar, tanto los mecanismos de aprehensión de los datos visuales, en general, como los de aprehensión de las unidades significantes del texto, en particular, se desenvuelven en función de unos procesos determinados por principios esencialmente dinámicos, es decir, que, tal y como sostiene Arnheim (1971, 34), lejos de ese sobrentendido automatismo, ver constituye una *actividad cognoscitiva*, una exploración activa de la forma y el orden visual.⁶⁸

El sentido de la vista se ejecuta sobre el principio funcional de que «la percepción tiene fines y es selectiva» (Arnheim 1971, 19), dado que la acción de

⁶⁷ «Ser es ser percibido o percibir», máxima sobre la que sustentarían las tesis fundamentales del filósofo empirista de que la realidad se configura como tal para el sujeto en tanto que percibida.

⁶⁸ Para Villafañe (2006, 79), «la diferencia fundamental entre sensación y percepción es la naturaleza cognitiva de este último proceso, propiedad que no posee la sensación». Es decir, considerando la sensación como un «subproceso perceptivo», constituido en el caso de la visión por las operaciones de recepción de datos visuales gracias al sistema visual periférico, solo la estimulación y activación de los mecanismos de interpretación psiconeurológica de esos datos los convertirá en *pensamiento visual* o percepción.

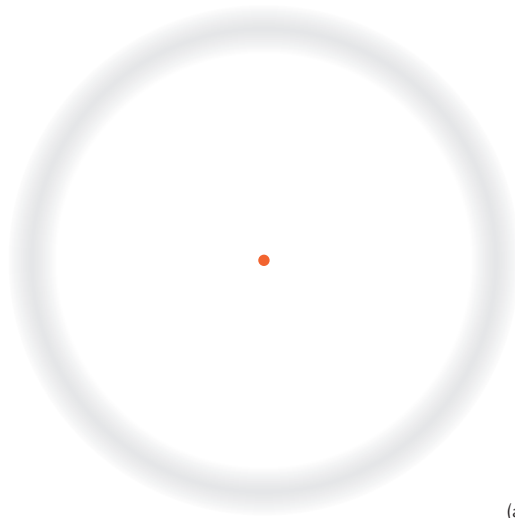
ver tiene lugar a través de una exploración constante orientada a recopilar una cantidad suficiente de información que permita al sujeto-receptor desenvolverse de forma segura y eficaz en su entorno más inmediato. El sistema de captura e interpretación de datos por los órganos y mecanismos de la visión se activa en función de «la necesidad y la oportunidad de seleccionar una meta a un nivel de la retina» (Arnheim 1971, 25) por lo que las células visuales presentan un nivel de respuesta mayor al comienzo y cese de la estimulación que ante un estímulo que se mantenga constante (Rock 1985, 7). Se trata de una especie de principio de cognición visual selectivo innato que opera en función de dos estados fundamentales: la estimulación o la adaptación.

A través de los experimentos llevados a cabo por Martínez-Conde (2006, 151), se ha podido constatar que el conjunto de procesos que experimentamos como *visión* se configuran, inicialmente, a partir de los movimientos oculares que tienen lugar en la fase de captura, incluso cuando se intenta fijar la atención. Normalmente, ante una falta de estímulos cambiantes o que despierten el interés del sistema sensorial del sujeto-receptor, se produce un descenso de la actividad cerebral o estado de adaptación neuronal (Martínez-Conde, Macknik y Huble 2000, 2). Reacción esta que, en el caso de darse, unida a las condiciones físicas de los órganos intervinientes en la propia captación de las señales visuales —un área de 5° a 6° de visión enfocada localizada en la parte central de la retina o mácula y otra alrededor de señales difusas—, acaba provocando un efecto de desvanecimiento de la percepción del entorno o *visión periférica*.

Para contrarrestar esta reacción natural ante la posible falta de estímulos, debido a la cual nuestra *sensación de visión* decaería, existe un mecanismo de actividad ocular constante formado por la combinación de dos tipos de movimientos, unos voluntarios y otros de tipo compensatorio, el conjunto de los cuales remitiría a nuestra capacidad de captación de un volumen de datos visuales complejo. Así, según Otero-Millán et ál. (2008, 5), es posible distinguir entre periodos de exploración activa que se corresponden con las denominadas *sacadas*, del francés *saccades*, movimientos oculares grandes, rápidos, como tirones, que tienen lugar durante la captación voluntaria —dirigida por el *interés* del sujeto receptor—, observables a simple vista, y periodos de fijación ocular, solo en apariencia inactivos, pues en ellos tienen lugar una serie de micromovimientos, también de tipo *sacádico* pero, en este caso, involuntarios e imperceptibles.⁶⁹

La impresión de visión es el resultado, por lo tanto, de la combinación de una serie de movimientos dirigidos y otros de captación no controlada, «método de

⁶⁹ Estos movimientos que tienen lugar durante la fijación ocular son de tres tipos: temblor, deriva y microsacadas (Martínez-Conde, Macknik y Huble 2004, 231-232).



(Figura 9)

Adaptación neuronal. Si se observa prolongadamente el punto rojo, fijando intensamente la mirada en él, pasados unos segundos, la visión del círculo difuminado exterior llegará a desaparecer. Este hecho, descrito por Troxler en 1804, fue atribuido en los años cincuenta por Clarke al fenómeno de la adaptación neuronal. Al detener voluntariamente la actividad exploratoria de los movimientos que realiza constantemente el ojo, con las microsacadas de modo reflejo y las sacadas al dirigir la mirada, el resto de elementos del campo de visión se desvanecen.

(a partir de Martínez-Conde, Macknik y Huble 2004, 231)

muestreo óptimo por medio del cual el cerebro adquiere información visual a discreción» (Otero-Millán et ál. 2008, 15). Es decir, en función del mismo principio que hace que lo que se mueva a nuestro alrededor estimule los órganos involucrados en la visión y mande señales a las neuronas, el conjunto de leves movimientos involuntarios que se producen de forma constante en el sistema ocular hace posible que nuestra mirada, de esta manera constantemente estimulada, adquiera la facultad de realizar una reconstrucción visual ininterrumpida del mundo que nos rodea, a partir de una especie de muestreo o reconstrucción constante del campo visual.

Ambas formas de exploración visual, las sacadas voluntarias y las microsacadas, tienen lugar en función de las mismas características físicas y las mismas bases oculomotoras: transportar las diferencias lumínicas a través de los fotorreceptores de la retina «a través de docenas o centenares de fotorreceptores (células detectoras de luz), incluidos los conos, para una detallada visión en color, y los bastones, para la visión periférica y en condiciones de baja luminosidad» (Martínez-Conde, Macknik y Huble 2004, 232; Martínez-Conde y Maknick 2007, 6), y de ahí al nervio óptico hasta producir la respuesta de las neuronas del córtex visual, situadas en la región occipital del cerebro que es donde se da la imagen como fenómeno perceptivo (Sanz 1996, 18; Rock 1985, 2).⁷⁰

⁷⁰ Como a continuación se podrá comprobar, la medición y el estudio de estos movimientos oculares también al leer resultan fundamentales a la hora de profundizar en el conocimiento de los agentes intervinientes en los procesos de descodificación y comprensión del texto.

Pupila (abertura de la cornea que controla la cantidad de haz luminoso entrante)

(Figura 10)

De lo visible a lo visual. La afirmación de que vemos con los ojos, responde a un planteamiento incompleto pues en la acción de ver intervienen varios órganos especializados que operan por medio de procesos de distinta naturaleza: ópticos, químicos y nerviosos. Este esquema muestra de forma muy sintética las tres fases fundamentales que constituyen el proceso de la visión. Esta no se produce propiamente en el ojo, órgano de captación de datos, sino cuando estos son reelaborados en el cerebro transformándose en información visual.

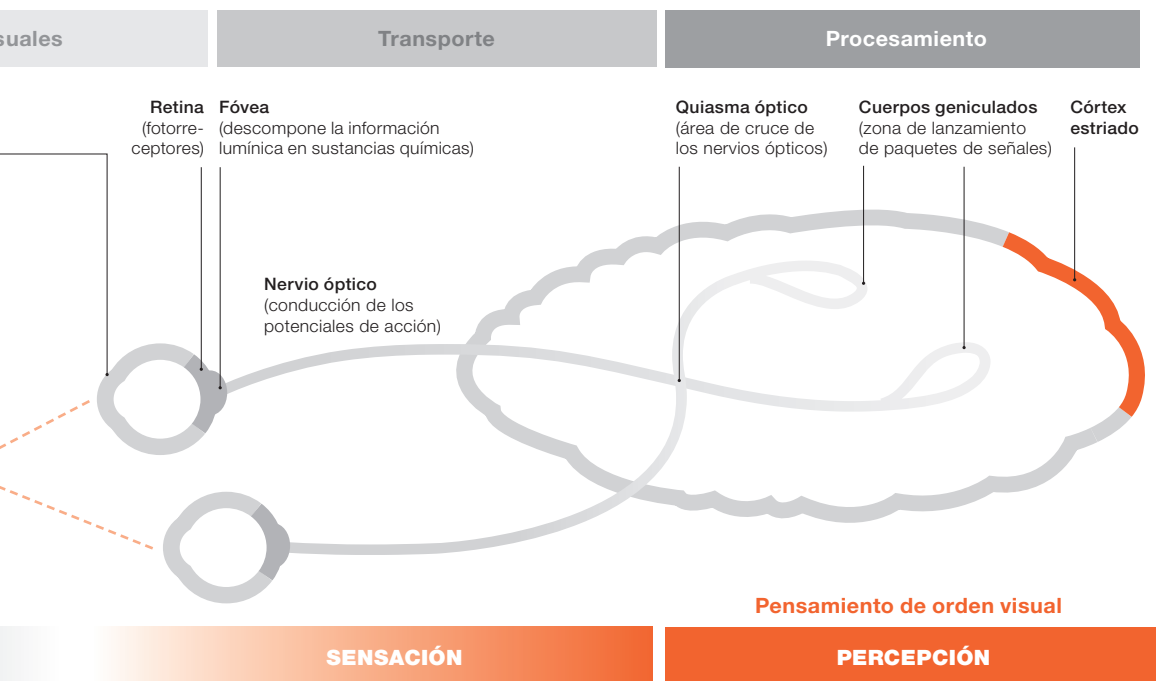
La fase de entrada de datos y su captación retiniana es el paso previo a la transformación de la información lumínica en sustancias de tipo químico, no siendo este, en propiedad, el lugar de formación de la imagen. Cada receptor retiniano se enlaza con una célula nerviosa por medio de un sistema de conexiones llamadas *sinápsis*, las cuales enlazan a su vez con otras células que constituyen las fibras del nervio óptico. Este parte del ojo y termina en una región lateral del cerebro conocida como cuerpo geniculado del que salen nuevas conexiones nerviosas hacia la parte posterior del cerebro hasta llegar al córtex estriado, que es donde se produce realmente la imagen o comprensión visual (Aumont 1992, 18-22).



Tras la fase de captura, en sucesivos periodos de unos segundos, desde la retina salen *fogonazos* en forma de impulsos o señales nerviosas que son transportados a través del nervio óptico hasta las neuronas responsables de generar percepciones visuales: contorno, diferenciación fondo-figura, volumen, profundidad, etc. Proceso idéntico al que tiene lugar tras la captura de datos provenientes de la aprehensión de las características sensoriales de los elementos de la expresión gráfica cuando llegan a nuestra retina y estimulan las células fotorreceptoras que activan, por medio de impulsos neuronales, las funciones cerebrales encargadas de la formación de pensamientos de orden visual, de imágenes mentales.⁷¹

Pero, ¿cómo se construye un pensamiento de orden visual a partir del complejo caudal de datos lumínicos transformados en impulsos nerviosos correspondientes a la diversidad de los elementos que configuran el campo visual recibidos de forma simultánea?, ¿cómo tiene lugar la transformación de los datos sensoriales en lo que de forma general se podría denominar *información visual*, la traducción de la multiplicidad de estímulos del entorno en las unidades perceptivas que lo componen? y, además, ¿cómo es posible percibirlos

⁷¹ Existe un código neuronal, lenguaje que usan las neuronas para enviar información unas a otras, que se expresa como un *patrón de impulsos neuronales* a través de la medición de la respuesta neuronal a los movimientos oculares. Describir este código neuronal es crucial para entender prácticamente todas las funciones cerebrales (Otero-Millán et ál. 2008, 1).



como unidades constantes a pesar de los cambios operados sobre su apariencia debido a las continuas alteraciones de la distancia, el tamaño, la orientación, la intensidad y la calidad de la luz, etc., con las que son apprehendidos?

La transformación de estos datos en la «cosa percibida» (Rock 1985, 113), la organización de lo visto en *perceptos*, es posible en función de una cadena de procesos mentales operados en función de un conjunto de *mediaciones* o leyes de formación de las «unidades fenoménicas» (Kanizsa 1986, 28) por medio de las cuales una combinación de estímulos determinada adopta el rol de figura en base a una *ordenación expresiva* de dichos datos.⁷²

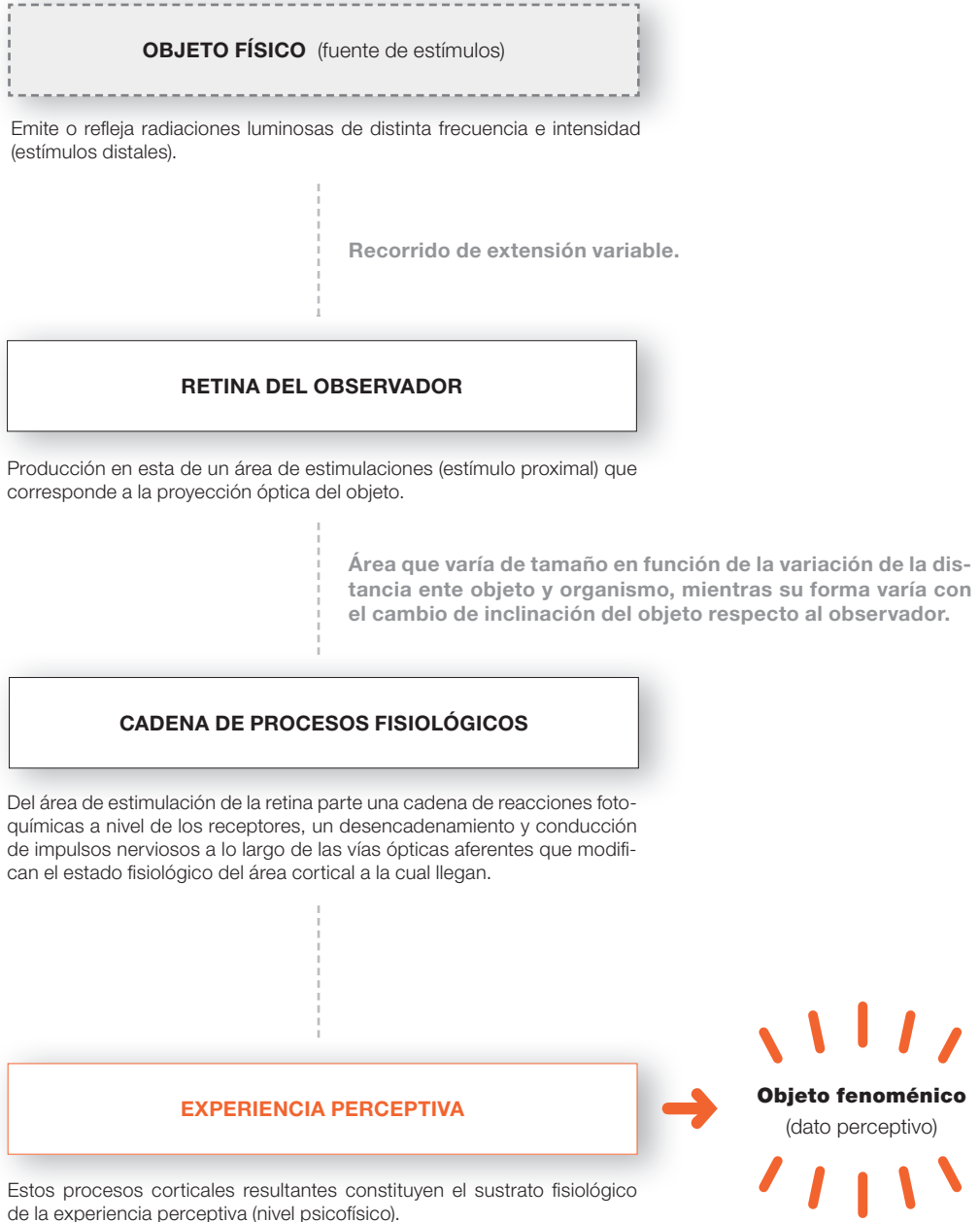
En este nivel de procesamiento de la información de tipo visual, una de las principales cuestiones la constituye la percepción de la forma, percepto directamente relacionado con la capacidad para captar la relación jerárquica *fondo-figura*, aspecto fundamental para la comprensión básica de *lo visto*.

⁷² Sobre cómo se forma la imagen mental a nivel neuronal existen fundamentalmente tres líneas de pensamiento (Rock 1985, 9): el enfoque empirista según el cual «el conocimiento se adquiere solo por la experiencia sensible y la asociación de ideas»; la teoría de la Gestalt, que se basa en la creencia de la existencia de tendencias innatas de la mente u «organización perceptual»; y la teoría del estímulo, según la cual «toda la información necesaria para explicar nuestra percepción se halla presente en el entorno [...]. Para cada tipo de percepción, sea color, forma, tamaño, relieve, movimiento o cualquiera otra, hay un único estímulo o forma de información incitadora», problemática fundamental que se resume en las ideas contrapuestas del innatismo o el carácter experiencial de la visión.

(Esquema 19)

Fases del proceso constituido por los hechos físicos y biológicos que se dan entre el objeto físico y el objeto fenoménico

(a partir de Kanizsa 1986, 20)



I.2. La configuración de los elementos del texto como objetos fenoménicos

Obsérvese a continuación el ejemplo que se muestra (Rock 1985, 112-114):

(Figura 11)



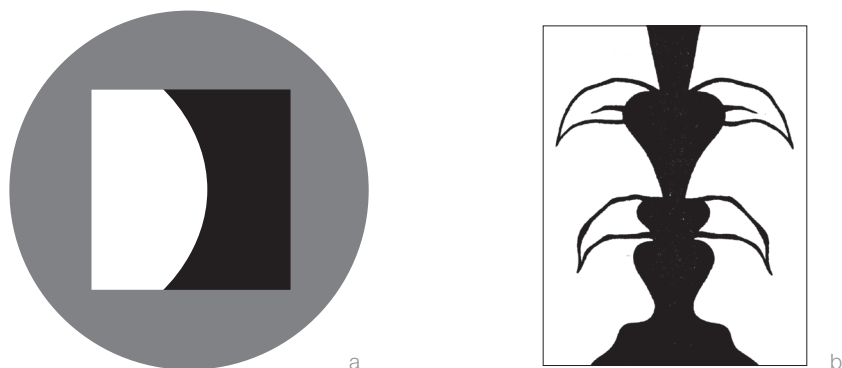
La tendencia natural es que el observador perciba como masa las pequeñas áreas oscuras perfectamente delimitadas por un alto contraste lumínico en comparación con el área mayor blanca, más dispersa, con bajos niveles de concentración, la cual adoptaría inmediatamente el rol de fondo.

Sin embargo, si se transmite al receptor el dato de que la imagen reproduce una parte muy conocida del mapa de Europa girada 90° en el sentido de las agujas del reloj, estos roles perceptivos se intercambian de forma automática para un sujeto familiarizado con ese entorno representacional.

Es decir, en un contexto visual de indefinición gráfica, los principios organizativo-perceptuales operan bajo el ordenamiento de sus leyes básicas; solo si intervienen otros factores, como el experiencial, con el consiguiente reconocimiento de una enunciación característica de los elementos de la expresión gráfico-plástica, esta asignación natural de roles puede llegar a percibirse de manera completamente inversa aunque, entonces sí, al conseguir reparar el receptor en un ordenamiento de los datos visuales con tal grado de asimilación como patrón-figura como lo es el mapa de Europa para un contexto visualmente culturizado concreto, sucede que este *ordenamiento expresivo* consigue, a partir de entonces, superponerse poderosamente a las *instrucciones perceptivas* de lo escuetamente visto.

Obsérvense ahora los casos siguientes (*a*, Rock 1985, 112-114; *b*, Kanizsa 1986, 14), ¿qué área percibimos en cada caso como figura?

(Figura 12)



En el caso de *a*, el peso que cobran habitualmente las zonas negras, en el sentido de sugerir formas, ha sido neutralizado intencionadamente al rodear ambas áreas con un marco gris, de manera que, ante las dos posibilidades de sugerir una figura, la blanca o la negra, con idéntica superficie y nivel de contraste y puesto que ningún dato remite al observador a una forma conocida, este se ve *perceptivamente* obligado a elegir: o considera visualmente el área blanca como figura o le concede este rango al negro, no pudiendo simultanear en ningún caso estas dos experiencias perceptivas.

En el caso de *b*, sin embargo, no hay duda posible: la señal de una figura en forma de candelabro con adornos vegetales laterales es nítida y clara. Solo si se le advierte al observador que el negro es en realidad el fondo y que las figuras se encuentran situadas en los laterales, realizará, en el intervalo de unos segundos, un esfuerzo disociatorio de la percepción inicial para dirigir su *interpretación* de lo visto y atribuir al blanco el rol de forma y pasar a percibir así dos cabezas de perfil colocadas simétricamente, no siendo posible, como en el caso anterior, simultanear las dos visiones: o verá con toda facilidad el candelabro, o buscará, dirigiendo la asimilación de lo visto de forma consciente, los perfiles.

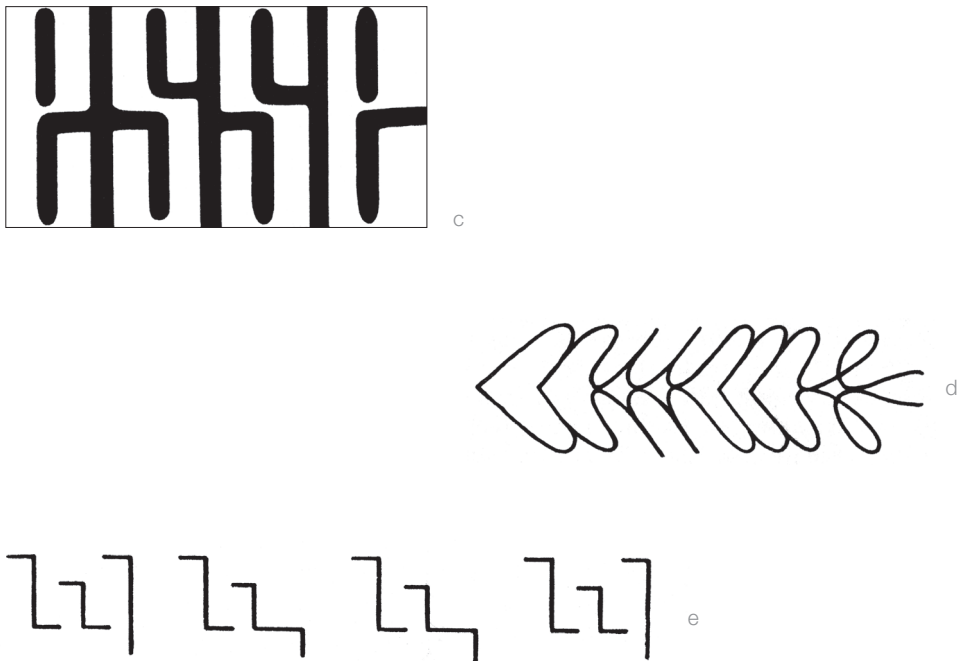
Como se ha podido apreciar, la *traducción* a partir del complejo *input* de datos de *lo visto* en unidades fenoménicas requiere, en primera instancia, el establecimiento de una jerarquía visual básica, la relación fondo-figura, la cual lleva implícita la percepción de la forma. Desde un punto de vista perceptivo, la parte del campo que asume el rol de figura adquiere un carácter objetual, más

sólido, más compacto, resalta más, tiene contorno, atrae mucho más la atención, características todas ellas poco acentuadas en el caso del fondo. La coincidencia en la percepción de un enunciado básico con contraste tonal suficiente y con concentración de áreas oscuras junto a otras mayores más luminosas y dispersas, hace que un conjunto de datos determinado adquiera cierto *relieve configurativo* (Rock 1985, 114), es decir, que estos datos, procesados en el mecanismo perceptivo del receptor, se constituyan en unidades fenoménicas.

Estas situaciones planteadas, aunque muy esquemáticas —pues raramente se presenta así la complejidad y el gran número de elementos que configuran el campo de visión—, permiten reparar en la forma de operar de los principios conformadores de los perceptos en las instancias más básicas de transformación de los datos capturados en información visual.

Obsérvense ahora los enunciados visuales que se muestran a continuación en base a diversos pretextos gráficos: una cenefa formada a partir de la repetición sucesiva de trazos semigeométricos, una especie de representación esquemática de la espina de un pez (*c* y *d*, Kanizsa 1986, 16) y un conjunto de líneas quebradas rítmicamente dispuestas (*e*, Kanizsa 1986, 48):

(Figura 13)



Solo un cambio de óptica dirigido que, en el caso de *c*, atribuya al negro el rol de fondo o que advierta que, en el caso de *d*, se ha jugado con la imagen especular, puede llevar al observador a distinguir con posterioridad en esas unidades visuales las palabras *esse* y *nume*. Algo parecido sucede con *e* pues, aunque en primera instancia no revista mayor significación como unidad perceptiva, si nos decidimos a observar la composición en sentido vertical, aparece de pronto ante nuestra mirada una particular forma de representación de una serie de caracteres que tiende entonces a mantenerse dominante.

Es decir, a partir del ordenamiento *natural* de los datos capturados por el receptor en función de la actuación de las mediaciones o leyes perceptivas, de *lo visto*, las imágenes de las palabras como objeto fenoménico se han ocultado a nuestros ojos, aunque estaban enunciativamente presentes. La actuación de estas leyes prevalece, pues, sobre lo conocido de manera que su reconocimiento solo es posible a partir de la identificación de una ordenación expresiva determinada, configurativamente clara y no ambigua a los principios de la percepción.

La actuación de estos principios activos configuradores del objeto fenoménico denominados *constancias perceptivas* (Kanizsa 1986, 21), intervienen igualmente en el procesamiento perceptivo de los signos de la modalidad tipográfica para la enunciación del texto. Su presentación convencional en forma de un gran número de elementos formados por áreas negras concentradas, rodeadas de un área mayor con fuerte contraste tonal y visiblemente dispersa, ha configurado tradicionalmente el campo visual para la lectura, entorno, según lo visto, perceptivamente óptimo para la identificación de las unidades del texto en tanto que unidades fenoménicas. En un contexto de aprehensión de información visual tan característico como el de la percepción de los elementos de la expresión tipográfica del texto al leer, su reconstrucción como unidades visuales, a partir de un *input* de datos de naturaleza, en este caso, íntegramente gráfico-plástica (masa, contorno, formas, etc.) —a pesar de las condiciones de su presentación en el campo visual del receptor de forma cambiante dadas las constantes alteraciones del tamaño, la disposición, las particularidades morfológicas, etc.—, tiene lugar en función de la mediación de los principios configuradores de las unidades perceptivas sobre este campo de datos expresivamente particulares y familiares. Es decir, los principios derivados de la percepción de la forma, en general, pueden ser explicativos de los procesos de percepción de los elementos de la enunciación del texto, en particular.

Además de los fenómenos explicitados en torno a la identificación, en primera instancia, de la jerarquía visual fondo-figura, existen otros principios que contribuyen también a la configuración del percepto para la comprensión visual de la unidad fenoménica, todos los cuales se ejecutan básicamente alrededor del problema fundamental de la identificación de la forma. Como es el caso,

espalda y entecos perros que olfateaban pegados a sus talones. Aquellas personas no se apartaban de su lado de la carretera, avanzando con una especie de trote rápido y furtivo, y todas las otras castas les dejaban mucho espacio, porque se considera que los sansis están muy contaminados. Tras ellos, andando rígidamente en la zona de sombra más de y con las piernas muy separadas por el recuerdo aún reciente de sus cadenas, viajaba un hombre recién salido de la prisión y su estómago lleno y su piel reluciente demostraban que el Gobierno alimenta a sus cautivos mejor de lo que se podría esperar. Kim sabía que los miembros de la élite india de las personas honradas pueden alimentarse mejor que los demás. Kim conocía bien aquella manera de andar y se esforzaba por caricaturizarla mientras pasaban a su lado. Luego se volvió con ellos a buen paso un akali, un devoto sij de raza pura, quecica y cabellos hirsutos, con la ropa de los castas, los cuadros de color azul, y bruñidos anillos de acero que se colgaban sobre el cono de su alto turbante del mismo color. Kim volvió de una visita a uno de los estados sij independientes, donde había cantado las viejas glorias de los jalsas a futuros príncipes formados en la universidad y vestidos con botas altas y pantalones blancos de pana. Kim tuvo buen cuidado de no irritarle, porque los akalís son cortos de genio y tienen la mano larga. De cuando en cuando se cruzaban o les adelantaban grupos muy numerosos con sus ropas de fiesta: eran aldeas enteras que regresaban de alguna feria local; las mujeres, con sus niños de pecho en la cadera, caminaban detrás de los hombres; los niños mayores daban saltos apoyándose en bastones de caña de azúcar, arrastraban toscas locomotoras de juguete de las que se compran por medio penique o deslumbraban a sus mayores reflejando el sol con espejitos baratos. Bastaba una mirada para saber lo que cada uno había comprado; y si quedaba alguna duda no había más que contemplar a las mujeres comparando, brazo moreno junto a brazo moreno, los recién adquiridos brazales de vidrio mate que se traen del noroeste. Estos juerguistas caminaban despacio, llamándose unos a otros y deteniéndose a regatear con vendedores de dulces o a decir una plegaria en uno de los santuarios a la vera del camino —unas veces hindúes, otras mahometanos— que las personas humildes de ambos credos com-



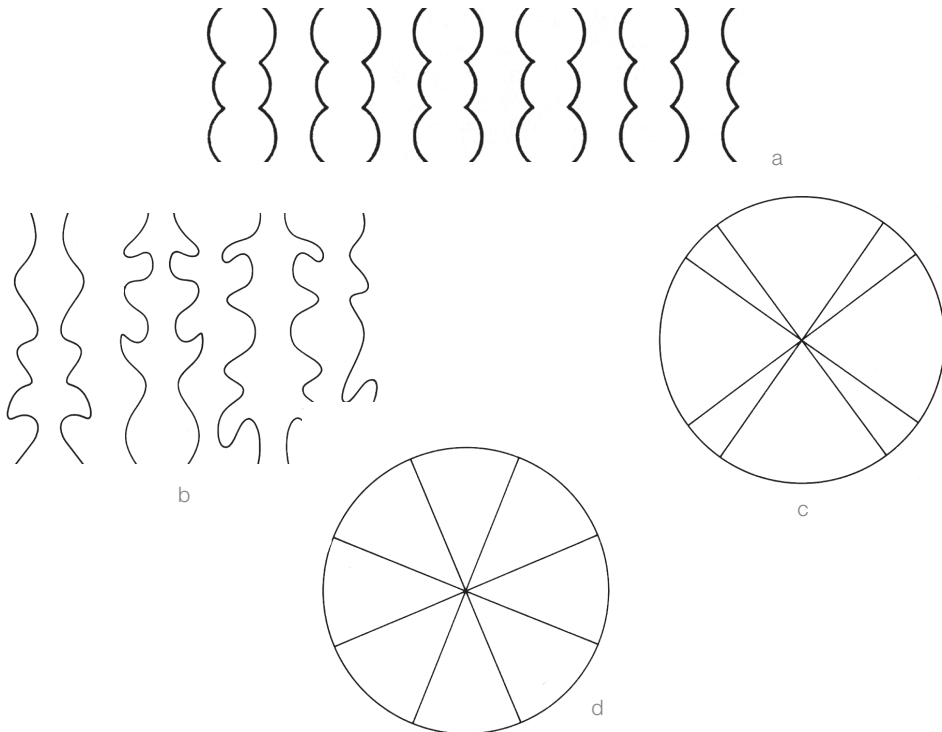
(Figura 14)

Percepción de la relación fondo-figura en el espacio para la lectura. En la forma convencional de confeccionar gráficamente el área para la lectura, los elementos susceptibles de ser identificados como signos del texto presentan, en su pequeño tamaño, una concentración de la masa sobre el principio del negro clara y definida, frente a unas áreas de máximo contraste luminoso caracterizadas por una dispersión formal que actúan como fondo. En un segundo nivel perceptivo, el conjunto del texto actúa también como unidad fenoménica, concentrado sobre sí mismo; efecto potenciado por las amplias áreas vacías de los márgenes que lo rodean, las cuales contribuyen a centrar la atención visual y perceptiva sobre la mancha de texto. Puesto que se trata de un entorno gráfico-visual tremendamente familiar, el ejemplo se muestra en versión invertida con el fin de alejar al observador de la apreciación automática y percibir así la jerarquía visual con mayor distancia perceptiva.

por ejemplo, de la *convexidad*, cualidad de los objetos que favorece la aparición del percepto de contorno y, por ende, de un conjunto de datos visuales determinados como figura (Kanizsa 1986, 27). Obsérvese en ese sentido la imagen *a* (Kanizsa 1986, 27) en la que, sin la aportación de ningún otro dato, las formas convexas son automáticamente interpretadas como *contorno de algo*, de manera que el espacio contenido entre los trazos cóncavos es percibido como figura. Este principio adquiere una gran potencia configuradora de unidades fenoménicas si se combina con la tendencia a percibir como forma o figura las zonas contenidas entre líneas próximas y simétricas mostrada en los ejemplos *b* y *c* (Rock 1985, 115). En ambos las propiedades de *proximidad* y *simetría*, actuando de forma conjunta, favorecen la percepción de unas figuras dominantes. El ejemplo *d* (Rock 1985, 115) permite observar, además, cómo, cuando la simetría no está reforzada por la proximidad, en igualdad de condiciones, las propiedades *vertical* u *horizontal* adquieren también mucha fuerza configurativa frente a las diagonales (caso *c*), las cuales solo prevalecen como constitutivas de formas en el caso de que el sujeto-receptor dirija la interpretación de lo visto en ese sentido.

(Figura 15)

Proximidad y simetría. Preferencia configurativa del precepto por la vertical y la horizontal



Si se traslada la actuación de estas mediaciones a la configuración como unidades fenoménicas de las grafías para la composición tipográfica del texto, es posible observar que, prácticamente todas ellas, se sustentan —sus rasgos estructurales o *fustes*,⁷³ sobre todo, pero también los trazos secundarios— sobre las leyes de la proximidad y la simetría y que, en algunas otras, es el principio de la convexidad el que opera con fuerte potencia configurativa de las formas. Relación esta que, en el caso de la versión minúscula de los signos,⁷⁴ se distribuye en proporción inversa a las mayúsculas, pues en gran número de ellos la base expresiva o descriptiva del núcleo se sustenta o construye sobre la idea de la forma visualmente *completa* —cerrada—, sinónimo de fuerte rendimiento perceptivo, en el que, como se verá, la convexidad, entre otras mediaciones, juega un papel fundamental.

(Figura 16)

Leyes de la proximidad y simetría en la configuración básica de las grafías



abcdefghijklmnpqrstu	18
iklvwxyz	8
BCDGJOPQRSU	11
AEFHMNIKLT VWXYZ	15

- Grafías que se construyen o contienen el principio de la convexidad
- Sobre otro tipo de planteamientos

El predominio de las formas convexas en las minúsculas presenta una relación menos determinante del rendimiento perceptivo en el caso de las mayúsculas.

⁷³ Trazos que constituyen el eje de anclaje morfológico de la mayor parte de las grafías del alfabeto, en los cuales se originan los trazos secundarios en función de una disminución del tamaño, la longitud o el grosor, por un cambio direccional, curvilíneo o en ángulo o por combinación de ambos.

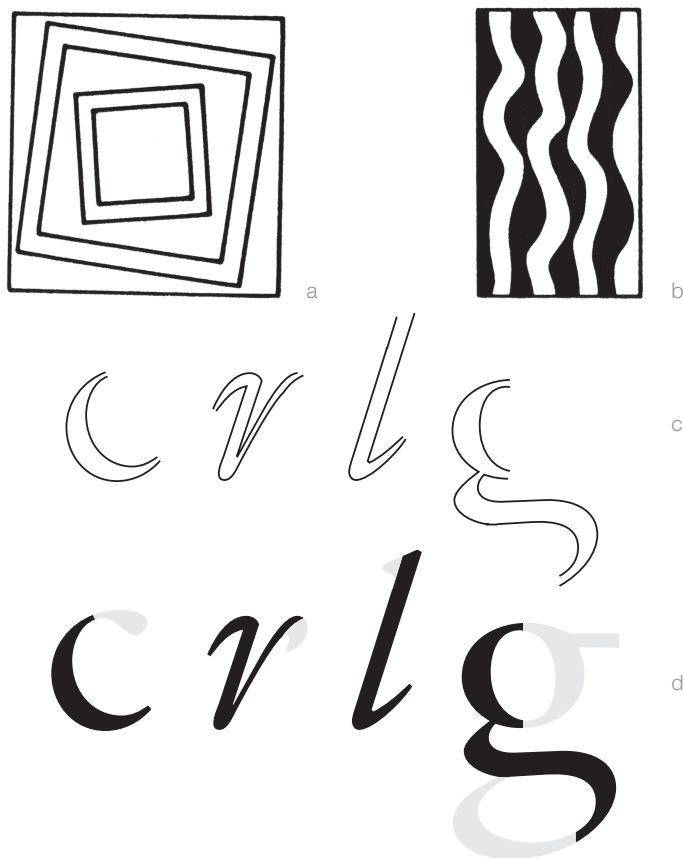
⁷⁴ *Caja baja* y *caja alta* o *minúscula* y *mayúscula* son dos formas indistintas para referirse a ambas versiones de las grafías del alfabeto, las primeras en un contexto más propiamente tipográfico —haciendo referencia a las partes de los cajones tipográficos donde se almacenaban los tipos móviles para su uso en composición— y las segundas desde una acepción más puramente lingüística.

En esta primera aproximación a la participación de las mediaciones perceptivas en la configuración como perceptos de las grafías tipográficas, se encuentra implícita la intervención de otra mediación básica: los principios de la *regularidad* y de la *constancia de anchura*.

Obsérvese en los ejemplos *a* y *b* (Kanizsa 1986, 43) la tendencia configurativa del objeto fenoménico a vincular elementos gráficos que mantienen unas relaciones de regularidad entre ellos con respecto a la dirección y a la distancia de separación: en el caso de *a* establecemos automáticamente una relación visual entre los cuadrados planteados en base a estos principios, pues no hay objetivamente nada más que los vincule, y, también por ello, en el caso de *b*, prevalecen visualmente las áreas blancas sobre las negras, incluso por encima de las propiedades de la proximidad y la convexidad que presentan estas últimas, de manera que las áreas blancas adquieren *peso perceptivo* y acaparan el rol de figuras, principios configurativos básicos también en el caso de la elaboración visual de los signos para la composición tipográfica del texto (*c* y *d*).

(Figura 17)

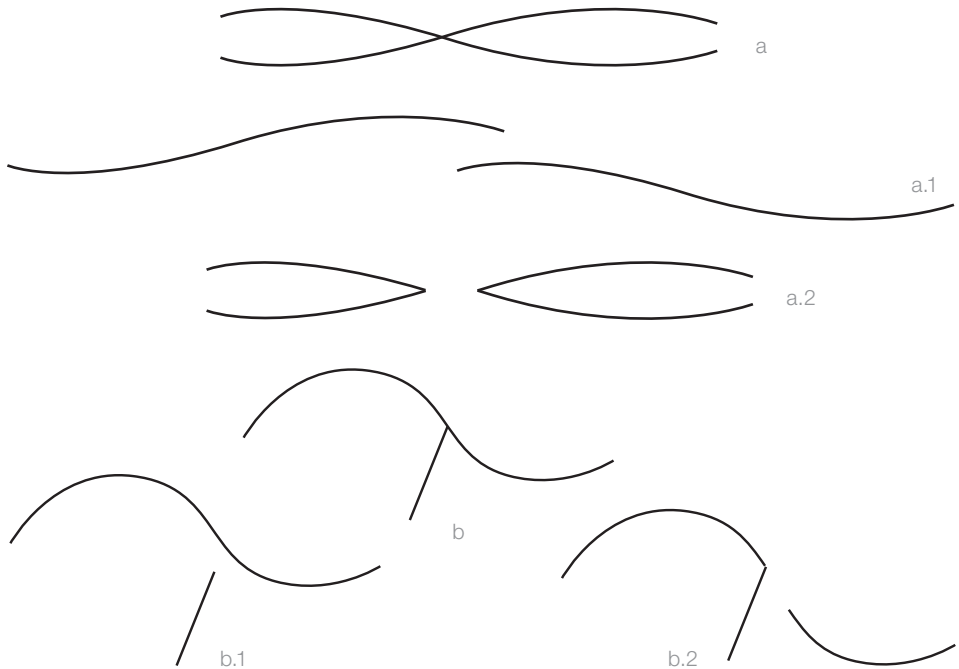
Actuación de las mediaciones de la regularidad y la constancia de la anchura



Con lo visto hasta este punto, es posible afirmar que la configuración como perceptos de los signos del texto se produce, en primera instancia, por la actuación de la concentración y el contraste tonal, la proximidad y la simetría, y la regularidad y la constancia de la anchura de los contornos. Pero, además, al percibir las grafías, no solo tenemos la capacidad de transformar en perceptos los datos relativos a las características de sus rasgos particulares, sino que podemos comprender visualmente su principio estructurador. Ello es posible debido, entre otras razones, a la intervención del principio de la *buena continuación* o de *continuidad de dirección* (Rock 1985, 116; Kanizsa 1986, 34) según el cual tendemos a interpretar como unidad perceptual aquellas organizaciones que sugieren continuidad direccional, de forma que la rectilinealidad o curvilinealidad aprehendidas como cualidades o propiedades particulares de algunos objetos contribuyen a su percepción como tales. Así, percibimos *a* como una figura compuesta por dos elementos sinuosos que se cruzan en un punto (*a.1*), en ningún caso como dos figuras unidas por su vértice (*a.2*). En enunciaciones muy evidentes de cambio direccional, como la que se muestra en el caso *b*, la línea sinuosa y la recta son percibidas, por la mediación de este principio perceptivo, como dos elementos relacionados pero con un planteamiento estructural distinto (*b.1*) y nunca o solo anormalmente como *b.2*.

(Figura 18)

Buena continuación y continuidad de dirección



Obsérvese como, por comprensión visual de los trazos, a través de la mediación de este principio, las figuras que se muestran a continuación son explícitas de los signos que representan, pues nos permite captar —comprender visualmente— su enunciado estructural, el sentido articulador de los componentes.

(Figura 19)



Buena continuación y continuidad de dirección en la configuración perceptual de las grafías del texto

La actuación de este principio desempeña un papel fundamental en la configuración como unidades perceptivas de las grafías del texto, pues su realización gráfica responde, en la mayoría de los casos, a cambios direccionales muy nítidos que contribuyen a definir morfológicamente la enunciación particular de su dinámica constructiva, de hecho, como principio estructural, se encuentran en la génesis misma de los signos: el *ductus* caligráfico,⁷⁵ serie de movimientos con cambios direccionales y de sentido de la herramienta de trazado que dan origen a las formas características de las grafías de la escritura.



(Figura 20)

Ductus. Secuencia de trazado de algunos caracteres en función de los giros y movimientos que es necesario realizar con la plumilla (indicaciones del *ductus* para su trazado en estilo cuncilleresca, Mediavilla 2005, 197).

⁷⁵ Este término, en propiedad, está vinculado al trazado del texto por procedimientos caligráficos, pues se refiere al número y orden de los giros y desplazamientos de la muñeca y la plumilla necesarios para la consecución de la grafía (Clayton 2015, 26).

Es decir, además de la percepción básica de la forma resulta también fundamental la intervención de otras mediaciones que actúan como factores de organización perceptiva en el orden de lo estructural. Este es el caso de la ley de *cierre* (Rock 1991, 55), consistente en la tendencia a percibir como unidades visuales elementos que, aunque físicamente distintos, están próximos a sugerir o constituir formas totales o completas. Actuación que es posible apreciar en el ejemplo *a* que se muestra a continuación del que nos llega la imagen de unos rectángulos, por lo demás inexistentes, dibujados de forma incompleta. Obsérvese el comportamiento de este principio en las figuras *b* y *c*: su participación activa en la elaboración del percepto prevalece en enunciados visuales contruidos sobre principios tan potentes como el de la proximidad (Kanizsa 1986, 38-39).

(Figura 21)

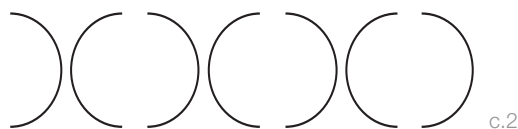
La prevalencia de la ley de cierre sobre otras mediaciones



Las columnas se configuran por proximidad.



Las columnas desaparecen frente a las formas completas.



Prevalecen el cierre y la convexidad que anulan a la proximidad.

I.3. Rendimiento perceptivo y optimización gráfica

Este conjunto de factores de constitución del objeto visual va a jugar un papel fundamental también a la hora de valorar el nivel de rendimiento perceptivo —de legibilidad en términos tipográficos— de unas formas o representaciones tipográficas sobre otras. Por ejemplo, la mayor aptitud de las minúsculas para la composición tipográfica para edición tiene su explicación, fundamentalmente, en su planteamiento enunciativo en función de un núcleo muy concentrado, a la claridad expositiva o enunciativo-visual del denominado, en términos tipográficos, *ojo medio*, frente a las versiones o planteamientos enunciativos que dan lugar a las formas mayúsculas, los cuales requieren una mayor área de desarrollo, con trazados más complejos —en mayor número de fases— y con tendencia, comparativamente, a la dispersión estructural o en sentido excéntrico.

Este hecho encuentra explicación en el origen mismo de las formas del texto: las grafías que actualmente identificamos como mayúsculas reproducen en lo fundamental las primeras expresiones de la escritura y tienen por lo tanto un fuerte carácter signico, en el sentido de un gran rendimiento mnémico y enunciativo, como resultado del proceso de síntesis gráfica que conlleva la propia consecución de un reducido número de figuras para la confección de un código, como es este el caso, de expresión gráfica del lenguaje.⁷⁶

Las minúsculas, sin embargo, se originan por evolución de aquellas, correspondiéndose con fases más evolucionadas del procedimiento alfabético de escritura, en función de una tendencia a la resolución de las grafías de forma más rápida y directa,⁷⁷ con el fin de facilitar su uso personal y sin limitación de extensión —es decir, a través de un proceso de afianzamiento del uso del texto manuscrito—; circunstancia que lleva al trazado de formas más concentradas, resueltas en un área menor, como consecuencia de la priorización de la economía espacial, y al resumen de las fases y los trazos en función de una tendencia al trazado sugerido o *de facto* ligado, es decir, con un fuerte carácter relacional, que no precise apenas levantar el instrumento de trazado del soporte,⁷⁸ en el marco del proceso conocido como *cursivización*.⁷⁹

⁷⁶ «El nuevo sistema superaba por sencillez y claridad a los viejos sistemas ideográficos o a los más modernos silábicos» (Escobar 1988, 96), es decir, conllevó, además de la definición de la codificación lingüística, una capacidad de síntesis y expresividad o rendimiento gráfico-enunciativo muy elevada.

⁷⁷ Proceso que, originalmente, implica su trazado con instrumentos y sobre soportes más dúctiles.

⁷⁸ Las mayúsculas están planteadas de manera que el trazado de cada signo tiene un principio y un fin muy definidos pues requieren una interrupción completa de la escritura. El sentido de la minúscula es otro y, aunque pueden realizarse con cierto grado de autonomía, sus signos comportan numerosos rasgos relacionales o direccionales que economizan movimientos y desplazamientos y, en definitiva, espacio de recorrido.

⁷⁹ «La minúscula [...] determina la incidencia histórica hacia la cursividad» (Blanchard 1988, 40).

(Lámina 2)

Principios enunciativos. En el caso de las grafías mayúsculas, es fácil apreciar el predominio de los planteamientos excéntricos, con tendencia a la dispersión y al desarrollo o enunciación en un área máxima, si se las compara con la concentración enunciativa de la minúscula y el predominio en esta del acabado convexo, en torno a un núcleo que tiende a recogerse sobre sí mismo.

Mayúsculas

BCDGJOPQRSU

Grafías mayúsculas que se enuncian sobre el principio de la convexidad.

3 4 3 3 4 3 1 3 2 2 4 2 3 3

AEFH MNIKT VWXYZ

Número de fases sobre las que se enuncia el resto de grafías a partir de trazados con cambios direccionales sencillos o complejos o por cruce de líneas en diversas direcciones.

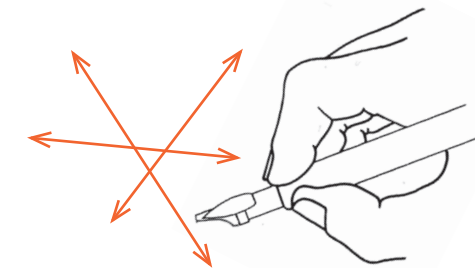
Minúsculas

abcdefghijklmnopqrstu

- Rasgos estructurales articulados sobre el principio del cierre
- Rasgos estructurales rectilíneos
- Rasgos periféricos
- Rasgos periféricos que contribuyen visualmente al cierre

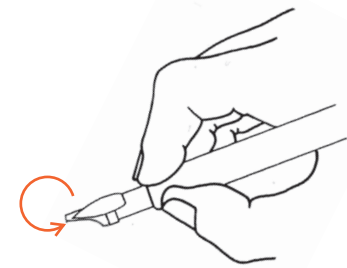
iklvwxyz

Resto de grafías minúsculas planteadas en función de otros planteamientos enunciativos.



Mayúsculas:

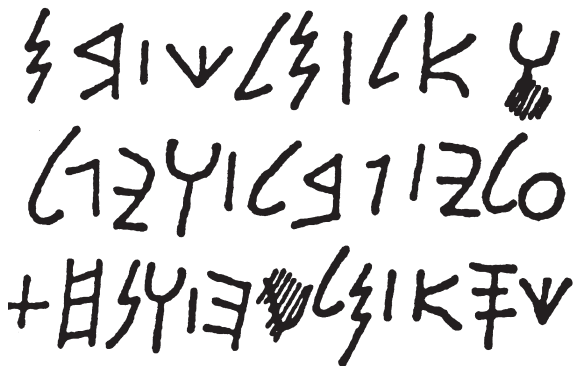
dispersión enunciativa, rasgos proyectados, amplio espacio enunciativo, grafías de planteamiento enunciativo autónomo.



Minúsculas:

concentración del gesto, proyecciones suaves por inercia del movimiento, economía espacial y enunciativa, sentido relacional.

La escritura como signo. En las primeras expresiones de la escritura alfabética es muy visible su carácter signico como resultado de un esfuerzo de síntesis expresiva que da lugar a formas totales: cada grafía constituye en sí misma un esquema visual, fácil de realizar e identificar, como resultado de los movimientos básicos del brazo en forma de palanca –continuos o con interrupciones– y de giros y cambios de posición de la mano y el instrumento similares a los que realiza cualquier niño cuando se inicia en la representación.



Inscripción conocida de más antigüedad en alfabeto fenicio. Sarcófago de Ahiram, siglo XI a. C. (Museo de Beirut).

Enunciados resultantes de los movimientos básicos de la mano al trazar

> Trazos simples y su combinación

Simple	Cruce ortogonal	Cruce oblicuo	Cruce múltiple
	T	X	F
	+	x	+
		y	k

> Cambios dirección (sin levantar mano soporte)

2 fases	3 fases	4 fases, distintos ejes y ángulos
1	A	N
^		<
v		ε
		M
		W

> Trazos sinuosos

		
Abierto	Arco o tendencia al cierre	Cerrado en círculo e espiral

> Por combinación (líneas y arcos)

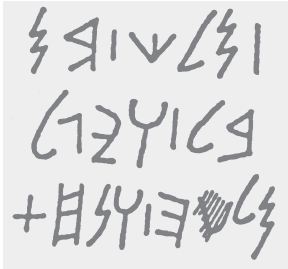
Contacto en puntos	Cruce	Superposición
D	€	φ
B	e	Φ



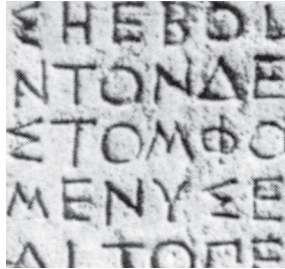
Dibujo de Álex (3 años).

(Lámina 4)

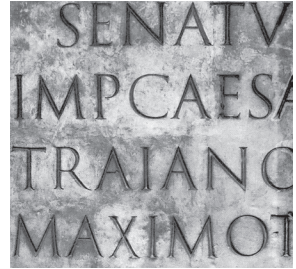
Del signo a la cursivización. La cursivización consiste en una tendencia común a, prácticamente, todos los sistemas de escritura que se da como consecuencia del afianzamiento de su uso y del paso de su realización sobre materiales rígidos, como piedra, madera o cerámica, a su trazado directo y personal sobre materiales dúctiles. En el caso de la escritura alfabética la cursivización se produjo por concentración expresivo-enunciativa, con el fin de traducir los signos capitales a formas trazadas en un espacio mucho menor y, por lo tanto, en menor tiempo, con trazos relacionales que permitían no interrumpir repetidamente la escritura y por repetición de movimientos y direcciones. Este planteamiento permitía además trazar los signos muy próximos entre sí con un gran aprovechamiento del espacio.



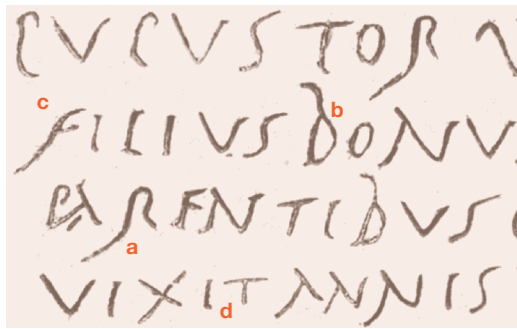
Fase signica



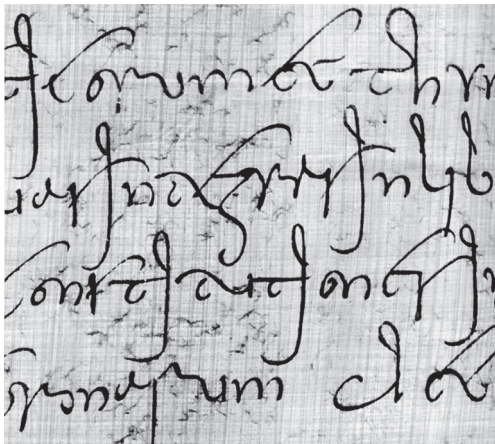
Evolución enunciativa



Tratamiento cualitativo de las grafías



Tras los cambios operados sobre las formas en mayúscula, la transición hacia la cursivización desde las formas capitales se produjo de forma paulatina. A su trazado manuscrito se fueron incorporando prolongaciones en los acabados por inercia del movimiento (a), el predominio de la economía y a la concentración gestual (b), la sinuosidad del trazo con una marcada impronta direccional (c), la reducción del módulo (d), etc. Tendencia que desenvocó en grafías minúsculas con el estilo **común clásico** o **minúscula latina**.



Fragmento en cursiva romana de un texto sobre los privilegios de los atletas, siglo IV (Museo de Leipzig).



- Núcleo expresivo
- Proyecciones periféricas
- Rasgos relacionales

Estas son, de hecho, las razones —la nucleización de la estructura descriptiva de los elementos de la escritura, su enunciación en unidades gráficas en función de una gran concentración expresiva en beneficio de la eficacia— de que, tras el propio proceso de ideación de unos signos destinados de conformar un sistema de escritura codificada, en primera instancia sobre las formas capitales, el uso de la minúscula tendiera a asentarse y pasara así a soportar, en el marco de la expresión gráfica del lenguaje como medio fundamental de intercambio de información, el grueso de la expresión-realización del texto en los siglos subsiguientes, quedando progresivamente relegadas las formas mayúsculas a funciones auxiliares⁸⁰ o para su uso en entornos gráfico-comunicativos en los que las cualidades plásticas de los propios elementos del texto desempeñasen también una importante función transmisiva o significativa: textos cortos, palabras sueltas, tamaños grandes, etc.

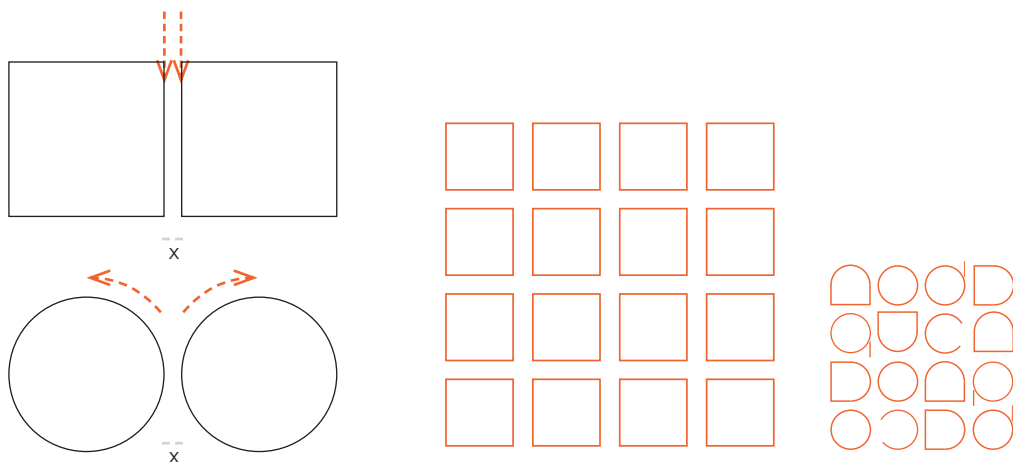
La comprensión de las mediaciones de organización perceptiva y su identificación en la aprehensión de las formas del texto como entorno de configuración fenoménico-visual, resulta muy relevante ya que no solo intervienen en la configuración como percepto de cada grafía en particular, sino que tienen un incidencia directa en su rendimiento morfológico para la configuración también de la palabra en tanto que unidad visual al leer pues, mientras que las mayúsculas tienden, debido a ese carácter eminentemente sígnico, a crear un espacio propio para cada una de las grafías y, por lo tanto, visualmente estanco —desestructurado en términos de imagen de la palabra—, el predominio de las formas convexas y con tendencia al cierre, expresada en una área menor y muy concentrada, les confiere a las minúsculas un fuerte carácter relacional que les permite expresar o enunciar gráficamente la palabra de una forma más compacta, por medio de blancos intermedios menores, y, en definitiva, con una mayor cohesión visual, es decir, contribuyen a la optimización de la configuración de la palabra como unidad perceptiva.

El bloque imaginario en el que las mayúsculas se trazan, delimitado por arriba y por abajo por las denominadas, en términos tipográficos, *líneas de referencia superior e inferior*, y, por los lados, por la proyección o desarrollo lateral del resto de los trazos, tiende a crear, a pesar de la variedad de blancos resultantes de la combinatoria de todo el repertorio de signos, un espacio intergrafías visualmente angosto que, en la práctica, precisa de una separación extra, mien-

⁸⁰ «Aunque en distintos casos pueden escribirse enteramente con mayúsculas palabras, frases e incluso textos enteros, la escritura normal utiliza las letras mayúsculas solo en posición inicial de palabra combinadas con letras minúsculas. La utilización de la mayúscula inicial depende de factores como la puntuación, la condición de nombre propio de la palabra y otras circunstancias» (www.rae.es, consulta julio 2012).

(Lámina 5)

Rendimiento perceptivo de las mayúsculas y de las minúsculas. Para un mismo juego, la minúscula precisa de un espacio muy reducido y visualmente muy concentrado para la enunciación de la práctica totalidad de sus grafías; la mayúscula, sin embargo requiere un espacio mucho mayor tanto en sentido vertical como en su desarrollo horizontal. Este factor, unido a la elevada aptitud relacional de las formas construidas sobre el cierre y la convexidad, es explicativo del rendimiento perceptivo y articulador del texto en el caso de las minúsculas.



Efecto visual: situadas a igual distancia (x), las formas curvilíneas tienden a *abrir* visualmente el espacio, mientras que en las formas en bloque este espacio se angosta. Fenómeno que explicaría la necesidad de las mayúsculas para ser compuestas con un espacio intergrafías ligeramente mayor y la aptitud de las minúsculas para favorecer la cohesión visual de la palabra con espacios intergrafías muy ajustados.



La mayúscula no tiene áreas reservadas para rasgos periféricos, sin embargo, precisa de un espacio mucho mayor para la consecución de su particular principio enunciativo, en función del cual sus trazos recorren de parte a parte la totalidad de esa área básica potenciando el efecto visual de bloque.



El núcleo expresivo de las grafías minúsculas tiene lugar en un área muy concentrada, puntualizado por la proyección de algunos rasgos en dos áreas residuales superior e inferior.

(Figura 22)

Contribución de los remates a la comprensión visual del percepto. ¿Cabe pensar que los escribas latinos razonaron concienzudamente la introducción de este nuevo elemento en el trazado de los signos de la escritura capital con el fin de reforzar su articulación gráfico-enunciativa? Obviamente, no. Con toda probabilidad, lo que les llevó a introducirlos como elementos con una importante contribución a la estabilización y organización del entorno gráfico para la lectura, fue un conocimiento profundo de tipo intuitivo del comportamiento de la forma y su rendimiento enunciativo-transmisivo, adquirido a través del uso continuado de los recursos de la expresión plástica aplicados a todos los campos de raíz icónica (arquitectura, escultura, etc.).



Unidad perceptual establecida en función de la relación básica fondo-figura.



Contribución de las mediaciones de la proximidad + simetría.



Concentración área fuerte contraste tonal + Proximidad + Simetría

tras que, en el caso de las minúsculas, en las que el rendimiento expresivo tiene lugar en un área tan rentabilizada en términos visuales como la del ojo medio, se plantean situaciones de mucha mayor versatilidad compositiva que permiten una articulación muy ajustada entre formas y contraformas.

Este enfoque de la cuestión permitiría, por ejemplo, elaborar una explicación gráfico-funcional de los remates —elementos menores de terminación transversal de los trazos estructurales, con origen en las formas capitales latinas—, en función de su contribución al rendimiento perceptivo, por su utilidad para suplir o asumir ese carácter relacional del que por definición carecen las mayúsculas, al actuar como un componente visual dinamizador, en base a las mediaciones de la proximidad y de la convexidad, al crear un espacio visual intergrafías común, compensando ese potente efecto de autonomía enunciativa, además de contribuir a reforzar la idea de discurso lineal y de avance en el sentido de la lectura de los signos sobre una línea base invisible.

Y es que, como a estas alturas ya se ha podido advertir, las valoraciones acerca de la aptitud gráficas del texto en su modalidad tipográfica para configurar un entorno gráfico-expresivo para la lectura, se proyectan en dos niveles fundamentales: desde la observación de su expresión individual, o sea, de su dinamismo perceptivo proyectado a través de sus características morfológicas particulares, y en tanto que conformadoras de la palabra, también como unidad visual, es decir, en función de su contribución a la articulación del texto.

El desarrollo paulatino de las grafías de la escritura en pro de la cursividad, resultará decisivo para la estandarización y convencionalización del entorno gráfico para la lectura moderna, fundamentada sobre el principio articulador, posteriormente trasladado a la composición tipográfica, de que: «una palabra en minúsculas compuesta regularmente constituye una unidad armónica, la forma de la palabra» (Tschichold 1960, 64), dado que, como se demostrará, al leer, «con las minúsculas, acudimos al contexto, a la forma de la palabra» (Tschichold 1960, 40).

Conjuntamente con la consolidación de la escritura como medio de transmisión de información, se irá definiendo el rendimiento morfológico de las grafías del texto a través, fundamentalmente, de la optimización del carácter dinámico de estos factores de unificación u organización unitaria del campo perceptivo, proyectados sobre los elementos de composición del texto.

(Esquema 20)

Análisis del entorno gráfico-expresivo para la lectura. Esta aproximación exige la observación de de la morfología de las grafías desde dos perspectivas fundamentales:



A close-up photograph of a stone inscription. The surface is covered with large, three-dimensional Greek letters carved into the stone. The letters are arranged in a grid-like pattern, though some are partially obscured or overlapping. The lighting creates strong shadows, emphasizing the depth and texture of the carvings. The overall appearance is that of an ancient or classical monument.

(Lámina 6)

Tratamiento cualitativo de las graffías.

Las etapas iniciales de definición básica de los signos de la escritura, dieron paso a su tratamiento cualitativo con la **capital latina**, planteamiento morfológico-enunciativo de los elementos del texto cuya repercusión se proyectará hasta la actualidad. La realización de las capitales griegas, todavía con la impronta de lo sígnico aunque ya como parte de un conjunto integrado, contrasta con el tratamiento de la *quadrata* latina, estilo de procedencia epigráfica, en el contexto de lo monumental, que constituye un punto de inflexión enunciativa pues las graffías, además de su función transmisiva, buscan producir un fuerte impacto en el plano de lo visual por medio de efectos de luz, aplicación de criterios proporcionales, introducción de elementos sugeridores de cohesión, etc.

SENATVS

MP CAESAR

RAIANO

MAXIMO

DECLARAN

ONSETLOCVS

I.4. El texto como entorno perceptivo y lectura visual

En los primeros estadios de uso del sistema alfabético de escritura, en los cuales su composición no mostraba todavía ningún tipo de marcación que revelara por procedimientos gráficos —blancos, signos de puntuación, cohesión de los signos de las unidades significantes, etc.— la estructura profunda del lenguaje, sino que, como un hilo de voz, distribuía los signos del texto en un todo continuo (*scriptio continua*),⁸¹ se daba lo que Richaudeau (1968, 16) denomina *texto verbalizado*.⁸² Esta forma de enunciar gráficamente el texto implicaba una destreza lectora específica pues conllevaba para su desciframiento un trabajo previo de localización y ordenación de las unidades y grupos de significado del mensaje transmitido,⁸³ conjuntamente con la memorización de esa subestructura aprehendida, con el fin de proceder finalmente a la oralización de dicho texto para un receptor múltiple, ajeno a este procedimiento, por vía nuevamente, como antes de la existencia de la escritura, de la voz.^{84, 85} Es decir, las unidades diferenciadas de significado del texto no se expresaban como tales hasta que eran transmitidas oralmente porque, en la práctica, en su etapa inicial, el texto, al margen de los mensajes cortos esporádicos de tipo personal o los breves de tipo solemne, solo servía de mero auxiliar de la memoria⁸⁶ y de su aliada la transmisión oral que no había perdido todavía su vigencia como soporte por excelencia de contenidos de cierta extensión y complejidad.⁸⁷

⁸¹ Ruiz 1992, 225.

⁸² En el texto original Richaudeau se refiere a «*texte dit*».

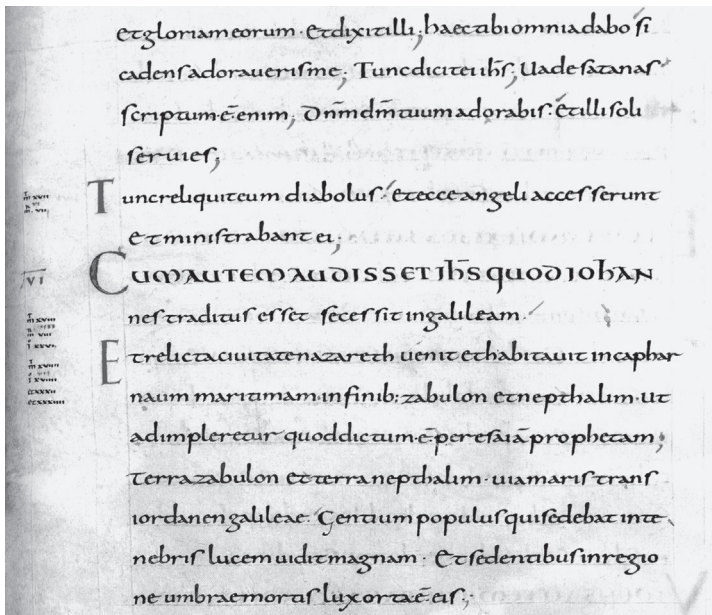
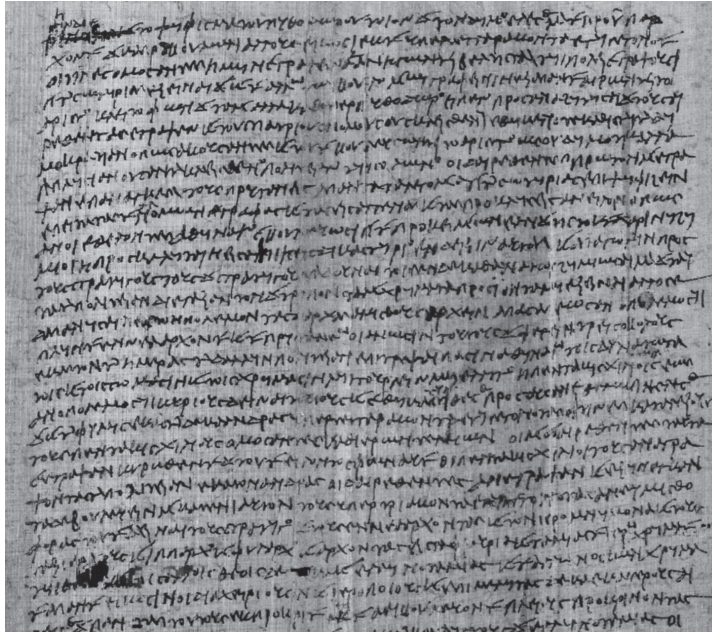
⁸³ La dificultad que suponía la adquisición de esta habilidad obligaba a recurrir a soluciones como, por ejemplo, los *capita*, especie de «resúmenes temáticos» que, desde el siglo III d.C., los exégetas de los textos bíblicos añadían al texto principal con el fin de facilitar la consulta de obras de amplias dimensiones (Ruiz 1992, 225).

⁸⁴ Es interesante contemplar la reciprocidad del proceso, pues, la expresión del texto estaba orientada a una concepción de la transmisión de la información fundamentalmente oral pero es que la misma forma del texto, muy incipiente en el reflejo por procedimientos gráficos de las unidades de sentido, sin blancos ni signos de puntuación, favorecía la propia verbalidad.

⁸⁵ Desde el punto de vista del lector actual resulta enormemente curioso llegar a pensar que la lectura individual y silenciosa era denostada intelectual —y moralmente!— por los griegos ilustrados cuando la escritura de los textos comenzó a normalizarse (Clayton 2015, 38).

⁸⁶ Según MacLuhan (1962, 105), la lectura en voz alta facilitaba la sinestesia y la tactilidad, evocaba la palabra, «el ideal de erudición era la comprensión profunda del mensaje y la asimilación del texto. Tal actitud primaba los métodos mnemotécnicos de aprendizaje» (Ruiz 1992, 226), mientras que con la tipografía y el paso a la lectura visual, la representación del texto sustituye a la palabra: «Con el signo sin sentido asociado al sonido sin sentido, hemos construido la forma y el sentido del hombre occidental» (McLuhan 1962, 67). La impresión tipográfica elevó «la tensión del componente visual a su extrema intensidad en la experiencia occidental», pues «el conocimiento del alfabeto da a las personas el poder de enfocar la mirada un poco por delante de cualquier imagen, de modo que la captan en su totalidad a un golpe de vista» (McLuhan 1962, 52) contribuyendo así a modificar gradualmente las subestructuras del lenguaje y la sensibilidad ya que «la escritura abstrae de la palabra hablada» (McLuhan 1962, 41).

⁸⁷ Su final recitado condicionaba completamente el estilo de los textos (McLuhan 1962, 112-113).



(Lámina 7)

Del texto oralizado al texto moderno: la lectura visual. La imagen superior, correspondiente a la Constitución de Atenas (ca. 350 a. C.), es un ejemplo de *scriptio continua*, forma de expresar el texto como apoyatura para su transmisión oral. El caso del Evangelario de Prüm (Tours, siglo IX), en la imagen inferior, se puede apreciar un texto en el que ya es visible una diferenciación gráfica de las unidades de sentido (palabras, frases, líneas, inicios y finales de párrafo, anotaciones al margen, etc.) por medio de la articulación de los blancos, la variación de tamaños y una puntuación incipiente, es decir, en el que los recursos gráfico-visuales facilitan la captación de la estructura del texto.

La lectura como procedimiento moderno de transmisión de información no llega hasta que se desvincula de su precedente oral, transformándose en *lectura visual* (Richaudeau 1968, 16). Este modelo de aprehensión del mensaje escrito, a diferencia del de *texto oralizado*, imprime una agilidad exponencial al proceso de captura de información.⁸⁸ mientras que con el texto oralizado la eficacia potencial del sistema alfabético de escritura pierde fuerza a través de los innumerables filtros por los que el mensaje debe pasar —«la fuente es el centro cerebral del transmisor o locutor; el transmisor, sus cuerdas vocales; el código, la combinación de signos orales elementales o fonemas que constituyen las palabras; el canal, el haz de ondas sonoras conductoras de los sonidos del mensaje; el receptor, los órganos auditivos del receptor; y el destinatario, la memoria del receptor» (Richaudeau 1968, 17)—, con la introducción del concepto moderno de lectura la configuración gráfica del texto se convierte en el soporte auténtico de la memoria, al tiempo que en elemento de transmisión directa para un interprete de lo signos del texto que es al mismo tiempo receptor del mensaje. La lectura visual revela por tanto máximos niveles de eficacia.

De hecho, a través de experimentos en laboratorio realizados sobre la respuesta cerebral a estímulos auditivos o visuales del lenguaje, se ha comprobado que «existe en el cerebro una vía paralela a la vía auditiva, que relaciona directamente los estímulos lingüísticos visuales con su significado, sin pasar por representación fonética alguna» (Richaudeau 1992, 59).

De ahí que, necesariamente, las valoraciones acerca de la aptitud de los componentes de la tipografía para conformar un entorno perceptivo eficazmente resuelto, además de a través del análisis del rendimiento de las grafías particulares de la expresión tipográfica del texto, tenga que pasar por considerar el hecho de que, al leer, las palabras se convierten también en unidades de naturaleza «exclusivamente visual, constituidas por las formas de las palabras. Parafraseando a Saussure, afirmaremos que las palabras son significantes visuales» (Richaudeau 1992, 47).^{89, 90} La actividad de leer está relacionada con el conjunto de procesos mentales que participan en la elaboración de conceptos y significados los cuales se activan en este caso a partir del reconocimiento de los signos⁹¹ —palabras— impresos (Tinker 1965, 5).

⁸⁸ Experimentos realizados por Richaudeau (1968, 24) demuestran que en lectura oral se llegan a leer 9.000 palabras por hora, mientras que en lectura visual la cifra está entre 20.000 palabras para un lector lento a 60.000 para un lector rápido.

⁸⁹ Literalmente: «*Mots signifiants visuels*».

⁹⁰ También Tinker (1965, 25).

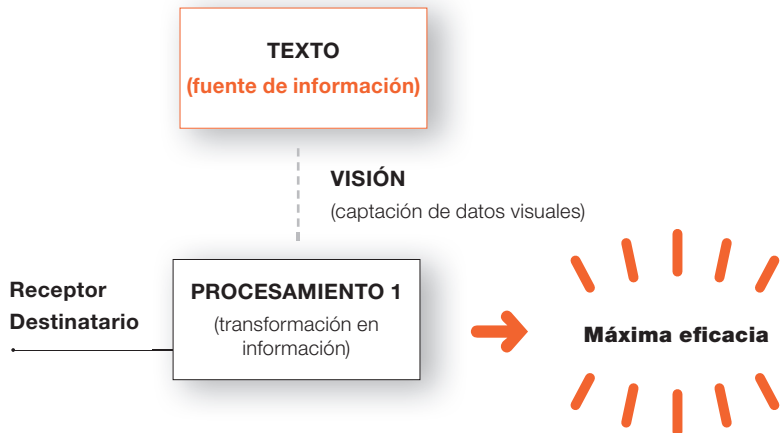
⁹¹ En todos los casos Tinker utiliza el término *symbols* para referirse a las palabras como unidades gráficas representacionales de significado. En la traducción se ha optado por el uso de 'signos', por una cuestión de precisión conceptual en el marco de la semiología. Esta disciplina aborda

(Esquema 21)

Lectura verbalizada



Lectura visual



Conviene tener en cuenta también que la linealidad intrínseca a la lectura, se consigue en realidad por medio de un avance fragmentado de la aprehensión de los elementos de la representación del texto. Concretamente, al leer, los ojos realizan unos movimientos rítmicos de tipo sacádico, que varían entre $1/3$ y $1/4$ de segundo de duración, con un tiempo intermedio de reposo y salto de una sección a otra —momento en el que tiene lugar la percepción de las *imágenes de las palabras*— por medio de una sacudida muy viva de $1/40$ de segundo «durante la cual no se ejerce la visión» (Richaudeau 1968, 19). Estas sacudidas suponen la aprehensión de secciones de una media de dos palabras, once signos⁹² por fijación, en lectores lentos y con poca habilidad lectora; cantidad de signos por fijación que llega a cuadruplicarse o quintuplicarse en el caso de lectores experimentados, pues la capacidad de captación de un mayor número de unidades de significado por sacudida va pareja con mayores niveles de comprensión o, lo que es lo mismo, con una mayor eficacia lectora (Richaudeau 1992, 75; Tinker 1965, 12). De hecho, la necesidad de realizar frecuentes comprobaciones (*feedbacks*) o de proceder por medio del reconocimiento detallado y de forma individualizada de los signos del texto, frena el sentido progresivo de la lectura (*feedforwards*), es habitual en lectores poco diestros y lleva implícitas dificultades de comprensión lectora.

Se ha comprobado que «en lectura lineal, estadísticamente hablando, la velocidad de lectura es proporcional al número de signos⁹³ aprehendidos por punto de fijación visual», es decir, «un lector lee más rápido si aprehende más signos por punto de fijación», y esto es así con variaciones muy pequeñas en función de factores como el interés o la dificultad del texto, la iluminación, el cansancio, etc., porque el tiempo de fijación es constante, es decir «el ojo de un lector rápido no se desplaza más rápido que el de un lector más lento, es simplemente su capacidad de aprehensión durante la sacudida, de $1/4$ a $1/3$ de segundo, lo que es superior» (Richaudeau 1968, 26).

Existe otro principio o mediación básica para la configuración perceptiva de las unidades fenoménicas denominado de las *leyes de agrupación gestálticas*

el estudio del lenguaje como medio de transmisión e intercambio de información a partir del análisis de los elementos y los mecanismos que relacionan una señal determinada —en este caso de tipo visual a partir del uso del sistema alfabético—, con un contenido dado y de cómo este se transmite y concreta. Así, las palabras escritas o tipográficas constituirían *signos* formados por un *significante*, la propia imagen de la palabra conocida por el lector, y un *significado* o contenido.

⁹² Aquí *signos* hace referencia a 'letras'.

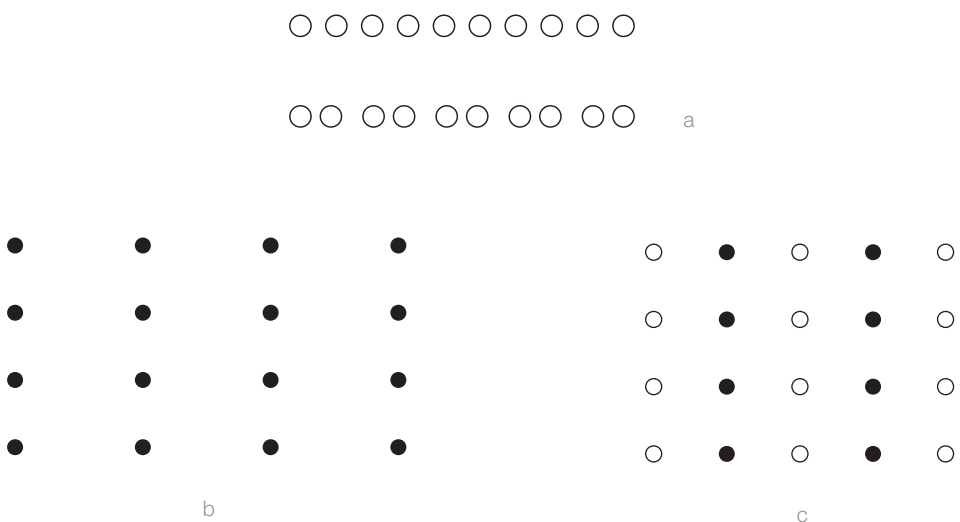
⁹³ F. Richaudeau emplea la palabra *signes* no precisando si se refiere a palabras o letras aunque, en este punto, con toda probabilidad, a modo de unidad, está contabilizando letras (grafías). Solo más adelante razona, a través de sus experimentos y comprobaciones, que lo que realmente capta el lector son unidades de significado, es decir, palabras.

(Rock y Palmer 1991, 55) que adquiere un papel muy activo en todo este proceso de aprehensión de las unidades del texto.

Su actuación puede darse por razones de proximidad o de semejanza (Kanizsa 1986, 29-32; Rock y Palmer 1991, 55), de manera que, los elementos próximos tienden a ser vistos como constituyentes de una unidad antes que los elementos alejados e, igualmente, en función de la semejanza, los elementos que poseen algún rasgo común en relación con su forma, color, tamaño, orientación, etc., tienden a percibirse como relacionados. Los elementos adquieren o establecen relaciones como unidades fenoménicas en el campo compositivo-visual en función de unas tensiones dinámico-organizativas.

Obsérvese la disposición de los elementos que se muestran a continuación (Rock y Palmer 1991, 55). Frente a la atonía organizativa de los elementos de la primera fila en el caso *a*, resulta inevitable percibir la segunda como una serie de agrupaciones de dos componentes, es decir, «tendemos a organizar como partes de un todo global aquellas unidades que están más juntas o próximas entre sí» (Rock 1985, 117). Situación similar a la reproducida en el caso *b* (Kanizsa 1986, 30), en el cual percibimos alineaciones debido al establecimiento de unas relaciones de proximidad que adquieren carácter dominante en la percepción del conjunto. Véase, sin embargo, como en el caso *c* (Kanizsa 1986, 32), aunque las distancias entre todos los elementos sean idénticas, tanto en sentido vertical como en el horizontal, por mediación de la semejanza, automáticamente percibimos una intención organizativa en sentido lineal, debido a que se establece un principio de relación entre los elementos con cualidades plásticas similares.

(Figura 23)



No resulta complicado hacer extensiva la actuación de esta mediación a uno de los principios enunciativos básicos del texto en el marco mayor de su organización gráfica como conjunto articulado.

Si se observan imágenes correspondientes a los primeros estadios de la escritura alfabética, se percibe fácilmente la atonía organizativa que domina su expresión. Los signos son depositados en una sucesión un tanto mecánica, no modulada visual ni gráficamente, inconexos, con importantes evidencias de dispersión del discurso, sin apenas muestras de interrelación o tan solo sugerida por la idea de continuidad o avance del mismo; características todas ellas que son el reflejo de una falta de control consciente sobre el entorno gráfico para la lectura y la escritura. Propiamente, en estas fases, no se puede hablar de *texto* en el sentido moderno.

La consecución progresiva de la enunciación del texto como entorno gráfico para la lectura en función de la optimización de su aptitud perceptiva para transmitir unidades de significado, será posible, entre otros factores, con la introducción de la mediación del principio de agrupación por proximidad: primero, con la ampliación sistemática del blanco —recuérdese, área más amplia y dispersa, menos consistente, principio activo básico para la percepción primaria de la *forma* o figura y la *contraforma* o fondo— entre líneas de texto, cuestión que contribuirá a dotar a estas últimas de un espacio propio, las aislará visualmente, reafirmando así el sentido discursivo de avance lineal; y, progresivamente, también por la tendencia a la articulación conjunta del espacio intergrafías y de los blancos entre palabras en función de una mayor cohesión de las primeras frente a una disociación, por una separación comparativamente mayor, de las segundas.

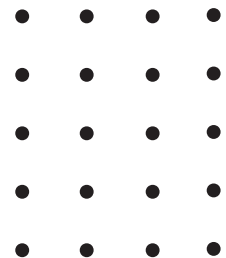
A lo largo de toda la explicación sobre los factores que intervienen en la percepción básica de la unidad fenoménica ya se ha evidenciado la importancia de la *comprensión visual* del fondo en tanto que espacio circundante o *contraforma*, cuya captación clara y definida es condición *sine qua non* para tener a su vez una apreciación clara y definida de la forma. Este principio operativo perceptivo se constituye en un recurso básico para el conjunto de disciplinas relacionadas con la enunciación icónica y, por extensión, para la composición del texto, pues tiene la cualidad de dotar a cada elemento, de detalle o de orden compositivo-estructural, de un espacio propio que favorece su percepción como unidad visual contribuyendo, al mismo tiempo, a organizar y relacionar las áreas comunes de elementos mayores —macrotipografía—, hecho que permite calificarlo de *medio* o *elemento articulador* del texto y de la página como campo visual para la lectura.

Prueba de ello es que, en la mayoría de los aspectos que participan en la composición del texto está implícita la idea de *blanco*: el blanco define áreas al configurarse como espacio propio alrededor de la caja de texto, las imágenes, los ladillos, etc.; contribuye a diferenciar grupos de significado como las

(Lámina 8)

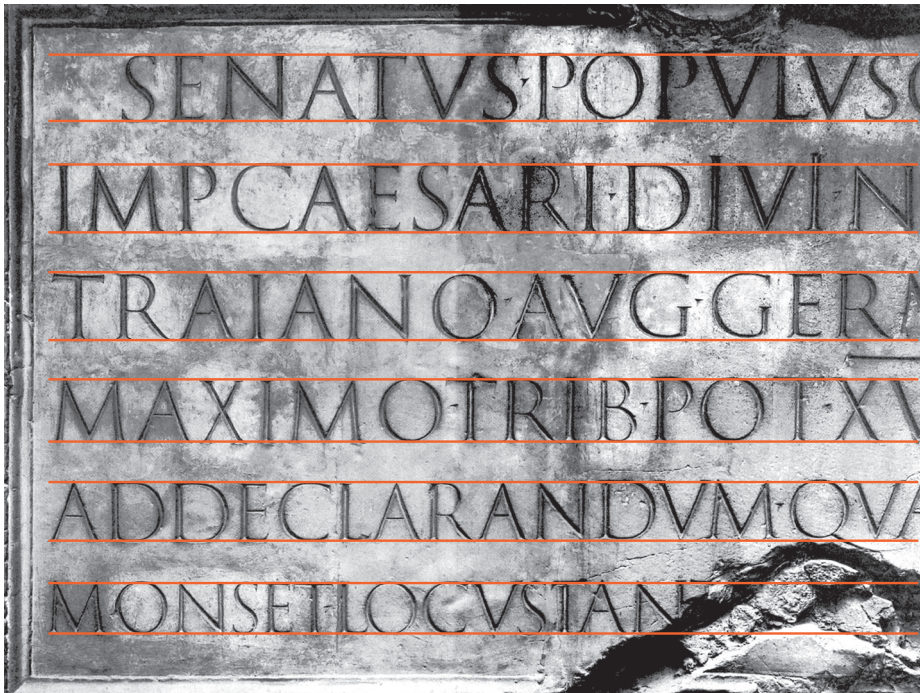
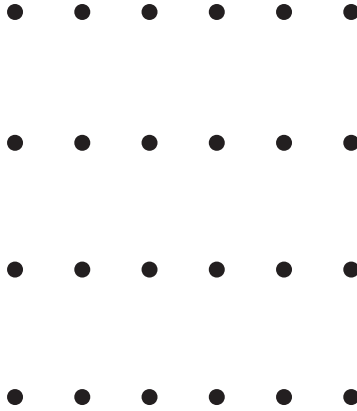


Enunciación básica. Discurso sugerido por medio de la interrelación, apenas esbozada, en función de la simple sucesión, con distribución desigual, de los signos. De ahí la vacilación, característica de las fases iniciales de muchos sistemas de escritura, con respecto al sentido de avance de la lectura (derecha-izquierda, izquierda-derecha, arriba-abajo, combinada, etc.), que solo se convencionalizará en fases posteriores (fragmentos de cerámica con inscripciones en griego, 487-416 a.C.).

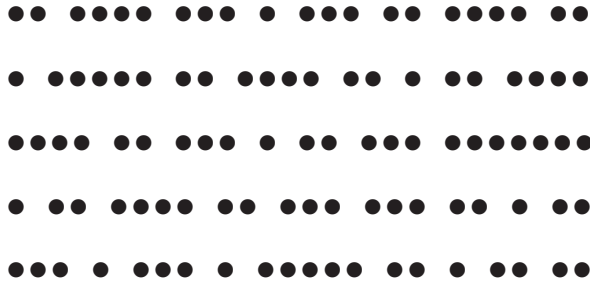


Distribución mecánica. Las unidades de significado quedan ocultas en el conjunto indiferenciado (estela funeraria griega, s. V a.C.).

(Lámina 9)



Mediación de las leyes agrupación e interlínea. La introducción combinada, por una parte, de una mayor cohesión de los espacios intergrafías, en comparación, con un visible aumento de los blancos entre líneas contribuyó a la organización paulatina del texto como representación gráfica de las unidades de significado del lenguaje, en función de su enunciación, de forma progresiva, en orden a su tratamiento como conjunto articulado (fragmento inscripción columna Trajana, 114 d.C.).



celebre et peregrina opeta: dal tuo diuino inge
gnio solo adiuuenta & excogitata. Al presente
confiso: nel fauore de tua celsitudine: excusan
do mia frole et debil lita. Inuocato primo el
nome del Saluatore del mondo: & dela sua diua
Maria genitrice: & del principe del angeli Mi
chael archangelo tuo unico deuoto et perpetuo
protectore: cominciaro con diuino auspicio: &
questo da te tanto disiato Elencho historico et
cosmographo: cominciando per alphabeto. Et
primo farimo mentione de Aristeo deli Lxxii
interpreti: opera digna & memorabile: vale: &
diu lege felicemente.

Unidad
de 2º nivel:
oración

Unidad
de 1º nivel:
palabra

Aristea de li Lxxii. interpreti. Costu fu Iudio
& doctissimo historiographo: et scriue come ptho

Unidad
de 3º nivel:
párrafo

Lectura visual. La concepción moderna del texto se inicia con la introducción de numerosos recursos que contribuyen a organizar visualmente el espacio para la lectura, proporcionando al lector información sobre las unidades de significado del texto básicas y superiores. Obsérvese también cómo, comparado con la fase anterior, esta forma de expresar gráficamente el texto permite plantear el discurso con una mayor extensión y complejidad sin perder por ello las cualidades transmisivas. De esta manera la palabra gráfica o tipográficamente expresada o representada pasa a constituirse, progresivamente, en imagen (fragmento de *Elenco historico et cosmographo*, Giovanmarco Cinico, 1458-1494).

palabras, los párrafos, etc.; amalgama elementos en el caso de las grafías que forman la palabra; enfatiza grupos de significado mayores por medio de la cortesía de inicio de capítulo, páginas blancas al comenzar y finalizar el texto, final de apartado, etc.; contribuye a jerarquizar elementos de rango como el título, el subtítulo, etc.; confiere claridad expositiva en el caso del contrapuzón... El blanco, lejos de constituir un medio neutro, es un principio activo, fundamentalmente porque, como se ha visto, atrae o disocia unidades de captación fenoménica. En composición tipográfica, cuando los blancos están convenientemente distribuidos, junto con la adecuada aplicación del resto de variables tipográficas, los componentes adquieren una función propia y bien definida en el conjunto articulado del texto y de la página.

Su manera de operar es muy sutil —más en función de la aplicación de una relación proporcional dinámica que de valores absolutos—,⁹⁴ a medio camino entre la clara diferenciación y una proximidad suficiente pues, por una parte, los blancos delimitan áreas, creando focos de atención para la mirada, pero, al mismo tiempo, unos blancos mal distribuidos pueden interferir en la aprehensión de los elementos para la lectura al romper, por ejemplo, la imagen de la palabra y la cohesión del texto, transmitiendo un mensaje confuso.

Gerrit Noordzij (2009, 13), desde su experto conocimiento de la expresión manuscrita del texto, considera definitiva la actuación de esta mediación en la óptima configuración del entorno para la lectura: «La relación entre forma y contraforma, que en la escritura se traduce como la relación entre blanco y negro, constituye la base de la percepción». Tschichold (1960, 73, 78) por su parte, aunque sin reparar en la causa como principio perceptivo, incide con vehemencia en la necesidad de establecer una jerarquía visual con respecto a los tamaños de las grafías y la distribución de los blancos de la composición tipográfica que resulte visual y apreciativamente clara para el lector, aprehensible en un golpe de vista, con el fin de evitar enunciaciones tipográficas transmisivamente —perceptivamente, para nosotros— confusas o ambiguas.

La observación de la evolución y desarrollo del código de expresión gráfica del lenguaje, de sus formas particulares y como sistema, constituye en realidad la observación del desarrollo y evolución del espacio para la lectura, de la optimización de su aptitud perceptiva y, como consecuencia, de su capacidad transmisiva.

⁹⁴ Se trata de un hecho fácilmente constatable por los profesionales habituados al trabajo en entornos gráfico-plásticos: la modificación, en un enunciado dado, del tamaño o la ubicación de un elemento conlleva el retoque o modificación de la ubicación o tamaño del resto de elementos, un reajuste de la relación o desempeño dinámico de cada uno de ellos en el conjunto, de su articulación dinámico-visual.

(Esquema 22)

Rentabilización expresiva. La mayúscula resulta muy expresiva y altamente funcional a nivel perceptivo-transmisivo como enunciado icónico a nivel individual o en textos cortos (de dos a cinco palabras) o palabras sueltas y en tamaños de medios a grandes, pero, en el contexto de la composición para edición en el que la valoración de su rendimiento funcional estriba en permitir descifrar el flujo del texto con rapidez al identificar las palabras y grupos de palabras como unidades de comprensión visual y significantes del texto, la minúscula se desenvuelve con una mayor capacidad transmisiva.



1.5. Del signo a la cursivización: hacia la palabra como unidad perceptivo-significante

Entre otras cuestiones relativas al rendimiento perceptivo de las unidades fenoménicas también juega un papel fundamental la intervención de mecanismos determinados por la propia condición física del hombre o principio general de la *anisotropía*⁹⁵ (Arnheim 1983, 47). Así, la verticalidad y la horizontalidad, la direccionalidad del movimiento en función de variaciones con respecto a esos puntos de referencia básicos como fuerzas dinámico-tensionales, o la misma fuerza de la gravedad que hace que en cualquier movimiento ascendente esté implícito el ejercicio de una resistencia o empuje, tienen un reflejo directo en el rendimiento perceptivo de las enunciaciones icónicas.

La mediación de la *orientación* (Arnheim 1983, 40; Kanizsa 1986 34), por ejemplo, resulta muy dinámica en este sentido en el caso de las áreas o elementos del campo visual cuyos ejes coinciden con las direcciones principales del espacio, la vertical y la horizontal, puntos de anclaje físico que, puesto que condicionan en gran medida el conjunto de la experiencia vital del ser humano, resultan preferentes como puntos de referencia organizativos espaciales y visuales, de manera que cualquier variación de ángulo percibida como separación de esos puntos conlleva un gran peso expresivo en la configuración de las unidades perceptivas.

Este principio también tiene una incidencia directa en la morfología tipográfica pues se manifiesta de forma significativamente distinta entre signos mayúsculos o minúsculos: en las mayúsculas predomina la simetría estructural que tiene un importante peso como principio configurador, apenas presente en el caso de las minúsculas en las que predomina la asimetría.

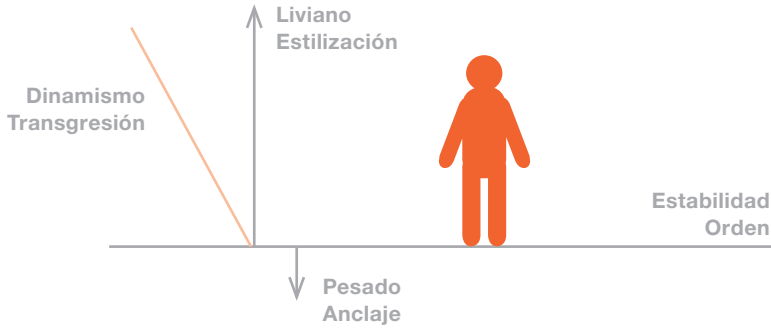
Ambos planteamientos inciden en lo ya comentado: el predominio de la simetría en la mayúscula tiende a anclar visualmente a las grafías del texto, pues la simetría *estatiza*, cada signo responde a su sentido estructural el cual empieza y termina en sí mismo, tiende hacia su propio centro hacia su propio principio constructivo, mientras que la asimetría dinamiza, implica direccionalidad, contribuye a sugerir el avance en el sentido de la lectura al articular las grafías, creando vínculos visuales gráfico-direccionales de unos elementos con otros para formar palabras, favoreciendo y potenciando en definitiva su integración en el discurso, en el que el elemento individual se diluye en favor de la eficacia del conjunto, de las unidades de significado del texto como un todo articulado.

Como a lo largo de esta explicación se habrá podido apreciar, la mayoría de los aspectos comentados no operan de forma absoluta sino que es más bien la observación de su actuación combinada lo que resulta aclaratorio a la hora de

⁹⁵ Término tomado de la Física que haría referencia a cuestiones relacionadas con la orientación o la direccionalidad.

(Lámina 11)

Anisotropía. De la ilustración se puede deducir fácilmente el peso expresivo-enunciativo de los planteamientos simétricos en la mayúscula y el predominio, por lo tanto, de la estanqueidad, la estaticidad, etc., mientras que en la concepción minúscula predomina abrumadoramente el elemento asimétrico y, como consecuencia, el dinamismo, la direccionalidad, el efecto relacional, etc.



A B C D E F G
H I J K L M N O
P Q R S T U
V W X Y Z

Al efecto especular de simetría cruzada en el caso de la s y de la z en mayúscula y minúscula se le suele quitar un poco de peso visual restándole anchura y aligerando la mitad superior, sobre todo en planteamientos de raíz humanística.

a b c d e f g h i j k
l m n o p q r s t
u v w x y z

- elementos estructuralmente simétricos
- elementos estructuralmente asimétricos

valorar el rendimiento perceptivo —la eficacia del diseño— de los elementos de la enunciación tipográfica del lenguaje.

Si se recurre una vez más a la observación de las primeras fases del proceso de desarrollo gráfico-funcional del código de escritura alfabética sobre las formas mayúsculas, la intervención de este factor se torna muy evidente: se aprecia una clara desconexión enunciativa de las grafías debida sobre todo a la diversidad en la orientación de los ejes estructurales sobre los que cada una de ellas se plantea. Nuevamente se aprecia confusión y vacilación sobre el control del resultado conjunto. De ahí que, otro factor que contribuirá de forma muy decisiva a la optimización de un entorno visual más eficaz para la lectura consistirá en la unificación de la orientación de estos ejes que, en el caso de las primeras versiones capitales, se replanteará sobre el principio de la ortogonalidad, conjuntamente con el progresivo trazado de las grafías circunscrito a unas líneas invisibles, superior e inferior, que favorecerán la marcación visual de la linealidad intrínseca a la lectura y a su tratamiento proporcional como elementos de un conjunto integrado, comenzando así a superar las fases más puras de signo. Actuaciones todas ellas que evidencian la importancia del principio de la anisotropía en su rendimiento enunciativo.

En el fenómeno de la cursivización como tendencia a la minúscula, la cuestión sobre la incidencia de la direccionalidad y la orientación en la expresión de las grafías del texto también constituye un factor muy relevante presente siem-



(Figura 24)

Unificación de los ejes estructurales. Uno de los factores que más contribuye a la integración de las grafías de la escritura en el conjunto articulado del texto es la unificación en la orientación de sus ejes constructivos y la delimitación del área del desarrollo gráfico de su núcleo básico en función de una línea invisible superior y otra inferior que introducirán, indirectamente, en su realización la idea de proporción de los elementos como conjunto gráfica y enunciativamente integrado (inscripción fenicia siglo VI a. C., piedra Nora (Cerdeña); inscripción griega siglo V a. C., British Museum).

pre en distintos grados, bien a través la proyección de algunos rasgos, como resultado de la inercia del movimiento y el arrastre de las herramientas de trazado en tramos correspondientes a la última secuencia del *ductus*, es decir, de tipo periférico —dado que en estos casos la longitud no está tan constreñida ni el gesto tan limitado como en el área destinada al núcleo de la grafía—, bien en algunos trazos no propiamente estructurales cuya impronta de direccionalidad, sugerida o real, contribuye a reforzar el sentido de avance del texto, es decir, de tipo relacional, e incluso, constitutivamente, con la enunciación del conjunto de la grafía en base a un eje inclinado. La presencia de esta huella en el seguimiento de la inercia histórica a lo cursivo, va oscilando a lo largo de todo el desarrollo y evolución sobre la idea de la enunciación de las grafías en minúscula.

Aunque, habitualmente, lo cursivo se relaciona básicamente con la idea de direccionalidad estructural, como más adelante se explica, la cursividad constituye, en realidad, un concepto enunciativo mucho más amplio.

Tras el despegue inicial de las primeras manifestaciones de escritura común en cursiva, su desarrollo conllevó la aparición de algunas derivaciones en función de diferencias en los niveles del cuidado o de la velocidad que se imprimía en su realización en entornos comunicativos no formales sino con una finalidad esencialmente transmisiva con un carácter inmediato. Esta variación en las

(Esquema 23)

Huellas de la direccionalidad y la orientación en las grafías minúsculas

> Proyecciones

- Rasgos de tipo periférico.
- Resultado del arrastre de la herramienta de trazado por inercia del movimiento.
- Últimos tramos del *ductus* en los que progresivamente se libera la presión de la mano y la herramienta.



> Relacionales

- Rasgos, no propiamente estructurales.
- No tan prolongados.
- Acompañan el avance de la escritura.
- Pudiendo llegar a ligar con grafías contiguas.



Sugerido

Ligado

> Estructurales

- Casos en los que la direccionalidad determina la estructura de la grafía.



(Lámina 12)

La mayúscula uncial y la minúscula semiuncial: caso transicional. En función de ligeras variantes en su realización gráfica y enunciativa, los estilos uncial y semiuncial, reproducen de forma idéntica la tendencia operada sobre las formas capitales latinas por efecto de la cursivización. Su aspecto resulta muy próximo a los estilos manuscritos capitales latinos como la rústica y la libresca que intentaban reproducir las cualidades formales de la *quadrata* con procedimientos y herramientas de realización escritural obteniendo así formas más tendentes al trazo curvilíneo. Las escrituras uncial y semiuncial surgen de la misma raíz clasicista y en el mismo contexto escritural aunque en una fase más avanzada en la que el texto se ha trasladado, ya completamente, al entorno de lo manuscrito.

> Capital latina (monumental)



> Uso simultáneo de versiones manuscritas de la capital latina

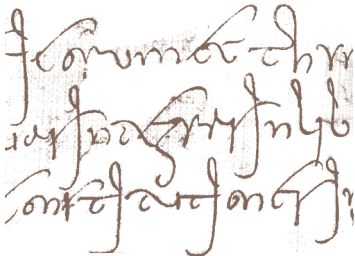
ATQ·IIIVMINPR
ΛECEPSRONOI
RA·BDFGHKXYZ

Libresca

COEVMQVELAPEIVM
QVECREAT·SAEVOMO·
TYPHOEA·DKB·CN·FIXZ

Rústica

> Cursivización



Común clásico



> Intento de emular las formas clásicas en un contexto ya completamente escritural

LATA PORTA ET
DUCIT AD PE
NI SUNT QUI IN
ANGUSTA POI
UCIT ADUITA
JENIUNT EXI

Mayúscula uncial

> Cursivización

NDUM EUM CU ET
DIXERAT EILLENOR
DIT·QUEM TUUM
MHCUIDET IN DIE
ALONCA UT PROP

Semiuncial (minúscula)

condiciones de realización, factor tan decisivo en un medio de expresión directa como es el manuscrito, va a ser la constante que va a determinar en gran medida la oscilación enunciativa que en fases sucesivas se va a operar sobre las formas minúsculas.

El caso de las escrituras uncial y semiuncial, por ejemplo, enmarcadas en un periodo tardío dentro del entorno gráfico-enunciativo de la escritura latina, reproduce el mismo recorrido experimentado sobre las formas capitales latinas: en primer lugar, por medio de la traducción a los procedimientos manuscritos del rigor formal sobre el concepto de las grafías en mayúscula pero con claras señales de su progresiva adaptación a los registros propios de lo escritural (predominio del trazo curvilíneo y de la sinuosidad propia de lo trazado con continuidad, tendencia, aunque contenida, a la proyección de algunos trazos, replanteamiento estructural en algunos casos en pro de la rapidez y la simplificación de la realización, etc.); y, con posterioridad, por medio de su adaptación al diagrama enunciativo de la minúscula en base a los tres niveles —núcleo y áreas superior e inferior periféricas—, en el caso de la semiuncial.

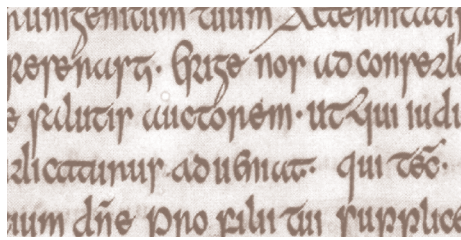
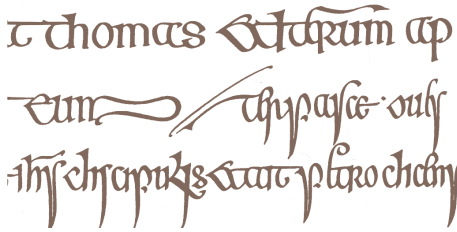
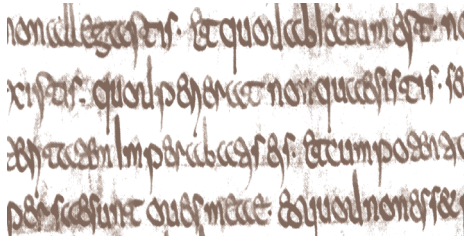
El concepto enunciativo de la grafía minúscula consigue así imponerse progresivamente como forma generalizada de la expresión del texto por procedimientos manuscritos.

Sin embargo, con la pérdida de la homogeneidad cultural latina y la tendencia a la focalización y nucleización cultural y, como consecuencia, también en lo que respecta a las realizaciones escriturales, la expresión del texto sobre la minúscula derivará de forma paulatina hacia versiones muy particularizadas enunciativamente, con grafías intrincadas en su trazado, excesivamente angostas de cara a su rendimiento perceptivo, floridas en lo expresivo en función de la inclusión de numerosos acabados sin otro fin que lo meramente decorativo. Aspectos todos ellos que convertirán el entorno para la lectura en un campo visualmente llamativo pero enunciativamente confuso que requerirá de la adquisición de una destreza específica para la descodificación de cada registro enunciativo particular, en función de una tendencia a la diversificación y a la dispersión interpretativa de los principios morfológico-enunciativos de las primeras versiones cursivas.⁹⁶ Circunstancia que solo se reconducirá a partir de un proceso de revisión y recuperación de los principios enunciativos originales que tendrá lugar durante los s. VIII y IX a través de la denominada minúscula carolingia.

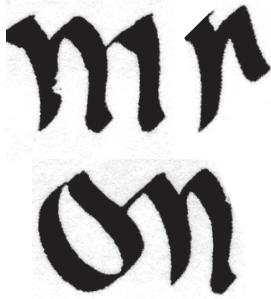
⁹⁶ Cuestiones de índole tan práctica como la reducción y concentración del área de enunciación de las grafías, cuyo proceso de realización manual requería tanto cuidado y resultaba tan costoso en tiempo para los copistas, unidas al factor *ahorro* del soporte, obtenido también por procedimientos artesanales muy laboriosos, van a constituir factores de mucho peso también en estos procesos (Escolar 1988, 163).

(Lámina 13)

Escrituras nacionales o precarolinas. En esta fase, las realizaciones escriturales sobre la base de la minúscula van a estar determinadas por una pérdida de unidad en el criterio enunciativo. La focalización geográfica y cultural va a determinar su morfología, que irá alejándose progresivamente de sus referentes en las cursivas latinas originales, dando lugar a deformaciones y desviaciones. Las cualidades enunciativas quedarán muy dañadas al ser tratadas más como un dibujo, con descuido de su aspecto procesual y funcional. Cuestión que se reflejará en una mancha muy densa, con acabados angulosos, contraformas cerradas, estrechamiento de las grafías y el uso frecuente de proyecciones y rasgos que potencian sus cualidades ornamentales. Se percibe un ensimismamiento en su realización como resultado de la copia y de la pérdida de espontaneidad en la realización. Este enfoque del entorno para la lectura será recogido por la corriente de escritura gótica.



Minúscula merovingia (finales s. VII); Fragmento del Libro de Kells (800 d. C.); Minúscula anglosajona, monasterio de Echternach (s. VIII).



Módulo estrecho

Contraforma cerrada



Preferencia por el uso de rasgos proyectados y expresivos



Visible tendencia a lo ligado

Esta actuación consistirá en un proyecto programado⁹⁷ de revisión de las cualidades enunciativo-funcionales de las grafías del texto sobre la base de la minúscula, orientado a recuperar los aspectos morfológicos originales perdidos, con el fin de favorecer su comprensión visual y, en consecuencia, también la del conjunto del texto como medio funcionalmente óptimo de difusión y recepción de información para un público amplio que no precise de una destreza para la lectura específica, cuestión que se traducirá básicamente en:

- El replanteamiento de la estructura enunciativa de los signos por medio de una redefinición del área destinada al núcleo y de las subáreas de desarrollo superior e inferior, aplicada uniformemente y de forma sistemática al conjunto de las grafías.
- El tratamiento matizado de planteamientos acusadamente cursivos del *ductus*, a partir de un eje estructural que muestra una pérdida evidente de direccionalidad.
- La apertura del ojo de las grafías cuyo núcleo expresivo se enunciará sobre planteamientos de optimización de su rendimiento perceptivo.

Esta hecho constituye un hito morfológico pues, tras la indeterminación o pérdida de claridad enunciativa del periodo anterior, hará posible que en el futuro se den las condiciones necesarias para que se produzca el viraje decisivo del componente morfológico-enunciativo de las grafías hacia la estandarización del entorno gráfico para la lectura moderna que culminará en la escritura humanística y, por imitación de esta, en las primeras versiones tipográficas de las grafías en *romana*.⁹⁸ Principios enunciativos que, con ligeras variantes, constituirán el sustrato morfológico de las grafías del alfabeto que contribuirá a crear

⁹⁷ No deja de resultar llamativo el hecho de que, con medios infinitamente más rudimentarios de difusión de la información de los que ahora disponemos —pues estamos hablando de la incipiente Europa tardo-medieval—, se procediera a una iniciativa tan preclara y con una aplicación tan sistemática. Carlomagno, tras reconquistar gran parte de la Europa occidental, en un intento de emular el poder y la gloria del Imperio Romano, es decir, desde un medievalismo impregnado de modernos tintes de recuperación del espíritu clásico, encarga a miembros de su corte, formada al estilo de los futuros mecenas renacentistas con destacados eruditos e intelectuales del momento, la total revisión de los planteamientos enunciativo-formales de las grafías del alfabeto como herramienta indispensable para una eficaz transmisión a los súbditos del extenso territorio bajo su mandato, de los nuevos contenidos de interés público: leyes, decretos, sentencias, anuncios, notificaciones, etc.

⁹⁸ Denominación tomada de la clasificación Vox-ATypI (1962), aunque también se la puede encontrar, en referencia a su denominación original, como *antiqua*. Esta última proviene de la de la escritura en la que se inspiró de tipo humanístico, denominada *lettera antica formata* (Mediavilla 2005, 194).

(Lámina 14)

Canon humanístico. Para la fundición de las primeras familias tipográficas en romana, se recurre a un modelo con base caligráfica pero no excesivamente cursivo y con una fuerte impronta clasicista en cuanto a su regularidad formal y la ortogonalidad del eje constructivo, la denominada escritura humanística o *antiqua*, una *rara avis* en el entorno escritural de la época donde predominaba lo cursivo y lo gótico. Esta se caracterizaba por ser heredera directa de los planteamientos carolingios que precisamente surgieron con la idea de recuperar la claridad expositiva y enunciativa perdida con las derivas caligráficas medievales, muy impactantes ornamentalmente pero intrincadas en términos de comprensión visual. La propuesta del estilo carolingio y las gráficas de la escritura humanística constituyen, en el plano de la escritura, productos de diseño funcionalmente óptimos en función de las elevadas aptitudes morfológicas para el rendimiento perceptivo.

Escritura de estilo carolingio
Antesala de la escritura humanística

carolingia



Minimización de la
direccionalidad del eje



Contraformas
abiertas



Se definen
los espacios
de desarrollo,
tratamiento
unificado del
conjunto

Escritura de estilo humanístico
Antesala de la tipología tipográfica romana

abcdefghijklmnopqr
stuvwxyz



Eje constructivo
ortogonal



Contraformas
abiertas



Tratamiento unificado del conjunto

el imaginario del texto, como imagen de la página o entorno gráfico para la adquisición de información por medio de la lectura, que en la actualidad tenemos.

La escritura humanística⁹⁹ no constituye sino una asunción de los principios básicos introducidos por la escritura carolingia en combinación con tratamientos propios de planteamientos clasicistas tomados de la capital latina pero trasladados en este caso a las grafías en minúscula, como son:

- La adopción de la ortogonalidad como principio enunciativo-articulador de las grafías, es decir, como factor que determinará el resto de sus componentes morfológicos: planteamiento y trazado estructural, distribución rítmica de la modulación, etc.
- La búsqueda del máximo rigor formal y total coherencia y correspondencia gráfico-morfológica entre las grafías del juego alfabético en lo que se refiere al tratamiento del conjunto de aspectos enunciativos: establecimiento del módulo, relación proporcional, medidas del grueso y perfil, uso de los recursos expresivos, etc.
- La aplicación unificada de acabados con terminales a los trazos.
- La matización del contraste de la modulación minimizando la huella de lo caligráfico.

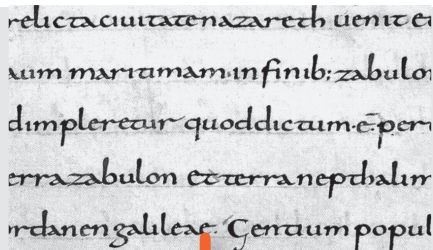
Las grafías humanísticas, aunque manuscritas, rezumarán ese carácter no escritural de las capitales latinas sobre la base de la minúscula. Aunque realizadas aún por procedimientos caligráficos, responden a una concepción altamente funcional como resultado de combinar el principio dinámico-articulador de los planteamientos cursivos con elementos de la ortogonalidad y homogeneidad modular y proporcional de procedencia clásica, es decir, con la claridad y el rendimiento o cualidades expositivas o enunciativas de la capital latina trasladadas a un registro de raíz cursivo, cambio diametral en el enfoque dado al entorno para la transmisión de información por medio del texto si se compara con la evolución experimentada por las innumerables derivaciones medievales en versiones estrechas, inclinadas, angulosas y con rasgos o acabados gratuitos, a efectos de inteligibilidad del texto, los cuales, aunque con resultados plásticamente espectaculares, operarán en detrimento de su rendimiento perceptivo al leer.

⁹⁹ La escritura humanística o *lettera antica formata* se inspiraba en las formas más conseguidas de la carolingia. Fue desarrollada por Poggio Bracciolini y sus discípulos en 1412 y en poco más de una década consiguió imponerse como escritura para libros de lujo. En Bolonia y Florencia y en toda Italia había surgido un interés por renovar los planteamientos enunciativos de la escritura, reflejo de la renovación intelectual con miras en los valores de la Antigüedad que explica el deseo también de romper conceptualmente con los planteamientos góticos (Mediavilla 2005, 191).

(Lámina 15)

Proceso de estandarización de las grafías del texto en su concepción moderna.

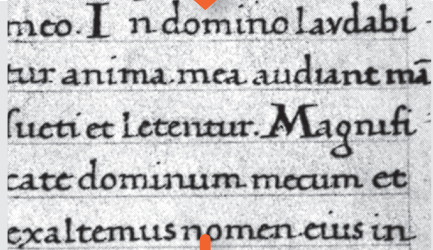
Este proceso de estandarización enunciativa de las grafías se produce, en el caso del alfabeto, por síntesis formal de lo cursivo con aspectos tomados de la concepción capital de la imagen del texto, es decir, propios de las mayúsculas, adaptados de forma uniforme a las minúsculas. Se inicia con la depuración morfológica que tiene lugar con la escritura carolingia y, por evolución de esta, con el estilo humanístico de escritura. Con las primeras transposiciones de este estilo de escritura al procedimiento tipográfico, esta forma de enunciar las grafías de texto se estandarizará en una tipología denominada a partir de entonces como *romana*. Las formas puramente cursivas, pasarán así a configurar otra rama escritural que dará lugar a nivel tipográfico a una nueva tipología estilística: la cursiva.



relictaciuuatazenareth uenit e
um mariamam in finib; z abulo
dimplerecur quoddictum e per
errazabulon et terranepthalim
rdanengalileae. Centum popul

> Carolingia (escritura)

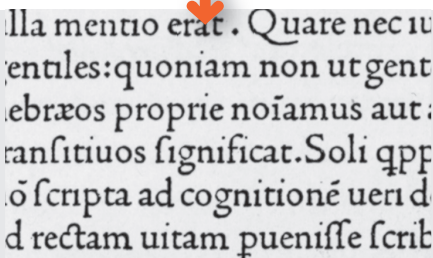
Primer paso hacia la estandarización moderna del alfabeto, tras siglos de numerosas y dispares derivaciones sobre lo caligráfico y escritural, a partir de una búsqueda evidente de clarificación morfológica de las grafías del texto que favorezca su percepción visual y que contribuya a la conformación de un entorno gráfico para la lectura funcionalmente eficaz.



meo. In domino laudabi
tur anima mea audiant ma
sueti et letentur. Magnifi
cate dominum mecum et
exaltemus nomen eius in

> Humanística (escritura)

Se podría decir que se trata de una concepción de la grafía poco caligráfica: construida sobre la idea de la ortogonalidad de la capital; con máxima atención a la proporcionalidad de los elementos en el conjunto (anchura y altura del núcleo expresivo y áreas superior e inferior); tratamiento unificado del acabado con remate propio de las mayúsculas, etc.



lla mentio erat. Quare nec iu
entiles: quoniam non ut gent
ebraeos proprie noiamus aut
ranstiuos significat. Soli qpp
o scripta ad cognitione ueri d
d rectam uitam puenisse scrib

> Romana (tipografía)

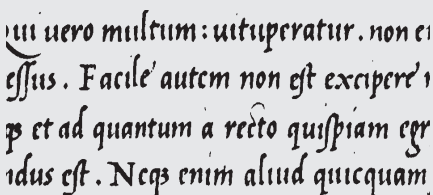
Las propias características del medio tipográfico exigen la fijación y definición previa de la morfología de la grafía de forma precisa. Así, las características de la humanística, desde entonces conocida como romana, pasará a constituir la imagen del texto común y a introducirse en un proceso de estandarización morfológica y de modelización visual.

abfghijklrst ABGMRT

Escritura humanística

abfghijklrst ABGMRT

Romana



ui uero multum: uituperatur. non ei
essus. Facile autem non est excipere
p et ad quantum a recto quispiam egr
idus est. Neq; enim aliud quicquam

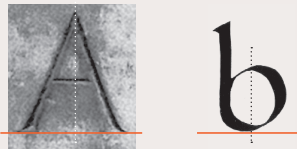
> Cancilleresca (escritura cursiva)

Los estilos escriturales muy cursivos constituyen un planteamiento enunciativo de las grafías que no se consumará en el proceso de la estandarización sino como sustrato morfológico y, en tanto que tipología, como estilo auxiliar, frente a las formas rotundamente claras de la romana-humanística.

Componentes morfológicos de la imagen de la grafía moderna

Componentes de procedencia humanística

> **Enunciación sobre un eje constructivo ortogonal:** este aspecto determinará la morfología de todos los recursos gráficos actuando como criterio vertebrador.



> **Contraformas abiertas:** la tendencia natural al estrechamiento de la grafía que se produce habitualmente en las formas muy escriturales se contrarresta con la potenciación de la forma amplia en base a un módulo casi cuadrado.



> **Los remates en las minúsculas:** los remates, elementos característicos y originales de la capital latina y, por tanto, propios de un plantamiento enunciativo de base humanística, responden, en el caso de las grafías minúsculas, a dos razones: por una parte, a la intención de unificarlas formal y visualmente con las grafías mayúsculas y dotarlas así de asentamiento visual y discursivo; y, por otra, a restos de ápices y proyecciones propias de acabados caligráficos, sugeridores del sentido relacional.



remates



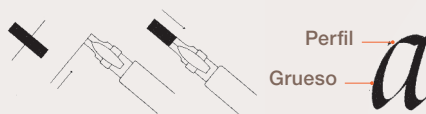
ápices y ganchos

Componentes de origen cursivo

> **Establecimiento de un diagrama enunciativo de tres niveles:** un núcleo central y desarrollos ocasionales de algunos trazos.



> **Tratamiento del trazo con modulación alternada:** las propias características físicas de las herramientas de trazado dan lugar a este aspecto que se enuncia en función del propio orden articulatorio de la grafía.



Perfil —
Grueso — a

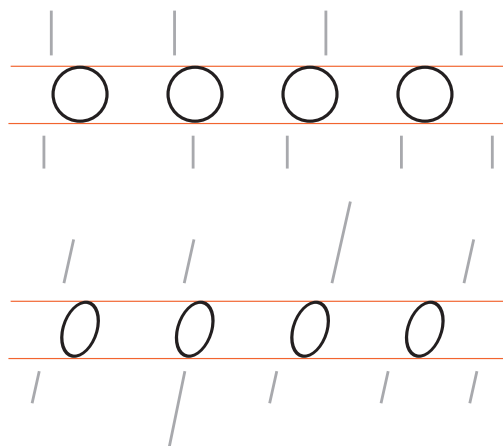
Vole essere a nauiganti caro; qualhora da oscu-
ro et fortuneuole nembo sospinti errano et tra-
uagliano la lor uia; col segno della indiana pi-
etra ritrouare la tramontana in modo; che qua-
le uento soffi conoscendo non sia lor tolto il potere et ue-
la et gouerno la, doue essi di giugnere procacciano, o al-
meno doue piu la loro saluezza ueggono, dirizzare:
Et a quegli, che per straniera contrada caminano, è dol-
ce; quando a parte uenuti, doue parimente molte uie fac-
cian capo, in quale piu tosto debbano mettersi non scor-
gendo stanno in sul pie dubitosi et sospesi; incontrare,
chi loro la diritta insegni; si che essi possano a lalbergo
sanza errore, o forse prima che la notte gli sopra giunga,
peruenire. Ilperche istimando io per quello, che si ue-
de auenire tutto di, pochissimi essere quegli huomini; a
quali nel peregrinaggio di questa nostra uita mortale
hora dalla turba delle passioni soffiato, et hora dalle
tante et cosi al uero somiglianti apparenze d'oppenioni
fatto incerto, quasi per lo continuo et di calamita et di
scorta non faccia mestiero; ho sempre giudicato gratioso
ufficio per coloro usarsi; equali delle cose o ad essi auen-
ute, o da altri approximate, o per se medesimi ritrouate
trattando a gli altri huomini dimostrano come si possa
in qualche parte di questa perigliosa strada et corso nõ
errare. Percio che quale piu gratiosa cosa puo essere,
che il giouare altrui? o pure che si puo qua giu fare
piu conueneuole a chi è huomo; che essere a molti huo-

(Lámina 17)

Los estilos cursivos formales. La enunciación formal de las grafías a partir de planteamientos acusadamente cursivos quedará como un recurso enunciativo en el plano de lo caligráfico o como estilo auxiliar en tipografía, debido a su menor aptitud expositiva frente a la claridad de los planteamientos cursivo-humanísticos de la redonda. Las primeras realizaciones caligráficas en estilo cursiva o *lettera antica corsiva* evolucionarán por acentuación de los aspectos relacionados con la velocidad en la realización hacia variantes como la *cancelleresca*, cursiva caligráfica utilizada por los secretarios de la curia romana en la cancillería papal para transcribir los textos apostólicos. Estilo de escritura en el que se basó Francesco Griffo para grabar en 1500, por cuenta de Aldo Manuzio, la primera cursiva tipográfica que se muestra en la imagen (Mediavilla 2005, 195-196).

(Figura 25)

Dos planteamientos enunciativos de las grafías en minúscula. Tanto las formas en redonda como las cursivas más puras se plantean sobre el diagrama de los tres niveles surgidos del proceso de cursivización (núcleo y áreas superior e inferior de desarrollo). Pero, mientras que las primeras se enuncian sobre la idea de la ortogonalidad, es decir, se desprenden en el plano de lo cursivo de la direccionalidad estructural, que no de los aspectos morfológicos relacionados con su impronta, en la segunda la direccionalidad y la orientación constituyen uno de sus aspectos articuladores fundamentales, junto con el agudizamiento de la concentración expresiva del núcleo y la dispersión de los rasgos periféricos con el fin de potenciar la impronta de movimiento en su enunciación gráfica.



De hecho, esa diferencia entre las distintas ratios de eficacia en el rendimiento funcional de uno y otro registro enunciativo va a ser la causa de que, una vez asentado el procedimiento tipográfico para la composición y reproducción de textos, los intentos por utilizar caracteres fundidos enteramente a imitación de estilos con planteamientos acusadamente cursivos¹⁰⁰ no prosperen, quedando relegados progresivamente, frente a la eficacia del planteamiento perceptivo-enunciativo de esa nueva forma de enunciar las grafías de raíz cursivo-humanística que, a partir de su integración en los procedimientos tipográficos de composición y reproducción del texto, pasará a conocerse bajo la denominación de *redonda*.¹⁰¹

A partir de este momento, la simbiosis entre lo cursivo y el canon humanístico en el plano de lo enunciativo va a constituir un aspecto clave en todo lo re-

¹⁰⁰ Son bien conocidos los intentos de Aldo Manuzio por lanzar una línea editorial con ahorro en los costes —reducción del formato y máxima rentabilización de los materiales— íntegramente compuesta en la primera cursiva tipográfica (Escolar 1988, 379).

¹⁰¹ *Redonda* es la denominación propiamente tipográfica que reciben las grafías para edición resueltas en función de planteamientos enunciativos ortogonales, por lo que en una familia serían redondas la superfina, extrafina, fina, normal, seminegra, negrita, extranegra y supernegra, en sus versiones articuladas sobre la ortogonalidad (Sousa 2008, 417).

lacionado con la realización de posibles valoraciones acerca de la intervención o participación de los aspectos morfológicos de la modalidad tipográfica de las grafías en la legibilidad del texto.

Lo cursivo, entendido como estilo puro o en su expresión formal, va a derivar en unos registros concretos en el plano de lo escritural en su modalidad caligráfica, mientras que el registro enunciativo de la redonda, como síntesis de los planteamientos humanísticos de sustrato cursivo, se asentará como expresión o imagen —como representación— por excelencia del texto en lo sucesivo.

Surge aquí un tema que va a resultar crucial a la hora de aproximarse, en adelante, prácticamente a cualquier aspecto relacionado con la morfología tipográfica: la capacidad para detectar la actuación de los componentes de la cursividad y de los planteamientos humanísticos como principios morfológicos del diseño de tipografías con distintos grados de aplicación, presentes, en algunos casos, como criterios enunciativo-articuladores puros —como a la hora de plantear una cursiva tipográfica, cuya base enunciativa debería responder, en rigor, en un grado muy alto, al conjunto articulado de estos principios— y, en otros, por su huella en el sustrato morfológico de las grafías o en la forma de plantear uno u otro aspecto de las mismas —cuestión que puede verse reflejada en la forma de plantear posibles soluciones para una redonda en función de aspectos cursivos, pues toda minúscula tiene su origen —remoto o no— en el fenómeno de la cursivización—, frente a las propuestas realizadas sobre *otros* principios articuladores.

(Esquema 21)

Cursividad como principio activo o como estilo tipográfico. Estos planteamientos responden a dos enfoques próximos pero no idénticos:



Componentes morfológicos básicos de la grafía cursiva

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

J Trazos proyectados

o Contraformas cerradas
Tendencia al estrechamiento

a Planteamiento enunciativo sobre un eje inclinado

s Fluctuación de la anchura del trazo

n Elementos relacionales

pelicano

- módulo estrecho
- modulación alternada del trazo

cajón

- restos de modulación
- enunciado estructural y proporcional

SUSTRATO MORFOLÓGICO CURSIVO

ITC Galliard italic

Caecilia LT italic

Times New Roman italic

ITC Souvenir iltalic

Rotis Semi Sans italic

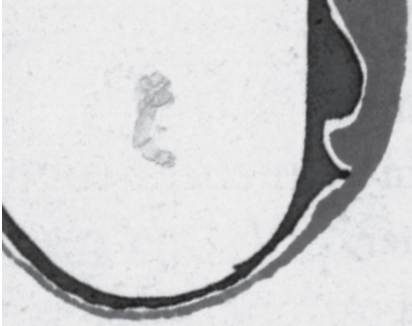
Bodoni italic

ESTILO TIPOGRÁFICO

micos illos sic ut fas habiturum: &
magnis insuper muneribus ornatu-
rum pollicemur. Mox hominum
reditus paretur: imperat: digna sui
magnificencia erga eos usus. et eni
singulos tribus inditis stolis donat:
additq; preterea auri talenta duo:
crateremq; prestantem talenti pon-
do unius: addit omnem diuersoru
ornatum. Mittit ad bæc Eleazaro tho-
ros decem argenteis pedibus suffultos:
cum his omnibus rebus que ad illoꝝ
decus exquiruntur: cilica insuper
talenta triginta: stolas decem pur-
pura: coronamq; decentem: tunicas
bissinas ad centum, & pbialas &

(Lámina 19)

La imagen del texto moderno. La versión de las grafías en minúsculas a constituido la base enunciativo-morfológica que ha dado lugar a la imagen de la página en su concepción moderna. Los aspectos más puramente cursivos, como la direccionalidad o la modulación del trazo, están tratados de forma controlada de manera que el gesto no enturbie esa claridad enunciativa que las convierte



gos. Babylonis siue assyrius eius rei
principes fuisse Chaldaeos: Gym-
nosophistas Indis Celtis seu Gal-
lis Druidas & qui Semnothei ap-
pellabantur: qui ut ait Aristoteles
Magico & Sotion in uigesimotertio successionis libro:
diuini humaniq; iuris peritissimi: ac praeterea religioni
maxime dediti fuerunt Semnothei quoq; appellati sunt:
noenicem insuper fuisse Ochum & thraca Zamolxim:
bycūq; Atlantē. Ad hęc Egyptii Nili filium fuisse Vul-
num: eumq; ipsum philosophiæ aperuisse principia.
porro ipsius rei Antistites Sacerdotes ac prophetas appel-
lari solitos. Ab hoc autem ad Alexandrum Macedonum
gem fluxisse annos quadraginta & octomilia octingen-
s sexagintatres. Quo toto tempore solis defectus conti-
ne trecentos septuagintatres. Lunæ autem octingentos
gintaduos. Enimuero a Magis quorum principem fuisse
ozoastrem Persen memoriæ proditum est. Hermodotus
uidem Platonius in libro de disciplinis usq; ad excidium
roix annos quinq; milia computat: Xanthus uero Lydi-
a Zozaastre usq; ad Xerxis transitū sexcentos enume-
t annos. Post eum autem Magos plurimos sibi inuicem
ccessisse Hostanas. Astropsycho: Gobryas atq; pazatas:
nec ab Alexandro euersum est Persarum regnum. Sed

en un producto funcional y perceptivamente óptimo. Este planteamiento general, en combinación con la contribución de pequeños ajustes morfológicos que asientan, identifican y contribuyen a cohesionar la palabra como la unidad visual son aspectos fundamentales que justifican su usabilidad.

Muestra de escritura humanística (s. XV); N. Jenson (1475) *Vitae philosophorum* de Laercio.

I.6. Actuación de los principios de la percepción en la morfología tipográfica

Esta cuestión sobre la mayor aptitud de las formas tiográficas en redonda frente a las cursivas también es posible analizarla desde la óptica de las mediaciones perceptivas. En las figuras que se muestran en la página siguiente, la forma cerrada del ejemplo *c*, con una potente operatividad enunciativa, absorbe al resto de mediaciones de la articulación de la unidad fenoménica, como la buena dirección y la continuidad de dirección, que son los principios dinámico-organizativos de unidades fenoménicas que operan en los ejemplos *a* y *b*. Ello es debido a que como unidad resulta mucho más comprensible visualmente, más dinámica en términos perceptivos (Kanizsa 1986, 52), por la actuación del principio del cierre.

Las formas cursivas muy caligráficas, como la que se muestra en el ejemplo *d*, en las que se busca la economía en cuanto al espacio y el tiempo utilizado para su realización —factores que tienen su reflejo morfológico en formas estrechas,¹⁰² inclinadas y ligadas— constituyen planteamientos que reducen enormemente ese potencial enunciativo.

Trasladados estos principios a la versiones cursivas tipográficas, obsérvese ahora la figura *e*, estas características quedarán solo sugeridas por la persistencia de la inclinación, la estrechez y la conservación de rasgos sugeridores del trazado ligado (ataques, ápices, etc.). Solo en el caso de la redonda tipográfica, correspondiente al imagen *f*, a imitación de la escritura humanística, es posible observar una vuelta al planteamiento gráfico-enunciativo del caso *c* en el que la forma planteada sobre la idea de cierre, clara en su enunciación en función de los principios perceptivos y simple en su comprensión visual, subordina al resto de mediaciones.

La contemplación y asunción, o no, de estas cuestiones va a resultar de gran importancia a la hora de enfrentarse al diseño de tipografías, sobre todo en lo que concierne a la adopción de dos planteamientos que entran en franca contradicción con los principios enunciativos cursivo-humanísticos como factores articuladores inherentes a la morfología de las minúsculas: por una parte, en el momento de establecer los criterios pertinentes para el diseño de las versiones cursivas tipográficas y, por otra, en lo tocante a la adopción de criterios de diseño tipográfico sobre principios de síntesis enunciativa y de economía de recursos expresivos.

¹⁰² La economía espacial no es un factor negativo en sentido absoluto: imprimir una leve reducción del desarrollo horizontal de las grafías en diseño de tipografías para edición, es decir, estrecharlas ligeramente, favorece a la configuración visual de la palabra como unidad visual que así se resolverá en una área un poco menor, aprehensible en un golpe de vista, sin detrimento de su claridad expositiva.

(Lámina 20)

**Actuación de los principios de la percepción
en la morfología tipográfica**

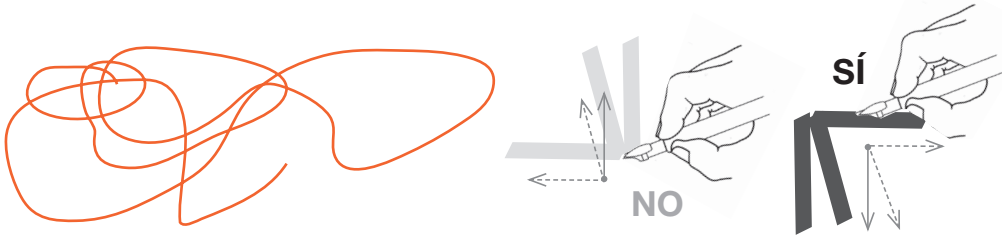


olimiloromamor d

olimiloromamor e

olimiloromamor f

Para ser capaces de establecer unos criterios ajustados de valoración sobre la aptitud funcional de un diseño de cursiva tipográfica a la hora de participar en la articulación del texto, resulta imprescindible comprender lo que la cursividad como principio enunciativo conlleva: la supeditación de todos los componentes y aspectos morfológicos de la grafía a ese sentido dinámico-articulador. Esto es: distribución alternada de la modulación en función de los giros que se han de realizar con el instrumento de trazado; tendencia al estrechamiento de la grafía con el fin de reducir al máximo el área de enunciación y rentabilizar así los desplazamientos y su realización; tendencia también, como consecuencia, al *cierre* o reducción de la contraforma; aparición de numerosos trazos y acabados relacionales; terminaciones con trazos proyectados fruto del desarrollo de los movimientos, etc.



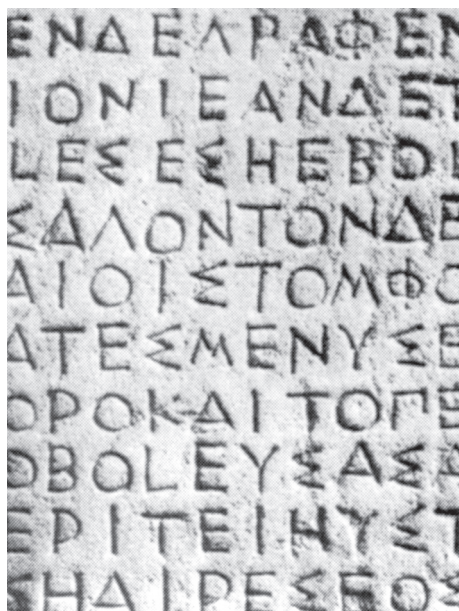
Calidad de la línea con instrumento de punta roma.

La realización con plumiilla de punta cuadrada no permiten el trazado en sentido inverso sino siempre a favor en todos los casos.

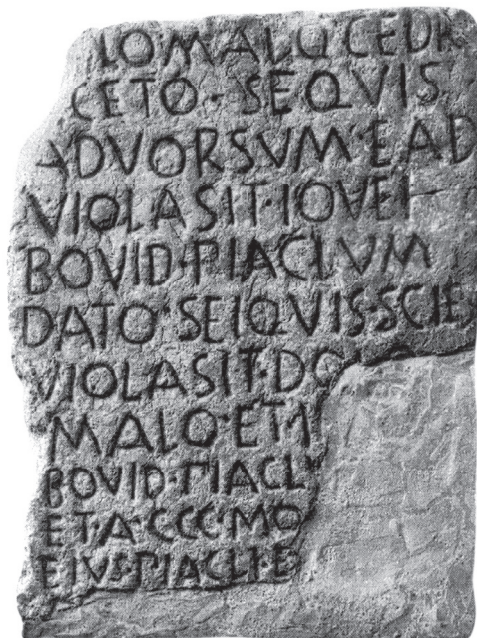


(Figura 26)

Trazar de forma articulada. Para comprender este principio se puede realizar una prueba bien sencilla: si intentamos reproducir la grafía *a* de muestra con un bolígrafo, no importa la destreza manual o lo bien realizada que esté, el resultado será una grafía de línea homogénea trazada con un mínimo de interrupciones. Pero si intentamos hacer lo mismo, esta vez, con un instrumento de punta cuadrada tipo pluma —hay muchos en el mercado con depósito de tinta incorporado para evitar la engorrosa falta de familiaridad con el procedimiento antiguo—, inevitablemente nos enfrentaremos, con bastante torpeza y dificultad, a tener que explorar la estructura de la grafía hasta ser capaces de trazarla por medio de una serie de giros y cambios de dirección del instrumento. La forma de depositar la tinta en el soporte de este tipo de herramientas de trazado, siempre desde abajo, y sus mismas características físicas, que ofrecen, en comparación con las puntas esféricas, cierta resistencia al arrastre, no permiten movimientos inversos, solo a favor; aspecto que determina completamente el resultado gráfico y da lugar a un trazado en secuencias *articuladas*.



Estela con caracteres griegos lineales.



Ejemplo de planteamiento monolineal evolucionado.

El tratamiento cualitativo de la línea de trazado. Tras la etapa inicial de marcado componente signífico, con el progresivo afianzamiento del uso de la escritura, tiene lugar, sobre las formas de la capital latina, un punto de inflexión en la enunciación morfológica de las grafías del texto que será decisivo en la posterior definición de la imagen de la escritura moderna. Este estilo de escritura surge por



evolución de las formas capitales más primitivas y, a diferencia del de tipo personal realizado a mayor velocidad, tenía una finalidad monumental, para su utilización en inscripciones integradas en la arquitectura, de tipo conmemorativo o en epitafios, con poca extensión textual, hechas para permanecer y ser contempladas en el conjunto. De ahí el cuidado tan evidente de la proporción, la búsqueda de impacto visual del conjunto, los efectos de luces y sombras, etc., e incluso de la policromía.

Su trazado requería una destreza técnica específica con las herramientas escultóricas, las cuales intentaban reproducir con distintos tamaños y usos del cincel un trazado de los signos previamente realizado con pincel sobre la piedra. De ahí los vaivenes del grosor y del ductus.

Cuando se procede por imitación visual, sin comprensión de dicho principio articulatorio, es fácil que se obtengan versiones tipográficas cursivas que constituyan, en rigor, aberraciones formales de estos principios enunciativos, debido a que se resuelvan, en realidad, en función de la escueta traslación a grafías en redonda de algunas de los aspectos más característicos de los planteamientos cursivos.¹⁰³ Diseñar una cursiva tipográfica implica, en propiedad, un replanteamiento integral de la manera de articular los componentes gráfico-plásticos de las grafías. La cursividad es un principio dinámico-enunciativo articulador de la grafía como unidad funcional del texto, no una cualidad añadida.

En general, en el equilibrio entre la eficacia plástica del componente puramente icónico y la huella de la cursividad inherente a la articulación gráfico-enunciativa propia de las formas minúsculas, estriba en gran medida la clave del éxito o no de un diseño tipográfico para edición.

El segundo aspecto mencionado a tener en cuenta a la hora de plantear el diseño de las grafías minúsculas, verdaderas responsables, como se ha podido ver, de la articulación del grueso del texto en tipografía para edición, consistiría en valorar el coste de desligarlas en exceso de sus orígenes cursivo-humanísticos en pro de una economía formal más propia de planteamientos enunciativos de tipo sígnico.

Nos estamos refiriendo a la adopción de planteamientos enunciativos geometrizarantes o con énfasis en la idea de uniformidad modular y de síntesis expresivo-descriptiva aplicada a la enunciación de todos y cada uno de los componentes de las grafías del texto, criterios estos que, aplicados con excesivo rigor, acaban por desvirtuarlas morfológicamente. La minúscula es por definición *geométrica*.

Resulta fundamental asumir el hecho de que la génesis morfológica de las grafías del texto moderno no se dio, por lo menos en el caso de la minúscula, por principio geométrico, sino como resultado de la articulación dinámica que supuso el paso de lo sígnico a lo manuscrito, en el sentido de extenso y continuado, es decir, obtenido como resultado de un proceso de enunciación tendente a la concentración gestual en función de la reducción de los movimientos y la potenciación del factor relacional entre las grafías.

¹⁰³ Sousa (2008, 420) denomina a esas versiones *pseudocursiva*, *inclinada* u *oblicua*, las cuales en realidad consisten «en una letra redonda inclinada [...] hacia la derecha, con lo que se obtiene la sensación de que se trata de letra cursiva». Aunque, en sus primeras versiones tipográficas, la cursiva se utilizó como letra de composición de texto principal, «en la actualidad [...] tiene más usos que ninguna otra forma diacrítica», la cuestión es que, esos defectos en su morfología, por errores en la aplicación de sus planteamientos gráfico-enunciativos, reducen sensiblemente su rendimiento diacrítico en el texto.

(Lámina 22)

La cursiva tipográfica. El tratamiento diferenciado de las versiones cursivas tipográficas con respecto a su versión redonda tiene una repercusión directa en su rendimiento perceptivo y, en definitiva, en las ratios de funcionalidad en el desempeño de su función diferencial o gráfico-diacrítica en el texto. A continuación se muestran dos ejemplos de familias tipográficas (ITC Galliard e ITC New Baskerville) en las que la versión cursiva conlleva un completo replanteamiento de los componentes morfológicos de las grafías —mayor sugerencia de elementos relacionales, rasgos o residuos caligráficos, cambios en el trazado, transiciones más suaves, etc.— sin perder la coherencia estilística propia de la familia: angulosidad o suavidad de las formas y el grafismo, expresión y distribución del contraste, idea de la proporción, etc.

Jump over the wall red

Jump over the wall cva

en teléfonos móviles, los *chats* entre adolescentes redactados en una lengua a medida del *Messenger*, los mensajes instantáneos que sustituyen a las conversaciones telefónicas habituales

Ejemplo de integración en el texto

Residuos caligráficos

v v m m p p r r

Curvilinealidad Elementos relacionales Diferencia estructural

Jump over the wall red

Jump over the wall cva

en teléfonos móviles, los *chats* entre adolescentes redactados en una lengua a medida del *Messenger*, los mensajes instantáneos que sustituyen a las conversaciones telefónicas habi-

Ejemplo de integración en el texto

Residuos caligráficos

v v m m p p r r

Concesión a lo caligráfico, impronta sinuosa Potenciación elementos relacionales Expresividad, dinamismo, impronta del movimiento

(Lámina 23)

Pseudocursiva. Una solución intermedia, como en el caso de la propuesta cursiva en la familia Joanna MT, con una aplicación parcial de las características de la cursiva más pura puede tener como consecuencia una disfunción en su rendimiento real a la hora de aportar un factor gráfico-diferenciador en el texto que resulta así insuficiente.

Jump over the wall red

Jump over the wall cva

enen en teléfonos móviles, los chats entre adolescentes redactados en una lengua a medida del *Messenger*, los mensajes instantáneos que sustituyen a las conversaciones telefónicas habituales en los cír-

Ejemplo de integración en el texto

v v m m p p a a g g

El leve estrechamiento y una inclinación casi imperceptible, son los atributos más definitorios de esta cursiva. Esta indefinición morfológica queda compensada con el trazado diferenciado de la a y la impronta caligráfica de la g.

Inclinada u oblicua. La mejor demostración de que una grafía en cursiva no surge de la escueta inclinación de las grafías diseñadas para la redonda resulta de observar el desempeño deficiente de su función diacrítica en el texto, cuestión muy evidente en caso de esta Helvetica Neue LT.

Jump over the wall red

Jump over the wall cva

nen en teléfonos móviles, los chats entre adolescentes redactados en una lengua a medida del *Messenger*, los mensajes instantáneos que sustituyen a las conversaciones telefónicas habituales en lo

Ejemplo de integración en el texto

v v m m p p r r

La expresión de la cursividad en este tipo de familias se reduce a la inclinación del eje estructural. Obsérvese que ni siquiera la a, grafía que habitualmente suele variar su trazado, se ha alterado.

La cursividad como huella o sustrato articulador y morfológico. Los dos ejemplos que se muestran a continuación (Gill Sans y PMN Caecilia) permiten apreciar que no todos los diseños tipográficos planteados en función del uso comedido de los recursos expresivos dan necesariamente como resultado una cursiva inclinada. La flexibilidad a la hora de trasladar soluciones fruto de la cursividad, sin traicionar por ello unos criterios tipológicos particulares ni la libertad expresiva, permite obtener resultados muy estimables.

Jump over the wall red

Jump over the wall cva

pp aa oo | hh ll vv

Cursiva de Gill Sans: a medio camino entre una cursiva oblicua y concesiones puntuales a planteamientos auténticamente cursivos, visibles sobre todo en la articulación enunciativa diferenciada de la a y en rasgos inequívocamente caligráficos como el de la p. Este planteamiento adolece, sin embargo, de una cierta falta de armonía pues estas características se presentan combinadas con grafías excesivamente simplificadas en su expresión.

Jump over the wall red

Jump over the wall cva

pp aa ee ww

Cursiva de PMN Caecilia: predominio del trazo homogéneo, economía expresiva... compensados con abundancia de residuos del trazado caligráfico en la inclinación del eje, la articulación enunciativa, los restos de modularidad, el ligero estrechamiento de las grafías, el predominio del trazo curvilíneo, etc.

ITC Eras es un buen ejemplo de cómo se pueden integrar elementos de la cursivización como factores de expresividad morfológica pues ofrece una amplia gama de grosores para una única versión de texto con la integración de aspectos muy matizados provenientes de la cursivización.

Jump over the wall
Jump over the wall
Jump over the wall
Jump over the wall

Ligera inclinación del eje



pa

Acabado en ápice, direccionado, no sintético, expresivo

1-2: Terminación en bisel e inclinada típicamente caligráfica



Ensanchamiento progresivo de los trazos con acabado en forma de cuña



1

2

Sugerencia de fin de trazado suelto, como realizado manualmente

Tampoco en el caso de las grafías mayúsculas, se puede hablar propiamente de principio enunciativo geométrico, es decir, fruto de su realización en función de cálculos precisos, sino como resultado de la actuación combinada de los movimientos básicos del brazo y la mano al trazar junto con la evolución gráfica propia de enunciaciones ideogramáticas,¹⁰⁴ con un importante rendimiento mnémico como reflejo de su elevada aptitud para la síntesis enunciativo-expresiva orientada a su integración en sistemas muy primarios de codificación lingüística. Solo en la fase evolucionada de estas primitivas grafías del alfabeto correspondiente a la versión enunciativa denominada capital o monumental latina o romana, resulta posible hablar de planteamientos enunciativos realizados sobre valoraciones relacionadas con la proporción, pero no como factor articulatorio determinante sino para la contribución a la optimización apreciativa del conjunto (Clayton 2015, 28).

Trasladar principios enunciativos de tipo geométrico y modular al conjunto de las grafías con excesiva rigidez contradice sus principios naturalmente articulatorios y funcionales y puede ser motivo de desajustes. *Mayuscularizar* la minúscula resta potencia articuladora al grueso del texto, perjudicando a lo relacional y supone la eliminación de rasgos altamente identificadores, factores directamente involucrados en la cohesión visual de la palabra. *Minuscularizar* la mayúscula por medio, por ejemplo, de la reducción o ligero *achatamiento* de su altura contribuye a integrarla en el entorno gráfico-visual del conjunto del texto. De hecho es muy frecuente que, al observar detenidamente la actuación de diseños tipográficos excelentemente resueltos en lo relativo a cuestiones de su rendimiento perceptivo y al valor gráfico-plástico de su realización morfológica, estos presenten, una vez llevados al terreno real de la composición para edición, cierta necesidad de ajuste de las grafías mayúsculas la cuales, debido a la potencia de sus componentes de procedencia sígnica, pueden llegar a *romper* el flujo discursivo-visual del texto, creando un efecto excesivo de *balizamiento* o estaticidad en el conjunto frente al principio activo-dinamizador de la minúscula.¹⁰⁵ Téngase en cuenta que el uso combinado de las grafías mayúsculas con las minúsculas supone reducir a un mismo entorno gráfico dos principios enunciativos, como se ha podido comprobar, de procedencia completamente dispar.

¹⁰⁴ El ideograma constituyen en escritura el paso evolucionado del pictograma hacia la fonetización y codificación analítica que hace posible la consecución del alfabeto. El pictograma es mera representación y dibujo; con el ideograma se procede a una fase simbolizadora, de conceptualización y de abstracción en la que el componente gráfico se disocia de lo referencial en distintos grados, lo que le permite ser portador de más de una significación tanto concretas como abstractas (Escolar 1988, 31).

¹⁰⁵ Esta cuestión suele darse también con mucha frecuencia en los juegos de cifras de la mayoría de propuestas tipográficas, los cuales, aunque morfológica y expresivamente resueltos de una forma impecable, suele presentar problemas de integración en el conjunto del texto.

(Figura 27)

Rendimiento perceptivo de las versalitas.

Mientras que, como ya se ha explicado ampliamente, el núcleo enunciativo de la minúscula responde a una morfología óptima para una aprehensión eficaz de las unidades del texto en cuerpos de lectura, no sucede lo mismo con las características morfológicas de la mayúscula. De ahí que la modalidad tipográfica denominada *versalita*, a pesar de que consigue compensar el peso visual de la grafía integrándose en la mancha de texto, no pueda ser utilizada en exceso, pues, dado que sus contraformas provienen de los planteamientos enunciativos de las mayúsculas, en cuerpos de lectura llegan a reducirse tanto que el rendimiento perceptivo del texto se ve sensiblemente disminuido.

Cuerpos de lectura

Apparence Composición en caja alta y caja baja

APPARENCE Composición en caja alta y versalitas



La alternativa genuinamente tipográfica de las versalitas, rediseño de las grafías mayúsculas en función de la altura del ojo medio sin pérdida del peso específico de los trazos, intenta dar solución a este problema por medio de la integración proporcional de la mayúscula en los parámetros articuladores de la minúscula. El problema es que esta versión minusculizada de la mayúscula no permite un uso excesivo de la misma en el texto en sustitución de las grafías mayúsculas pues el rendimiento visual de la morfología de la mayúscula a tamaño tan reducido queda muy mermado y resulta, en realidad, bastante deficiente en el momento de la aprehensión de los elementos del texto.

En resumen: la huella de la cursividad, prácticamente ausente en el caso de las mayúsculas y ajena por definición a principios o criterios de índole geométrica,¹⁰⁶ en combinación con los planteamientos humanísticos, como principios morfológico-articuladores, resulta decisiva a la hora de aportar ratios elevadas de rendimientos perceptivo-funcional a las grafías del texto en su expresión tipográfica.

No hay que confundir la importancia del principio perceptivo del cierre o la preferencia también perceptiva por la forma total que, solo como resultado de principios dinámico-caligráficos, dan lugar a formas tendentes a la concentra-

¹⁰⁶ La *Geometría* es el estudio de las propiedades y de las medidas de las figuras en el plano o en el espacio (www.rae.es, consulta julio 2103). Sin embargo, tanto en la naturaleza como en los entornos creados por la mano del hombre, existe también una preferencia enunciativa por la proporción, no como fruto de cálculos ni aplicada de forma teórica, sino como consecuencia de una tendencia al ordenamiento y a la referencia estructural, que es posible observar y documentar (Elam 2014, 6).

ción en un núcleo expresivo-enunciativo, que no circulares en sentido geométrico, o la tendencia como consecuencia del movimiento natural en zigzag a obtener formas en ángulo, que no triangulares en sentido geométrico: «El orden perceptivo no es un orden geométrico: la mayor parte de nuestros objetos fenoménicos son estables, sólidos, unívocos, aún no siendo regulares en sentido geométrico» (Kanizsa 1986, 195). De igual manera que no hay que confundir ortogonalidad y respeto al módulo y al equilibrio proporcional del conjunto, sobre todo de la mayúscula pero también de la minúscula, con geometricidad, pues, de modo similar a otros aspectos comentados relativos a la confección del espacio para la lectura, esta cuestión responde más el establecimiento de una relación proporcional que, sin traicionar los principios enunciativos de cada grafía, consiga equilibrar su rendimiento como enunciado individualmente y en el conjunto integrado del texto, que a medidas absolutas.

De ahí la importancia de ser capaces de identificar la *cursividad* como principio articulatorio-enunciativo, el cual puede encontrarse en el sustrato morfológico de cualquier grafía, incluso en sus enunciaciones más rígidas, de su manifestación en forma de estilo tipográfico con finalidad diacrítica, en la que sí sería razonable su intervención fundamental como principio activo.

Estos restos de cursividad, más o menos profusos, junto con el establecimiento del cánón humanístico para la expresión de las grafías del texto, constituyen el principio articulador básico para la estandarización del método de lectura moderna o visual pues su contribución al rendimiento perceptivo de las grafías y, por ende, de la imagen de las palabras, va a resultar decisiva a la hora de plantear un diseño tipográfico. No resultarán factores imprescindibles o, como se verá, absolutamente decisivos a la hora de permitir el desciframiento del texto, pero su contribución a elevar la ratio de rendimiento perceptivo o, lo que es lo mismo, de legibilidad tipográfica, ha quedado sobradamente demostrada con las explicaciones precedentes. Los elementos o rasgos relacionales potenciadores del sentido direccional, los componentes gráfico-morfológicos de diferenciación de grafías de estructura muy similar o su contribución a la cohesión visual de la palabra constituyen valiosísimos datos visuales para el lector.

Prueba de todo ello es que, incluso en la corrientes de creación tipográfica con una orientación hacia la economía descriptiva y expresiva, las familias que mejor se desenvuelven en composición para texto corrido son las de raíz humanística y no geométrica debido a los restos de modulación, la articulación estructural, la particularización descriptiva, etc., que presentan o conservan. Este sintetismo expresivo, sin embargo, utilizado en cuerpos grandes, palabras sueltas o grupos breves de palabras resultará enormemente eficaz al potenciar el aspecto de bloque o unidad visual del texto que pasará así a desenvolverse prácticamente como una imagen.

Huella del sustrato cursivo-humanístico en la morfología tipográfica



PURA
Enunciación
cursivo-humanística

EVOLUCIONADA
Estilizada



MODERADA
Tendencia visible al
sintetismo expresivo

BAJA
Ideación
enunciativa



SINTÉTICA
Máxima reducción
recursos expresivos

DÉBIL
Por imitación de sus
principios



MODULAR
Planteamientos
racionales con
algún matiz

GEOMÉTRICA
Ausencia total de
huella de tales
criterios

La impronta cursivo-humanística en la creación tipográfica

Aunque la gama de posibles grados de aplicación de los principios de enunciación morfológica relacionados con el concepto cursivo-humanístico es infinita, simplificar en exceso los recursos gráfico-expresivos de las grafías o plantearlos en función de criterios gemoetrizantes excesivamente rígidos que, en el plano de lo teórico, pueden resultar muy convincentes, puede llevar a situaciones de desarticulación de la grafía al actuar en el texto.

Los planteamientos cursivo-humanísticos conllevan tratamientos muy particularizados de la articulación enunciativa de las grafías, mientras que los que obedecen a planteamientos modulares o de economía expresiva, unifican y simplifican los recursos expresivos. Así, soluciones que pueden parecer caprichosas o gratuitas pueden estar aportando valiosísimos datos al lector-receptor para la identificación de la palabra en el proceso de descodificación de la lectura, de manera que, aunque no resulten decisivos en la aprehensión de las unidades visuales del texto, objetivamente valorados, mejoran considerablemente el rendimiento perceptivo de la palabra como unidad visual.



> En el caso del palo seco que se muestra en los ejemplos superiores, las formas se reproducen de forma idéntica y todas las grafías (b, p, o y c) se obtienen de la misma matriz. En el segundo caso, sin embargo, sin traicionar el planteamiento proporcional y constructivo ni restar unidad estilística al conjunto las cuatro grafías presentan detalles de particularización enunciativa.



> En la primera muestra es posible observar como, extraída la palabra de cualquier contexto explicativo, no disponemos de datos suficientes para su reconocimiento; mientras que, en el segundo caso, la articulación estructural de la a, de raíz cursivo-humanística, revela la identidad de la grafía y, en consecuencia, de la imagen de la palabra.

> La no eliminación de las grafías de restos de rasgos de marcación direccional o que reflejen la articulación del ductus escritural, aportan numerosos datos diferenciadores.

(Lámina 27)

Grado de expresividad enunciativa

La no comprensión de que los principios procesuales o generadores de las grafías del texto constituyen en realidad un factor funcional puede llevar, como error enunciativo de raíz, a resultados disfuncionales. Una cierta flexibilidad a la hora de aplicar criterios enunciativo-estilísticos en el diseño de tipografías puede contribuir a evitar situaciones de indefinición gráfica, producto de pautas excesivamente rígidas, ajenas en realidad a la articulación *natural* de las grafías del texto.

La adopción de determinadas soluciones en algunas tipologías tipográficas relativas a indicaciones sobre direccionalidad, elementos particulares de algunos signos, puntualizaciones morfológicas, planteamientos estructurales, etc., puede conllevar componentes de descripción morfológica enormemente elocuentes a la hora de proporcionar datos distintivos al lector sobre rasgos de la grafía y de la palabra muy característicos sobre todo en situaciones de grafías y de palabras muy similares.

Marcación original
Cursivo-humanística



Máxima gráfica
Solución tipográfica



Marcación suficiente
Sustrato humanístico



zona de conflicto



Indefinición gráfica: planteamiento modular

> La inclusión de determinados elementos y rasgos pueden constituir factores de optimización gráfico-funcional, como en el caso de las soluciones adoptadas, con distintos grados de rotundidad para indicar el final del arco de la *r* en los ejemplos superiores: en el primer caso, por medio de un gancho; en el segundo, por medio de una gota; y, en el tercero, por medio de un acabado en ángulo. Para usos en cuerpos de lectura, los planteamientos enunciativos como el de la última propuesta, pueden llegar a resultar confusos, al no marcar suficientemente el trazo de acabado de la primera grafía, de manera que una deficiente captación de las unidades gráficas por mala iluminación, reproducción defectuosa o mermas en la capacidad visual pueden llevar a interpretarlas como una *m*.



> Otros casos de situaciones disfuncionales en el diseño de algunas grafías cuando se eliminan elementos enunciativos que, lejos de ser prescindibles, aportan datos diferenciadores.

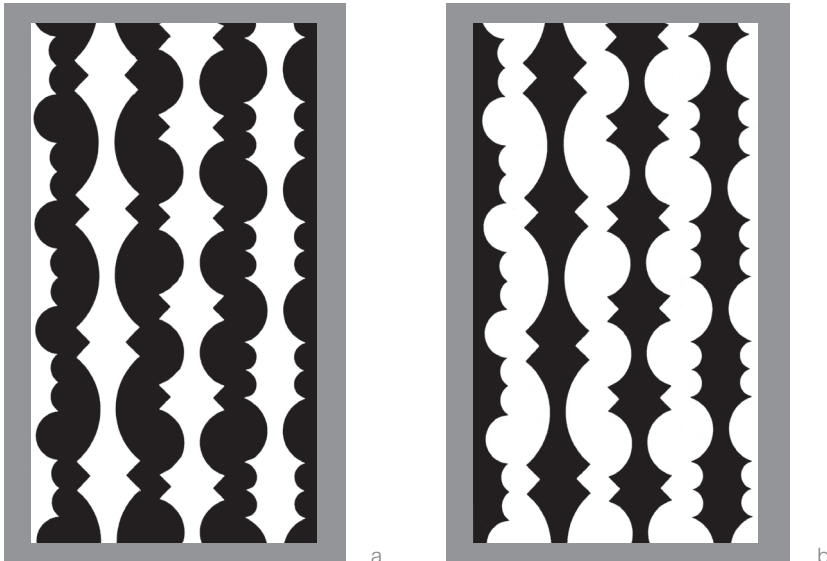
I.7. Carácter dinámico del proceso perceptivo y su implicación en la lectura

Volviendo a la problemática general de la visión y como ya se habrá podido deducir a estas alturas, las leyes de mediación perceptiva no operan de forma aislada sino que, como Kanizsa (2008, 50) observa: «Los factores de la organización perceptiva pueden actuar en el mismo sentido, sumándose y potenciándose recíprocamente, o pueden actuar en sentidos opuestos, obstaculizándose o anulándose entre sí. Por lo tanto, en cada momento la organización del campo es la resultante o el estado de equilibrio de los diversos factores sinérgicos o en conflicto». La visión se constituye así en una reconfiguración activa, y, en algún modo, creativa del campo visual, principio que operará de forma determinante también al leer, en función de su intervención básica a la hora de enfrentarse el lector a la descodificación del texto por el procedimiento de lectura moderna (Richaudeau 1968, 16).

Obsérvese esta forma de operar característica en la serie de ejemplos que se muestran a continuación (Kanizsa 1986, 240). En el caso de *a*, factores como el peso del contraste tonal y la concentración de zonas oscuras, unidos a la presencia de líneas convexas, se superponen, a la hora de configurar figuras, a la mediación de la simetría y la regularidad de las áreas blancas; como en *b* en donde el factor dinámico de la convexidad, incluso con ausencia de negro, siguen favoreciendo la percepción de figuras.

(Figura 28)

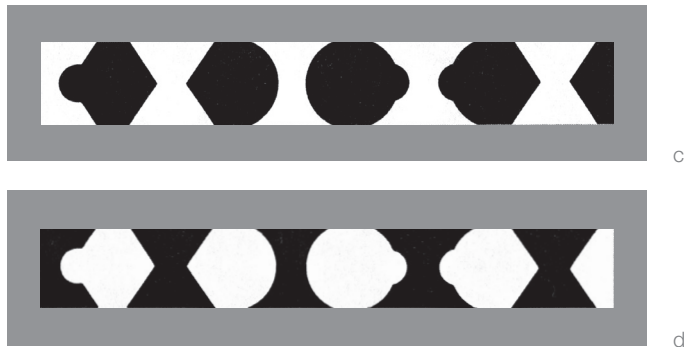
Actuación de las mediaciones perceptivas por reconfiguración activa del campo fenoménico (II)



Situación similar a la reproducida en los ejemplos *c* y *d* (Kanizsa 1986, 242) en los que, unas figuras que bien podrían recordar a algunos signos del texto, la mediación de la convexidad, incluso con ausencia de negro, prevalece sobre la simetría y la proximidad, favoreciendo la visión de formas cerradas, totales, muy claras. También en los casos *e* y *f* (Kanizsa 1986, 39) la mediación de la buena continuación, aunque presente en ambos casos, se pierde en *f* ante la percepción dominante de formas visualmente más comprensibles y significativas como formas completas. Mediación visiblemente potente y anulante del resto que, en el caso de *h* (Kanizsa 1986, 38), hace que se vean elementos completos, de facto inexistentes —véase *g*—, ocultos tras unas líneas que delimitan una serie de áreas blancas, ni tan siquiera cerradas físicamente.

(Figura 29)

Actuación de las mediaciones perceptivas por reconfiguración activa del campo fenoménico (II)



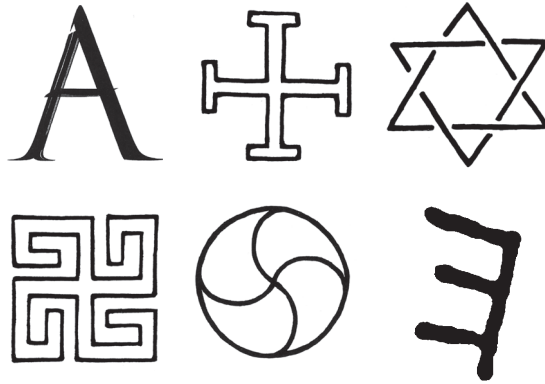
Las unidades visuales son captadas como tales por combinación y actuación dinámica de todas estas leyes o principios —«el percepto es en realidad un campo de fuerzas continuo [...] un paisaje dinámico» (Arnheim 1983, 29)— en función de un principio general dominante, la conocida por la teoría de la Gestalt como *ley de pregnancia* (Kanizsa 1986, 43-44) o de la *buena forma* (Aparici, García Matilla y Valdivia 1992, 31). Según esta ley, «todo esquema estimulador tiende a ser visto de forma tal que la estructura resultante sea la más simple que permitan las condiciones dadas» (Arnheim 1983, 79) o, lo que es lo mismo, las mediaciones perceptivas actúan combinadas en función de una tendencia general a la preferencia por la forma más fácil de *comprender* perceptivamente.

Se podría decir que, sobre los mecanismos de configuración del percepto, rige un principio de economía de uso de los recursos y procesos intervinientes en pro de la máxima *eficacia cognitiva* con el fin de que no queden, lo que en términos coloquiales se denominarían, *cabos sueltos*, configurativamente hablando, susceptibles de aportar datos perceptual e informativamente confusos o equívocos, de manera que los componentes perceptivos, objetivables de forma aislada, se integren en un todo estructural visualmente explicativo.

Dependiendo de las particularidades que presenten las unidades fenoménicas en cuestión, este principio actúa por intervención de las mediaciones de la *nivelación* y el *aguzamiento*: la nivelación procedería en función de recursos como la tendencia a la unificación, la acentuación de la simetría, la reducción de rasgos estructurales, la repetición, la eliminación del detalle discordante, la corrección de la oblicuidad, etc., mientras que el aguzamiento lo haría en función de la necesidad o conveniencia de acentuar las diferencias para conseguir la configuración enunciativamente más clara del percepto, por medio de recursos como subrayar la oblicuidad, dividir o separar, radicalizar las diferencias, etc. Es decir, nivelación y aguzamiento constituyen «aplicaciones de una sola [mediación] de más alto rango, a saber, la tendencia a que la estructura perceptual sea lo más definida posible [...]. La nivelación entraña [...] una reducción de la tensión inherente al esquema visual. La agudización aumenta esa tensión» (Arnheim 1983, 83-84).

Esa es la razón, por ejemplo, de que las mayúsculas, como se ha podido apreciar en la explicación precedente sobre la óptima enunciación de los factores relativos a la cursividad, construidas sobre el principio general de la anisotropía, no resulten tipográficamente aptas en su versión cursiva para la composición íntegra de un texto, pues la inclinación inherente a la cursividad contradice su principio enunciativo esencial, a saber: la idea anisotrópica de la ortogonalidad, absolutamente rentable a nivel perceptivo como forma nivelada de máximo rendimiento pregnante.

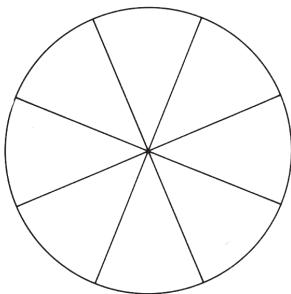
Máxima eficacia en los enunciados visuales



La configuración de signos en función de combinaciones de trazos y estructuras fácilmente comprensibles y memorizables a nivel visual, es decir, enormemente pregnantes, es una constante en la historia y desarrollo del uso transmisivo de lo icónico. Las **mayúsculas**, al igual que muchas otras grafías que han pasado a constituir símbolos universales, son enunciados muy pregnantes, contempladas de forma separada. Su rendimiento perceptivo se da función de su eficacia como signo, de configurar enunciados gráficos fácilmente memorizables y reconocibles (imágenes tomadas de Frutiger [1978, 208-219] que representan correlativamente: grafía del alfabeto en su representación capital latina correspondiente al sonido /a/; cruz Tau, cruz de Jerusalén, cruz de muletas o cruz maleiforme; estrella de David o sello de Salomón; variante de la esvástica en templos hindúes; rueda solar o rueda eólica; grafía del alifato fenicio correspondiente al sonido /h/).

cogpbeda

El ojo medio es la parte más elocuente de la **minúscula**, su expresividad se resume en un área muy concentrada, en ese sentido, la minúscula es una forma altamente pregnante sobre todo a la hora de funcionar integrada en el flujo del texto, ha optimizado sus cualidades perceptivas para conformar unidades significantes visualmente cohesionadas.



Máximo rendimiento versus indeterminación expresiva. Recuérdese cómo, por actuación el principio de simetría y de la anisotropía y puesto que no se ha favorecido por proximidad ninguna configuración preferente, esta figura, carece de determinación enunciativa. Responde a una imagen enormemente pregnante siempre que se pretenda la captación del esquema natural y no del secundario. De ahí que la nivelación y el aguzamiento, expuestos de forma nítida y no ambigua sean factores fundamentales de la enunciación icónica.

Un caso de disfunción morfológica: uso inadecuado de la mayúscula cursiva. El principio enunciativo de la capital latina para la obtención de su máximo rendimiento perceptivo se fundamenta, entre otros factores, sobre el principio de la anisotropía (simetría, equilibrio, estabilidad). La composición de textos completos en la versión tipográfica cursiva de la mayúscula contradice absolutamente este principio por lo que su uso no resulta adecuado si no es para completar la composición de una palabra en minúscula cursiva. ¿Quiere decir esto que un grupo de palabras compuesto en mayúscula cursiva no va a poder ser leído? En absoluto, para un lector medio, la diferencia en la dificultad a la hora de descifrar ese mismo texto compuesto en mayúscula de la versión redonda, será inapreciable, pero si se valoran los planteamientos enunciativos que dan origen a las formas mayúsculas en función de la optimización y la contribución de la expresión gráfica a los procesos de la comprensión visual, su aptitud o eficacia transmisiva es menor y su uso muestra una no comprensión de esos principios por medio de una utilización contradictoria.



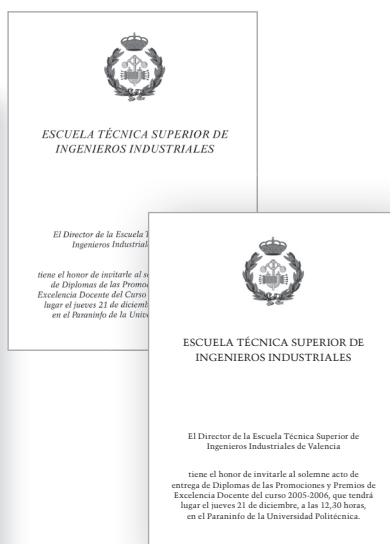
Enunciación propia de las formas capitales.



Mayúsculas de cursiva tipográfica.

Estas situaciones son muy frecuentes y, aunque como ya se ha comentado, no interfieren en la legibilidad del texto, hay que evitarlas pues constituyen una aberración formal. Por regla general, cuando se abusa de la cursiva tipográfica es porque se intenta conferir de forma equivocada a la composición un carácter escritural con material tipográfico.

> Dos ejemplos de uso inadecuado de las mayúsculas tipográficas en cursiva: si lo que se pretende en ambos casos es transmitir una atmósfera de atemporalidad, equilibrio y solemnidad, por tratarse de contextos históricos e institucionales, la mayúscula en su versión redonda es la modalidad enunciativa más apropiada (a la derecha: versión corregida), reforzada por la composición simétrica sobre un eje central.



De manera que si ver conlleva procesos como relacionar, corregir, interpretar, reconstruir o rectificar, todos ellos componentes dinámicos que presuponen una participación activa en la configuración del percepto —hasta el punto de poder llevar con mucha frecuencia al sujeto-receptor a ver lo que prefiere o desea ver y no lo que *está*, como se puede comprobar en el experimento de la página siguiente (Rock 1985, 129)—, la idea acerca de la visión como una mera captación pasiva de los datos provenientes del entorno queda muy lejos de resultar sostenible.

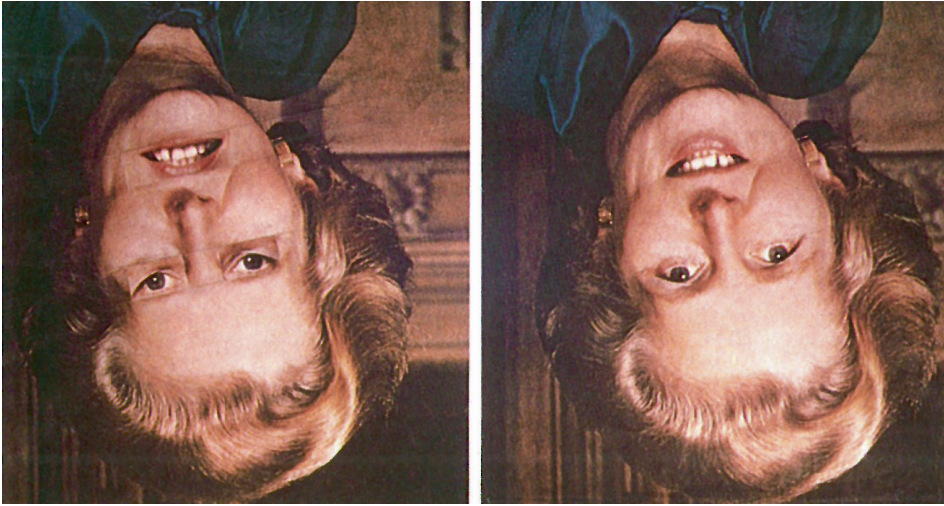
Obviamente, estos procesos modifican en un grado muy bajo la comprensión visual de unidades fenoménicas muy definidas, aprehendidas en función de componentes perceptivamente claros, pero, en circunstancias de contradicción enunciativa, ambigüedad gráfica, mala visibilidad o deficiente reproducción, sus principios activos intervienen de forma decisiva. De ahí también que, frente a una actuación de diseño planteada y concebida —ya sea por medio de la intuición o por un uso racionalizado de los recursos— sobre estructuras o principios perceptivos, al menos subyacentes, muy claros, a la de una planteada sin el control sobre la intervención de estos principios, resulte posible aislar algunas variables de valoración objetiva sobre su eficacia o no como producto con una finalidad transmisiva.

A pesar de todo, si nos detenemos a reflexionar brevemente, advertiremos que, hasta aquí, básicamente se ha contemplado la observación de una hipotética unidad fenoménica —del entorno o en función de una enunciación icónica— que el sujeto-receptor configurara como percepto en función de diversas actuaciones psico-neuronales sin el apoyo de ningún tipo de información previa sobre sus características constitutivas adquirida con anterioridad, pero, ¿y si se tratara de un enunciado ya visto y conocido? ¿no utilizaría entonces el sujeto-receptor algún tipo de dato previamente elaborado y almacenado en la memoria susceptible de contribuir o acudir en su ayuda, total o parcialmente, ante la necesidad de procesar lo aprehendido, agilizando el proceso? ¿cómo intervendría este factor en el procesamiento perceptual?

Contrariamente a lo que se podría pensar, lo que hace que una configuración dada concuerde con un ordenamiento particular, ya procesado y almacenado en la memoria, no es el reconocimiento de sus partes o rasgos comunes, pues «la geometría»¹⁰⁷ de una figura, su forma, difícilmente es reducible a una suma de sus partes, [...] lo que importa es la posición relativa de estas. Si se conservan las relaciones entre ellas, la forma entera permanecerá inalterada, por mucho que

¹⁰⁷ Aquí, al utilizar la palabra *geometría*, Arnheim se refiere a su principio estructural o constitutivo como unidad gráfico-visual.

(Figura 30)



¿Ver = reconstruir = interpretar ? En apariencia, al observar ambas imágenes, nada excepcional parece destacar. Sin embargo, si se gira la página 180°, se revelará una diferencia aberrante. Este experimento demuestra que los mecanismos de la visión humana operan participativamente en el proceso de configuración de lo percibido, no viendo exactamente lo que hay sino reconstruyéndolo en función de esquemas o patrones y necesidades o preferencias del espectador (Rock 1985, 129).

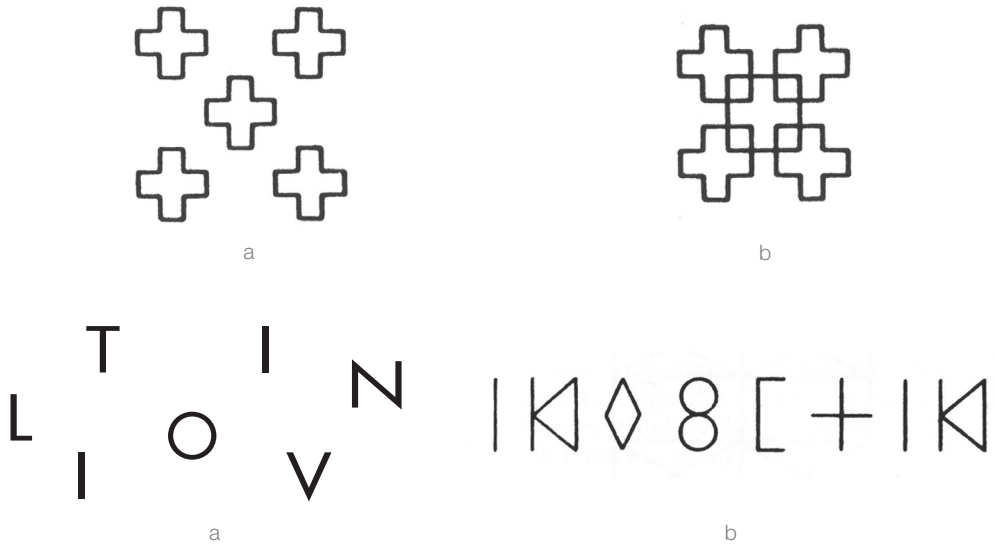
se extremen los cambios en las mismas» (Rock 1985, 124). De hecho, «una parte puede verse o no afectada apreciablemente por un cambio operado en la estructura total y un cambio de forma o color puede tener escaso efecto sobre la totalidad si se sitúa, por así decirlo, al margen de lo estructural» (Arnheim 1983, 84).

Ello es debido al principio configuracional del percepto denominado *constancia de la visión*, según el cual, «el todo es cualitativamente diferente de la suma de sus partes» (Rock 1985, 11), pues «en nosotros actúa una tendencia constitucional a la constancia, por la cual, en las transformaciones continuas de la estimulación, se seleccionan y se fijan automáticamente las que son invariables» (Kanizsa 1986, 182), de manera que, en el marco dinámico-tensional característico de los procesos de configuración del percepto, si al pasar a formar parte de un grupo más amplio un elemento perdiera algunas de las particularidades que poseía como elemento aislado, inmediatamente adquiriría otras como parte del nuevo todo (Kanizsa 1986, 59).

Es decir, lo que está actuando en este tipo de casos es la *comprensión visual* del principio que articula lo estructural y el reconocimiento de su coincidencia con un ordenamiento ya procesado con anterioridad: si estas relaciones se mantienen constantes, puede alterarse la apariencia sin que ello afecte a la percepción de similitud del conjunto, pues en la consecución del percepto tiene gran fuerza configurativa la coincidencia o el hallazgo en el campo visual de la comprensión de *totalidades* en forma de patrones perceptuales.

(Figura 31)

Ejemplos de actuación del principio de la constancia de la visión. En ambas muestras del tipo *a* se aprecian un conjunto de elementos inconexos, es decir, que se configuran perceptivamente de forma aislada en función de mediaciones perceptivas particulares. Esos mismos elementos pierden sus particularidades constitutivas al pasar a formar parte de un nuevo todo o forma completa dominante, muestras *b*, cuya propiedad configurativa como tal se superpone a las particulares de sus partes: la cruz central o las letras sueltas, pierde sus particularidades perceptivamente configurativas al integrarse en un grupo mayor configurado por mediaciones perceptivas más potentes (Kanizsa 1986, 54 y 340).



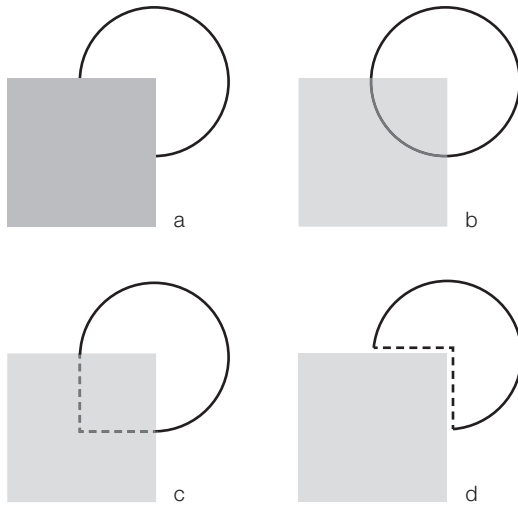
La comprensión de este principio resulta fundamental tanto para comprender la forma de proceder a la identificación de la palabra como unidad perceptiva al leer, como para entrar a valorar la repercusión objetiva del componente estilístico-morfológico en el caso de los signos de la expresión tipográfica del texto en este proceso pues, en función de las innumerables variaciones morfológicas de las que es objeto sistemáticamente su enunciación, ¿cuándo, por ejemplo, dejaría, en propiedad, una *e* de ser *e*?

Según esta mediación, las distintas representaciones estilísticas de las letras son formas reconocibles en primera instancia ya no por su apariencia cambiante sino por la constancia de los principios organizadores que las conforman como un todo, de ahí que, si las diferencias morfológicas garantizan mínimamente la percepción o posibilidad de captación de estas relaciones estructurales del signo, su apariencia estilística particular no resulte determinante a la hora de ser tener que identificada por el sujeto-receptor al leer.

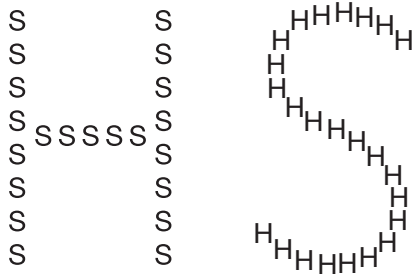
Ello explicaría los resultados tan poco significativos con respecto a las distintas ratios de legibilidad de unas tipologías tipográficas sobre otras.

Según Richaudeau (1987, 17), «el sujeto receptor percibe formas, *Gestalten*, globalmente, y no por asociación de las partes elementales que las constituyen

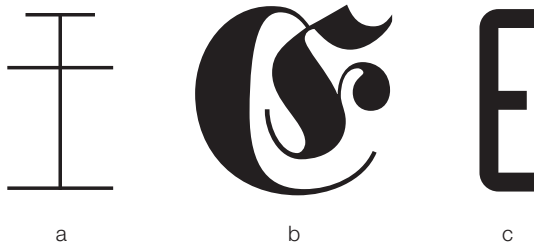
Preferencia por la comprensión visual de totalidades



El principio llamado de **pregnancia** consiste en la preferencia por identificar unidades fenoménicas en función de esquemas estructurales que hacen más fáciles de comprender visualmente las unidades fenoménicas. Como en los ejemplos que se muestran en los que, dada una configuración ambigua (a), los observadores perciben formas simples (b), en vez de formas complejas (c, d) (Rock y Palmer 1985).



Experimento Navon según el cual se comprueba que la forma predominante es la de las enunciaciones estructurales conocidas, la H y la S grandes, mientras que los elementos que las conforman son percibidos de forma secundaria o resultan perceptualmente anecdóticos, pues son partes del todo, aunque entren en conflicto con aquella (Rock y Palmer 1985).



La percepción de los elementos constitutivos de la E no son suficientes para hacerla reconocible (a), en cambio los cambios en la interpretación morfológica de las partes (b, c) no afectan a la percepción del signo pues mantienen las relaciones organizativas (Rock 1985).

[...]. Esto explica por qué el lector normal es insensible a los detalles de ejecución de las letras y por qué incluso incidentes o anomalías tipográficas, como cortes de palabras al final de la línea, líneas demasiado cortas, etc., no entorpecen el proceso, dado lo absorto que está en su tarea esencial: descubrir el sentido del texto». Es decir, debido a ese sistema de configuración del percepto, por parte del lector, en el que prima la comprensión visual de totalidades perceptivamente claras e identificables, «la Garamond renacentista, con los remates triangulares que refuerzan las astas, no será más legible [en términos absolutos, como se verá] que la Univers, más escueta» (Tinker 1965, Zachrisson 1965, Richaudeau 1969), pues las particularidades morfológicas de las partes pasarían a un segundo plano, se minimizarían funcionalmente, ante la captación preferente de los principios estructurales que contribuyen a la comprensión visual de la grafía como un todo.

Los agentes que intervienen en la comprensión visual del objeto fenoménico actúan en función de «principios estructurales inherentes al sistema perceptivo» (Kanizsa 1986, 47) y están orientados a la resolución de problemas enunciativos, a una búsqueda activa que obedece a la preferencia por «recoger significados expresivos, [...] ver cualidades globales» (Kanizsa 1986, 24), «la aprehensión de esquemas estructurales significativos» (Arnheim 1983, 18-20; 1971, 35), categorías visuales o principios subyacentes universalmente significativos con apariencia de configuraciones particulares (Arnheim 1983, 14),¹⁰⁸ que permiten al individuo la reconstrucción constante y a gran velocidad del campo visual.

Esta capacidad, que es «inmediata y muy vivaz [...] en los niños, en los primitivos e, incluso, en los animales de los más bajos niveles de la escala zoológica» (Kanizsa 1986, 24), se da, en el caso del adulto culturizado y visualmente maduro, con la intervención decisiva de los mecanismos de la memoria, pues conlleva la tendencia a intentar encajarlos o relacionarlos con *patrones* u ordenaciones expresivas conocidas, es decir, ya vistas y almacenadas en su banco memorístico, de manera que la coincidencia entre la unidad fenoménica percibida y el pa-

¹⁰⁸ «El proceso cognoscitivo que produce las llamadas *constancias* pertenece a un orden de inteligencia muy elevado, puesto que debe evaluar cualquier entidad particular en relación con un contexto intrincado» (Arnheim 1971, 38). Estos procesos de configuración de las percepciones icónicas pueden haber constituido el material con el que se han conformado los mecanismos y capacidades de abstracción humana y de elaboración de contenidos simbólicos desde los estadios más primitivos de su desarrollo mental y neuronal, contribuyendo al desarrollo de las capacidades de utilización del pensamiento verbal y del lenguaje, ya que, como afirma Koestler (Dondis 1982, 20), «El pensamiento en conceptos emergió del pensamiento en imágenes a través del lento desarrollo de los poderes de abstracción y simbolización, de la misma manera que la escritura fonética emergió, por procesos similares, de los símbolos pictórico y jeroglífico».

trón permita al sujeto-receptor manejarse con soltura en un entorno perceptivo que así, en gran medida, reconoce.

Rock (1985, 123) describe así este proceso:

si el reconocimiento implica una contribución de la experiencia pasada, es preciso que en el momento de la percepción presente se encuentre en el cerebro algún almacenaje duradero de aquella experiencia. Los psicólogos se refieren a tal representación de la experiencia pasada llamándola *huella mnémica* (o, simplemente, *huella*) [...]. Los psicólogos están de acuerdo en algo que, a decir verdad, impone la lógica, y es que el acceso a la correspondiente huella mnémica que sigue a la percepción de una forma determinada se basa en el parecido de la huella a ese percepto. Una vez se produce la percepción, es como si se efectuara una búsqueda, obviamente a increíble velocidad, por entre todas las huellas almacenadas en la memoria, o quizás entre todas las huellas clasificadas en alguna categoría particular.

Es decir, el proceso que se ejecuta para la configuración del percepto, en el caso de unidades ya vistas —que es, en realidad, el que tiene lugar la mayoría de las veces—, requeriría, por una parte, resultar claro enunciativamente y, por otra, asemejarse suficientemente a un conjunto de datos perceptivos de la categoría correspondiente conservados en la memoria a través de una «evocación masiva de imágenes cuya individualidad se induce indirectamente por la combinación de los rótulos normalizados» (Arnheim 1971, 249) o *patterns* —patrones o etiquetas—, de modo que, «en igualdad de las demás condiciones, la segmentación del campo se daría también en función de nuestras experiencias pasadas, mostrando preferencia por la constitución de objetos con los cuales tenemos familiaridad, que ya hemos visto antes, que formas desconocidas o poco familiares» (Kanizsa 1986, 47).¹⁰⁹ En general, el peso de la experiencia pasada sobre la percepción hace que «las organizaciones preferidas tienden a ser irresistibles e irreversibles» (Rock 1985, 131), hasta el punto de que, tras la identificación por el sujeto-receptor del principio organizador, en el caso de imágenes confusas, la forma mnémica reconocida prevalece.

La observación de la actuación combinada de las mediaciones perceptivas junto con los recursos de la memoria se hace extensiva y constituye un aspecto clave en el análisis de la percepción como unidades fenoménicas, por una parte,

¹⁰⁹ Esto es así siempre que el repertorio de información memorizada no entre en conflicto con el *input* de datos del entorno (Kanizsa 1986, 48). En este tipo de casos, de especial ambigüedad perceptiva, la actuación de fuertes factores autóctonos podría neutralizar fácilmente la acción de la experiencia pasada que entonces «ha demostrado ser un agente con una fuerza organizadora sorprendentemente baja» (Kanizsa 1986, 50).

de las grafías del texto, pues es el almacenamiento en forma de patrón de su principio articulador lo que permite reconocerlas en sucesivos reencuentros e incluso bajo condiciones y apariencias susceptibles de cambiar, y, por otra, como el factor que explicaría el afianzamiento del método de lectura moderna o visual como procedimiento que agiliza exponencialmente la captación del contenido del texto al potenciar como unidad perceptiva —como *significantes*, en términos semióticos— a las palabras, en función, principalmente, de la optimización configurativo-perceptual de los aspectos gráficos que permiten la aprehensión eficaz de los elementos del campo visual para la lectura relativos a la concepción cursivo-humanística de la articulación de las grafías y a la intervención del blanco como recurso articulatorio fundamental.

En la medida en que estas van adquiriendo cohesión interna y expresión diferenciada en el conjunto, es decir, en la medida en que los recursos gráfico-plásticos contribuyen a la mejor explicitación visual de las palabras como unidades visuales, su correspondencia directa con el significado correspondiente por intervención de los mecanismos de la memoria completará el mecanismo para el desencadenamiento de la lectura.

Ver, en el caso de *leer*, constituye una búsqueda de unidades perceptivas formadas por las palabras y no por las grafías individualmente. Leer, para el sujeto-lector-receptor, consistirá en comprender el principio configurativo-visual de la palabra, en el que las grafías particulares constituirán ladrillos de un andamiaje mayor. Es decir, las grafías de la modalidad tipográfica del texto actúan al leer como *partes* y la palabra como el *todo*.

Así, al leer, no se procederá a la identificación pormenorizada de cada una de las grafías que conforman la palabra, ni a la posterior reorganización de estas en la entidad superior —procedimiento que solo se da en fases muy iniciales y, de hecho, todavía difuncionales, del proceso de aprendizaje de la lectura—, sino que la adquisición de destreza lectora entrañará desarrollar la capacidad de reconocer las palabras como unidades fenoménicas a partir de la identificación de su principio estructural y de la constatación de la existencia de algunas de sus partes o rasgos más característicos o elocuentes sobre aquel, es decir, en tanto que unidades perceptivas de aparición recurrente y —al igual que sucede con la cara del personaje conocido de páginas anteriores— en algún grado predecibles en el campo visual del sujeto-receptor-lector.

El lector, al enfrentarse a un campo de composición tipográfica para edición, actuará como *receptor*, es decir, utilizará o pondrá en marcha los mismos mecanismos que al enfrentarse a la comprensión visual del rostro del personaje: en un intento de máxima rentabilización de los recursos perceptivos, se atreverá o se aventurará a reconocerlo por comprensión de los principios articularotrios básicos —estructura del rostro, coincidencia de relaciones proporcionales, reco-

nocimiento de aspectos característicos, de color, etc.—, a encajarlo en el patrón de una enunciación icónica ya almacenada. Particularidades no relevantes o no determinantes, serán despreciadas por su sistema de procesamiento perceptivo en pro de la eficacia de su capacidad de ver como principio funcional operativo.

La transformación de las palabras, que tiene lugar al enfrentarse el sujeto-lector al desciframiento del texto, en unidades de naturaleza fenoménica adquirirá un gran peso transmisivo en función de la relación directa que su reconocimiento como patrón perceptivo desencadene con respecto a su correspondencia con un significado concreto, es decir, en función de la activación y establecimiento de la relación semiótica que es el principio dinámico de la lectura: reconocimiento del significante, en este caso la palabra, y su relación con un significado.

Las palabras expresadas gráficamente llegarán a constituir, con el ejercicio frecuente de la lectura, conjuntos mnémico-visuales que, incluso con oclusiones o fallos de transcripción, permitirán el reconocimiento de los principios gráfico-articuladores o enunciativos de sus componentes. De manera que, la repercusión de su morfología y el detalle estilístico, analizado profusamente a lo largo de este apartado, comportará, en realidad, en dicho proceso, un papel prácticamente residual y solo relevante en el caso de introducir, su particular forma de enunciar o articular la grafía, alguna solución, principio o componente gráfico-enunciativo que contribuya objetivamente a la más rápida y más eficaz identificación y reconocimiento de la imagen de la palabra.

Al leer, las particulares versiones tipográficas de las grafías del texto no repercutirán en la inteligibilidad del mismo, en su comprensión, más que en función de su aptitud para configurar la palabra, no por sí mismas o por la valoración de sus cualidades como enunciados gráfico-plásticos individualmente, sino por su contribución a la conformación eficaz de una unidad fenoménica mayor —la palabra— que adquiere potencia transmisiva y relevancia perceptiva como tal por su correspondencia directa con un significado dado.

El afianzamiento, con la lectura como hábito, de este mecanismo que relaciona directamente la unidad perceptiva identificada de una palabra con un valor semántico concreto, va a constituir la clave de la comprensión lectora en el marco de una lectura eficaz pues solo un reconocimiento de combinaciones usuales de signos, es decir, de palabras, e incluso de estructuras de palabras conocidas y de uso frecuente,¹¹⁰ permitirá al lector un avance razonablemente ágil por la descodificación del texto. La importancia del funcionamiento de esta compleja

¹¹⁰ «No es del todo imposible que el repertorio mental de los buenos lectores comprenda, entre todas las palabras del vocabulario, los agrupamientos más usuales de estas palabras, pudiendo reunir cada grupo dos, tres palabras o más. Ello le permitiría durante cada fijación transmitir, uti-

cadena de transformaciones queda patente en los procesos que tienen lugar en los estadios de aprendizaje lector y en lectores lentos, poco ejercitados, que se enfrentan a la descodificación del texto por el procedimiento de la identificación preliminar de cada una de las letras que forman la palabra, incapaces de realizar todavía una interpretación cohesionada de las unidades de significado que estas representan ni, mucho menos, de grupos de palabras conocidos. Los numerosos e irremediables retrocesos, comprobaciones y relecturas que tienen lugar en estos casos convierten la descodificación del texto en un procedimiento tedioso y poco eficaz que se refleja en una dificultad notable para la comprensión del texto debido a la disfunción que tiene lugar en la *memoria a corto plazo*.

Este nivel de la memoria, convenientemente ejercitado, permite retener unos segundos la imagen aprehendida de la palabra, el tiempo suficiente como para ser transmitida a través del nervio óptico a las neuronas encargadas de su desciframiento verbal para, en un breve lapso de tiempo, desaparecer y ser sustituida por la siguiente palabra y así sucesivamente a medida que se avanza por la línea del texto. El deletreo que supone el reconocimiento de cada uno de los signos del texto, en el caso de lectores poco hábiles, como unidades perceptivas inconexas sin carga significativa alguna, dificulta el reconocimiento de la palabra como unidad visual-significativa, procedimiento que provoca que la memoria a corto plazo no se active y no encuentre la correspondencia semántica con la simultaneidad necesaria para enlazar palabras y grupos de significado.

Un segundo nivel denominado *memoria a largo plazo*, encargado de mantener el *stock* de significados¹¹¹ relacionados con unidades visuales de texto reconocibles concretas, proporcionará al lector el sentido del texto (Richaudeau 1992, 75). En esta fase, las unidades visual-fenómicas captadas buscan su correspondencia o *pattern*,¹¹² una suerte de *imagen mental* —es decir, una enunciación gráfico-plástica particular— almacenada a lo largo del tiempo gracias a los mecanismos de comprensión enunciativo-perceptiva explicitados: «Estos recuerdos a medio o largo plazo subsistirán bajo formas de asociaciones neurales potenciales en nuestra memoria algunos días o algunos años o más; ellos constituirán el último eslabón de la cadena objeto de nuestro estudio:

lizando la misma capacidad de transporte de los canales nerviosos que parten del ojo, una mayor cantidad de información útil» (Richaudeau 1968, 40).

¹¹¹ Los conceptos o significados son una mezcla de ideas, imágenes y memoria y, trasladados al lenguaje verbal, son la mezcla de una convención arbitraria, la del léxico —ya que hay una precisión conceptual, que permite la comunicación y la inteligibilidad— y una franja amplia de permeabilidad personal y cultural, determinada por el contexto donde ese lenguaje es dicho o escrito: «La estructuración formal del léxico choca con la arbitrariedad del signo» (Baylon y Fabre 1994, 79).

¹¹² «Cada palabra en un vocabulario dado etiqueta un concepto» (Tinker 1965, 6).

Intervención de la memoria en el proceso de lectura

CAPTACIÓN DE LA PALABRA como unidad visual

A través de la transformación en percepto del conjunto de sus características configurativas.

Activación de la MEMORIA A CORTO PLAZO

Que, convenientemente ejercitada, permite retener unos segundos la imagen aprehendida de la palabra para, en un breve lapso de tiempo, desaparecer y ser sustituida por la siguiente y así sucesivamente a medida que se avanza por la línea del texto

Intervención de la MEMORIA A LARGO PLAZO

Área de almacenamiento del conjunto de *patterns* de las imágenes de las palabras conocidas de esta manera reconocibles, así como del *stock* de significados relacionados con estas unidades visuales de texto.



! Se consigue establecer la relación de correspondencia:

Unidad perceptiva = Pattern → Asignación del significado correspondiente

**Comprensión
del texto**



el seguimiento de los fenómenos neuropsicológicos que constituyen la lectura» (Richaudeau 1968, 55).

Al leer, las palabras y las imágenes de las palabras, es decir, ambos planos, el verbal y el icónico, se desenvuelven a nivel cognoscitivo en una relación de reciprocidad al constituir *asideros* significativos que contribuyen a construir el pensamiento por medio de los cuales «el lenguaje asiste a la mente en la estabilización y la preservación de las entidades intelectuales» (Arnheim 1971, 232).¹¹³ Tanto en el caso de los perceptos que emergen de la experiencia directa como en el de los elaborados en el plano de lo conceptual, «las imágenes de la memoria sirven para identificar, interpretar y contribuir a la percepción» (Arnheim 1971, 81).

El vínculo establecido, en función del uso, entre la imagen conocida de la palabra y su significado correspondiente y la intervención en este proceso de la memoria, tiene lugar a través de la captación o reconocimiento de indicios constitutivos de la unidad perceptiva tales como la ubicación en dicha palabra de determinadas grafías o combinaciones de ellas e incluso del reconocimiento de partes concretas de algunos de estos signos, suficientemente elocuentes gráficamente como para permitir identificar su principio enunciativo o configurativo, elementos todos ellos que conferirán a dicha palabra una imagen particularizada a partir de unos principios articulatorios característicos y la convertirán en una configuración gráfico-plástica característica en la que los elementos individuales que la conforman no adquieren entidad significativa más que en el conjunto de dicha palabra como un todo visual. Las palabras, en su expresión escrita, formadas por la reunión arbitraria de un grupo de grafías o signos sin significado alguno, devienen significativas por medio de ese mecanismo de reconocimiento visual que liga directamente su imagen o patrón perceptivo a un significado dado.

¹¹³ La organización paulatina y sistemática de las unidades de significado en unidades visuales, es decir, «la claridad expositiva, la organización de conceptos, el establecimiento de prioridades, la correspondencia entre el todo y la parte», han ido parejas al desarrollo mismo de las cualidades intelectivas humanas: «Ciertamente su empleo ha conformado las mentes de los usuarios y ha marcado las directrices por las que debe discurrir el pensamiento racional, actividad en cuyo desarrollo ha influido decisivamente la razón gráfica» (Ruiz 1992, 228). Y, citados en Arnheim (1971, 234): E. Cassirer «El poder de la formación lingüística se revela [...] no solo en la organización y la articulación del mundo conceptual, sino también en la estructura fenoménica de la percepción misma»; y B. Whorf «La segmentación de la naturaleza constituye un aspecto de la gramática. Fragmentamos y organizamos la extensión y el flujo de los acontecimientos como lo hacemos, en gran parte porque, a través de nuestra madre lengua, somos partes de un acuerdo para hacerlo así, no porque la naturaleza se segmente exactamente de esa manera para que todos la veamos».

Existen dos tipos de experimentos que resultan muy elocuentes a la hora de mostrar la vinculación que el lector establece entre la palabra, cuyos elementos constitutivos no comportan significado alguno, y un valor semántico correspondiente. De un lado, aquel que consiste en someter a una serie de lectores a la memorización, por una parte, de una lista de palabras sueltas de uso corriente y, por otra, de una de palabras formadas por las mismas letras pero dispuestas en un orden aleatorio (Tinker 1965, 18-20, Richaudeau 1992, 42). Los resultados resultan muy reveladores: los sujetos encuestados no tienen apenas dificultades para recordar, después de un tiempo de observación breve, las palabras de la primera lista y, sin embargo, presentan serias dificultades para memorizar alguna combinación de la segunda, a pesar de estar formadas por los mismos grupos de letras.

En el segundo experimento, ante la situación de tener que leer palabras que presentan fallos en su reproducción en forma de letras incompletas e incluso por la falta de algunas grafías, se observa que los lectores no presentan grandes dificultades para reconocerlas, dándose incluso el caso llamativo de algunos que aseguran haberlas visto sin mermas (Tinker 1965, 18).

El lector puede comprobar por sí mismo esta forma de proceder a la descodificación de unidades de texto al intenta reconocer de forma automática las palabras *ocultas* en las muestras que se proponen en las páginas siguientes —primero las de la página izquierda y después las de la derecha— por medio de una exploración rápida (de 1 a 2 segundos por palabra), o al proceder a la lectura de los textos que se proponen más adelante intentando avanzar en su lectura desplazándose, sin detenerse en exceso, por encima de las líneas.

Preguntado un grupo de 17 personas, alfabetizados superiores, con una media de edad de 30 años, los resultados resultan muy elocuentes:

- En el caso de las palabras en las que se muestran sobre todo las vocales, las respuestas se repartieron del siguiente modo:
 - huevo (3), queso (1), juego, bueno (2), puedo, hueco (5), *cueco* (1)
 - árbol (17)
 - perro (5), termo (1), tebeo, techo, verso, Berto, *pesto*, tecno (1)
 - pluma (1), *pruna* (1), chula, bruja, bruma (1)
- Mientras que, en el caso de las palabras en las que se muestran solo las consonantes, los resultados fueron los siguientes:
 - pluma (11), plomo (4)
 - perro (14), porro (1), parra (1)
 - huevo (14), *heavy* (1)
 - árbol (17)

Es decir, mientras que en el primer grupo, solo un caso, en el que se ha aportado también una consonante, parece ser enormemente característico (a_bo_) con 17 resultados por unanimidad, el resto resulta poco claro, sobre todo en el último caso (_u_a) en el que un número importante de personas no contesta y, de los que lo hacen, se obtiene poca coincidencia. Únicamente en el primer caso (_ue_o) en el que también se introduce una consonante se obtiene también un mayor nivel de respuesta, aunque un poco disperso en cuanto a los resultados. En las segundas muestras grupo, sin embargo, los resultados son mucho más contundentes: responde la mayoría o la totalidad y lo hacen con elevados rangos de unanimidad.

El mecanismo de interpretación de la palabra a través del reconocimiento de su imagen memorizada se hace bastante evidente. Mientras que las combinaciones de signos de la página izquierda, en las que solo se muestran las vocales y las faltas, ofrecen, pese a la familiaridad de las palabras que representan, considerables dificultades de reconocimiento o identificación, pues no aportan suficiente número de datos o no lo bastante determinantes para su reconocimiento certero, ese margen de duda resulta, sin embargo, en el caso de las combinaciones de signos de la página derecha, a pesar de la ausencia de las vocales y solo con las consonantes y las faltas, completamente inexistente, ante el empuje de una serie de palabras que resuenan inmediatamente en nuestra cabeza sin apenas necesidad de reflexión.

Por lo que respecta a los dos textos, a partir de unas líneas nunca antes leídas, en el primer caso, y de uno cuyo contenido presenta un grado de familiaridad elevado para la mayoría de los lectores, en el segundo, también resulta muy sencillo comprobar la escasa o nula dificultad que supone identificar las palabras y captar su significado pues, a pesar de las mermas, los datos aportados sobre la enunciación gráfica de las palabras en cuestión, así como el conocimiento previo sobre el uso de giros y estructuras del lenguaje de uso frecuente para el lector medio, resultan suficientemente explícitos y acuden en ayuda del lector. Factores que, en el caso del segundo texto, se combinan con el hecho de que, con toda probabilidad, el lector posee en su inventario memorístico numerosos datos previos o contextuales sobre su contenido.

Dado que la palabra constituye el «segmento lingüístico» conocido por el lector «sistemáticamente limitada por dos blancos que la vuelven de esta manera fácilmente aislable» (Richaudeau 1992, 41), si se suprime, por ejemplo, la parte inferior de la *q*, elemento constitutivo con una función descriptiva de dicha grafía evidente, e incluso algunas grafías completas de la palabra, esta será igualmente reconocida como unidad, bien por la identificación de otros datos morfológicos del resto de caracteres o de distribución y ubicación de estos en el conjunto como partes de una unidad perceptiva mayor que es la palabra, como

(Figura 32)

__ ue __ o

a __ bo __

__ e __ o

__ u __ a

(Figura 33)

p l _ m _

p _ r r _

h _ _ v _

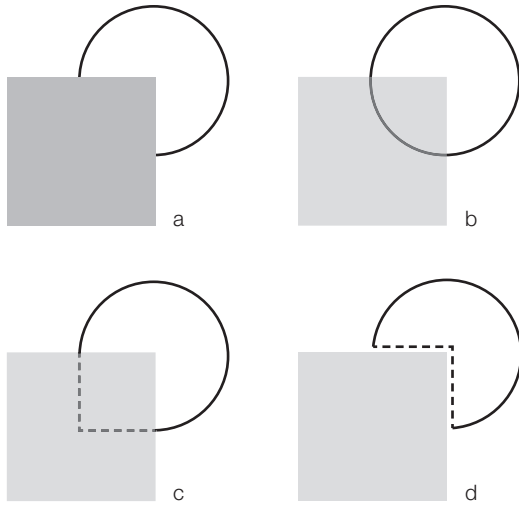
_ r b _ l

(Figura 34)

subió las escaleras como un rayo. Si todo sucedía como él pensaba, María corría en este momento un grave peligro. No tenía tiempo que perder. Quizás no hubiera pasado la llave y podría acceder directamente a la casa.

(Figura 35)

que lleva que lleva
la virgen de la catedral
los pajaritos cantan.
las riberas se lavan,
que sí que sí que
caiga en charparrón
que rompa los cristales
de la estación



(Figura 36)

Preganacia y aprehensión de las unidades del texto

arbo

La actuación en este tipo de situaciones del principio de *pregnancia* o tendencia a identificar unidades fenoménicas preferentemente en función de esquemas estructurales que las hace más fáciles de comprender visualmente, a percibir totalidades, resulta muy evidente.

por razones de tipo contextual sintáctico y semántico relativas al conjunto verbal que acompaña y da sentido a dicha palabra (Richaudeau 1992, 42).

De todo ello es posible deducir nuevamente que leer consiste, por lo menos en parte, en una actividad, en el plano perceptivo-visual, identificatoria y, en algún grado, exploratoria para el reconocimiento de patrones perceptivos conocidos visualmente identificados, almacenados a largo de nuestra vida lectora, los cuales empiezan a barajarse como probables ante el estímulo de la imagen de una palabra dada pues, al constatar de forma sucinta algunas relaciones o combinaciones de letras y características morfológicas particulares, el lector comprueba, en un apenas unos segundos, que esa imagen vista, en su conjunto, coincide y pertenece, con un grado de probabilidad muy alto, a una de las imágenes conocidas de combinaciones de signos correspondientes a un significado dado, a una relación y distribución concreta de signos, capturada repetidamente con anterioridad hasta su memorización y almacenamiento como unidad fenoménica en forma de *pattern*.

Tanto Tinker (1965, 16, 18) como Richaudeau (1987, 25) atribuyen en estos procesos un papel muy relevante a las consonantes y a la posición de determinadas vocales, a su marcación silábica.¹¹⁴

¹¹⁴ La evidencia del papel decisivo que las consonantes desempeñan para la constitución de la palabra puede tener causa en el origen remoto de raíz indoeuropea y por influencia y evolución de las lenguas semíticas cuyos sistemas de fonetización se caracterizaban, entre otras cosas, por ser de raíz consonántica, principio que se traslado a su expresión escrita (diversas fuentes).

Ello es debido al papel desempeñado por algunos aspectos y elementos de tipo descriptivo-morfológico (elementos sugeridores de dirección, diferenciadores de rasgos, matizaciones de los acabados, refuerzos visuales, etc.) ya comentados en las cuestiones de optimización perceptiva de la morfología tipográfica que, aunque no constitutivos del principio enunciativo del signo, aportan datos sobre su principio dinámico-enunciativo: residuos gráficos de la cursivización como principio articulario, los cuales, aunque no en un sentido decisivo, pueden contribuir en un grado importante a la identificación de la palabra como patrón perceptivo.

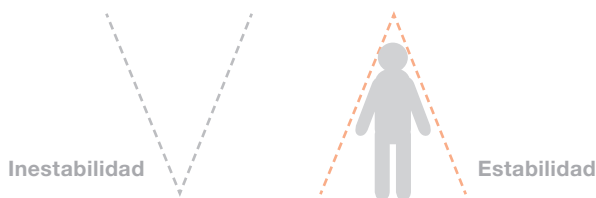
El hecho comprobado de que la mitad superior del texto compuesto en minúsculas proporcione muchos más datos sobre las palabras que la mitad inferior (Tinker 1965, 19; Richaudeau 1968, 40-41) está directamente relacionado con la actuación de los principios mediadores de la anisotropía (Arnheim 1983, 46). La tendencia natural a relacionar la mitad inferior de las unidades fenoménicas con factores de estabilidad física en su configuración como percepto, aplicada en los enunciados de naturaleza gráfico-plástica en general, les imprime un fuerte rendimiento perceptivo-organizativo, las mitades superiores intervienen perceptivamente de una forma más dinámica con aspectos como el avance o el movimiento, el aligeramiento en suma del *tirón* hacia abajo de la fuerza de la gravedad, acaparando así la elocuencia dinámico-expresiva.

Este principio se manifiesta con gran fuerza en la enunciación tipográfica pues, como se ha podido comprobar en las explicaciones precedentes, mientras que las mitades inferiores desempeñan un papel fundamental a la hora de reafirmar el asentamiento sobre la línea base imaginaria del discurso del texto al leer, la mitad superior acapara una mayor cantidad de datos descriptivo-expresivos de las unidades enunciativas. Hecho observable en la tendencia al mayor desarrollo de las proyecciones hacia el área superior o trazos ascendentes que las de sentido descendente.

I.8. Hábito lector, anticipación, contexto transmisivo y legibilidad

En conclusión, una vez adquirida la suficiente destreza lectora por parte de los sujetos-receptores-lectores en el reconocimiento o identificación sucinta de las palabras como entidades visuales significativas, la mayor o menor descriptividad a la hora de plantear las grafías, el rendimiento en el texto de las particularidades morfológicas, constituye un hecho residual entendido solo como contribución a su optimización perceptiva, imposible de valorar de forma absoluta: a partir de los experimentos realizados con textos compuestos en seis tipologías distintas — humanas, garaldas, reales, didonas, mecanas, lineales—, Richaudeau (1987, 19) se muestra tajante con respecto a esta cuestión ya que los resultados obtenidos «no revelan diferencias significativas de velocidad de lectura entre estos seis estilos.

Eficiencia enunciativa de la mitad superior de las grafías (I)



Reducción del peso visual de la mitad superior. En tipografía resulta habitual la introducción de pequeñas correcciones gráficas con el fin de compensar el excesivo peso visual que podría adquirir la mitad superior de las grafías si fuera de idéntico tamaño que la inferior —sobre todo en el caso de las mayúsculas de estructura tan cuadrangular—, como es el caso del ligero estrechamiento o reducción de la mitad superior o la elevación de la mitad visual de las grafías un poco por encima de su mitad aritmética. Todas ellas aligeran y estilizan su imagen al compensar su tendencia a la estaticidad..

En diseño tipográfico es muy frecuente que se asigne una longitud algo menor a los descendentes que a los ascendentes con el fin de reducir su peso visual.



Longitud ascendentes

conheda

Elocuencia enunciativa. En general, la fuerza expresiva de las minúsculas se concentra en su mitad superior, mientras que la mitad inferior desempeña un papel de asentamiento visual y del discurso lineal de la lectura, aunque, como se ha podido ver, en versiones de las grafías tipográficas muy esquemáticas la aplicación con excesiva rigidez de un criterio de unificación de los recursos gráfico-plásticos puede mermar también esta cualidad de las grafías.

Eficiencia enunciativa de la mitad superior de las grafías (I)

el perro va a la fuente

el gato sube al tejado

Los datos que aporta la mitad inferior de estas palabras resultan en algunos casos insuficientes para su certera identificación. En el contorno superior de la palabra se concentra, sin ninguna duda, el grueso de los datos gráficamente más significativos para su reconocimiento.

anaii

uuuu

Incluso en el caso de planteamientos enunciativos de las grafías no muy descriptivos, la mitad superior en la vocales transmite una imagen más elocuente de las mismas que la inferior, en algunas de las cuales se presentan situaciones de mayor ambigüedad.

daeiur

uuuu

En combinación con las consonantes, también la mitad superior suele ser la que aporta los elementos distintivos y más característicos de las grafías.

Ha quedado probado que la ausencia o presencia de pie no tenía influencia en la legibilidad de los textos». Es decir, las cuestiones sobre *legibilidades absolutas* referidas a las particularidades estilísticas de la modalidad tipográfica de los signos del texto, siempre que no interfieran en la comprensión visual del principio estructural, optimizan las condiciones pero no resultan determinantes.

Tinker (1965, 20-21) resume la cuestión de este modo:

Así pues, a la hora de determinar la percepción de la forma total de la palabra ¿qué tiene importancia: las letras individualmente, determinadas letras o relaciones de letras, vocales o sílabas?

Obviamente, la visión de algunas letras de la palabra en concreto es un requisito para poder reconstruir gran parte de la imagen total de la palabra, para reconocerla. [...] Esto incluye letras iniciales y finales, ascendentes y descendentes, y la distribución particular de las letras verticales y curvas en la palabra. [...] Como se ha podido comprobar en los experimentos antes citados, la naturaleza y distribución de las letras en la palabra le confieren una forma total¹¹⁵ particular en función de su importante valor como pistas¹¹⁶ para su percepción. Un único aspecto de las letras —como algunas letras en particular, los ascendentes o descendentes, la distribución de las letras verticales o curvas y de las consonantes y vocales— no determina la percepción efectiva de una palabra. Aparentemente, algunos de estos aspectos de las letras y su coincidencia, su actuación conjunta, producen en el lector una forma característica de la palabra que tiende a ser eficazmente reconocida o percibida.

[...] parece que el proceso de percepción comienza con la apreciación visual del contorno de la palabra¹¹⁷ la cual es completada después con suficientes detalles, como la consonante inicial o una combinación de consonantes determinada, una vocal o sílaba o la letra final, que son aprehendidos para permitir el reconocimiento de una palabra dada que cuadra en el contexto verbal en el que aparece.

Este procedimiento de la percepción al leer, en el cual la línea de contorno de la forma de la palabra tiene un importante valor como pista, *opera solo para palabras*

¹¹⁵ Aquí el autor se refiere a «*total shape*», que como se sabe en inglés hace referencia a su morfología, aunque Tinker también utiliza expresiones como *word form*, *total word structure* o *total word picture* en el mismo sentido.

¹¹⁶ Concretamente el autor utiliza la palabra «*cue*» cuya traducción literal es ‘apunte’.

¹¹⁷ Sobre este concepto —*contorno de la palabra*— conviene ser más precisos: no se trataría tanto del dibujo de la línea delimitadora del conjunto de la palabra, dibujo de difícil desciframiento y que contendría un área vacía no significativa, como del recorrido por la superficie de la palabra para la comprobación y la recogida de datos y aspectos morfológicamente significativos o característicos de una imagen de palabra dada, e incluso de la exploración de la mitad superior de dicha palabra —de ahí quizás la idea de contorno— que, como se ha mostrado, sí que resulta visualmente muy elocuente.

vistas [sic], esas palabras que se han convertido en particularmente familiares para el lector a través de encontrarlas con frecuencia en sus lecturas. Desde el momento en que una persona comienza a aprender a leer y a lo largo de su vida, si continúa leyendo, va añadiendo constantemente palabras vistas a su *banco* [sic]. Las estructuras visuales de esas palabras se vuelven tan familiares que son reconocidas de un solo vistazo. Todos los adultos que son lectores considerablemente maduros tienen un gran almacén de palabras vistas en su banco de palabras. Esto es una suerte porque, de otro modo, leer resultaría un procedimiento lento y laborioso al analizar cada una de las palabras de la frase. Cuanto más familiar es una palabra, mayor es el valor de su forma como pista.

De modo que, dadas unas condiciones mínimas de iluminación, contraste suficiente entre el tono del fondo y el de las grafías del texto, una dimensión razonable de los caracteres y la distancia adecuada del soporte de lectura, serán «los factores de naturaleza mental y lingüística los que concurren a la calidad de la lectura» (Richaudeau 1987, 16) y no, por lo menos no de una forma decisiva, los de índole morfológico-estilística. En la práctica, el desencadenamiento del proceso relativo a la descodificación de la unidad lingüístico-significativa a través del desciframiento de los elementos de su representación gráfica, implica la identificación de detalles de su estructura interna (Tinker 1965, 22) a partir de los cuales el lector procede a un reconocimiento del conjunto combinado de signos, es decir, las palabras en su expresión gráfica pasan a adquirir, con la adquisición de la destreza lectora, una imagen reconocible a través de la enunciación gráfico-plástica característica de los elementos que las componen, por lo que, otros factores como los comentados de tipo contextual pueden acudir de forma mucho más eficaz en ayuda del sujeto-lector-receptor.

Los experimentos demuestran además que, en el desencadenamiento de ese mecanismo, el hábito visual del lector, que implica en gran medida su desenvolvimiento como tal en un *entorno perceptivo-lector conocido*, va a tener un papel decisivo, muy por encima incluso de la aptitud perceptivo-enunciativa de las grafías del texto. Así, por ejemplo, frente a la opinión de Tinker (1965, 18) de que la homogeneidad en el perfil de las palabras compuestas en mayúsculas constituye, gráficamente hablando, un factor poco expresivo a la hora de proporcionar datos al lector sobre la forma de la palabra, Richaudeau (1987, 15), que obtiene de sus experimentos con textos compuestos bien en mayúsculas o bien en minúsculas, ratios de agilidad lectora con diferencias insignificantes, resuelve que la aptitud de una particular morfología de los signos del texto para revelar más claramente al lector las unidades de sentido del texto se reduce sobre todo a que «los resultados de los tests efectuados en los lectores están influidos no solo por el dibujo de las palabras, sino también por sus hábitos» (Richau-

deau 1987, 15) ya que, aunque «teniendo en cuenta los hábitos de lectura del lector occidental contemporáneo», las palabras compuestas en minúsculas son «sensiblemente más legibles que las compuestas en capitales», los resultados de estos tests podrían cambiar en función de los cambios operados en los hábitos lectores a partir de otras formas de expresión del texto (Richaudeau 1987, 16). Y para Richaudeau (1992, 102) esto es así hasta el punto de concluir que: «de ahí la complejidad del concepto legibilidad y su relatividad en función de factores principalmente de naturaleza cultural. Así, las reglas de la legibilidad tipográfica no son las mismas si la civilización es occidental o islámica, ni las de la legibilidad lingüística para un trabajador especializado o un universitario».

Esta idea defendida por Richaudeau no contradice las ideas anteriormente expuestas acerca de la posible valoración de la aptitud morfológica de las grafías de la expresión tipográfica del texto en función del análisis de su rendimiento perceptivo, si se plantean desde el punto de vista de una contribución a la optimización enunciativa perceptiva del entorno gráfico-expresivo o visual-perceptivo para la lectura

Como ya se ha explicado extensamente, la elaboración perceptiva, *comprender visualmente* los datos capturados a través de los órganos de la visión —ver— consiste en buscar y captar principios enunciativos por debajo de la apariencia compleja, diversa y cambiante que presentan las unidades fenoménicas en el entorno, sean estas objetos naturales o contruidos, paisajes, seres vivos o grafías del texto. Así, una *e* puede ser captada, si no contradice su principio enunciativo-articulador, bajo infinidad de interpretaciones no, por más esquemáticas, más claras perceptivamente. Extremo que explicaría las opiniones de Philipp Luidl (Bain y Shaw 2001, 39) acerca de la eterna controversia sobre el grado de legibilidad de los textos compuestos en caracteres góticos frente a los compuestos en caracteres de raíz humanística:

Muchos consideran todavía, de modo erróneo, que la gótica de fractura resulta más difícil de leer que la letra de tipos romanos. Pero todo aquel que esté familiarizado con las formas de este tipo de gótica sabe que eso no es así. Puesto que la legibilidad depende de la capacidad de distinguir los contornos de la palabra con facilidad, podemos afirmar que la gótica de fractura ofrece mucha más riqueza que los tipos romanos. Esencialmente, esto puede atribuirse a la mayor abundancia de ascendentes y descendentes que se derivan en gran medida de la *s* larga (ß) y de sus numerosas ligaduras.

Es decir, al margen de la controversia sobre el rendimiento perceptivo de algunos de los planteamientos o principios enunciativos de las grafías del texto sobre otros, como también se ha podido comprobar, a partir de una enunciación gráfico-plástica que ofrezca dos lecturas, una articulada por los principios bási-

cos de la percepción y otra en base a estos pero en función de algún componente que implica conocimiento previo, la actitud perceptiva del sujeto-receptor puede decantarse, fuertemente condicionada por su predisposición cognoscitiva, en función de los hábitos adquiridos.

El factor *hábito*, en relación al entorno enunciativo-visual para la lectura, va a ser pues decisivo a la hora de realizar una valoración sobre la ratio de legibilidad de la enunciación tipográfica de un texto dado, aunque en ningún caso puede ser absoluta pues un sujeto-receptor-lector altamente ejercitado en la desciframiento de un texto compuesto en un determinado tipo de grafía poco conocida para el resto de sujetos, es decir, poco ejercitados en su desciframiento, puede presentar elevadas ratios de agilidad y comprensión lectora, mientras que ante las formas *objetivamente pregnantas* de una romana, un lector torpe, por muy pregnantas que estas sean, obtendrá resultados deficientes si no ha compendio visualmente —y memorizado— su principio dinámico-estructural.

Como también se ha podido comprobar, en la activación de la relación dinámico-asociativa de reconocimiento de la imagen de la palabra con un significado dado, la información contextual también va a tener un papel muy relevante. Al leer, al igual que en el resto de actividades perceptivo-cognoscitivas, la máxima rentabilización del esfuerzo y el tiempo empleados, la rapidez y eficacia del propio sistema perceptivo para proporcionar al sujeto-receptor una respuesta o interpretación del estímulo, va a constituir un factor decisivo. De ahí que el contexto experiencial individual, sobre todo como ávido lector, implique una ventaja exponencial en cuanto a la velocidad y la comprensión lectora. Incluso se ha comprobado que, aunque debido a la vaguedad de la visión periférica, en la secuencia de palabras que comprende una captura, algunas de estas palabras a la derecha del campo de visión en el sentido del avance de la lectura, no se perciben con idéntica claridad como las que entran en el objetivo de la fovea, «estas formas de palabras vagas o de grupos de letras en la visión periférica a la derecha del área de fijación también proporcionan atisbos¹¹⁸ de los significados que vienen a continuación, los cuales serán aclarados completamente en fijaciones sucesivas para conseguir una correcta percepción de la palabra. Es decir, al leer no todas las palabras necesitan ser vistas con máxima nitidez (visión foveal) para ser percibidas» (Tinker 1965, 13).

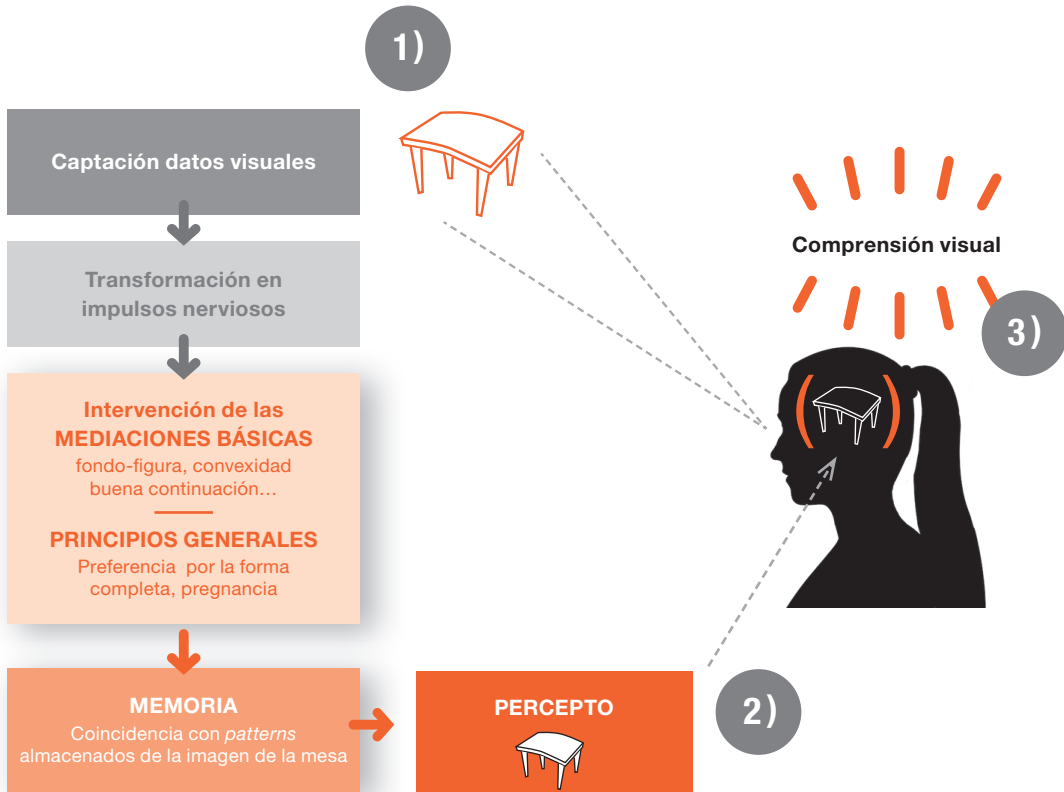
El encuentro frecuente de esas imágenes de las palabras en contextos diversos (Tinker 1965, 11) a través del ejercicio continuado de la lectura,¹¹⁹ la informa-

¹¹⁸ «*Premonitions*» en palabras del autor.

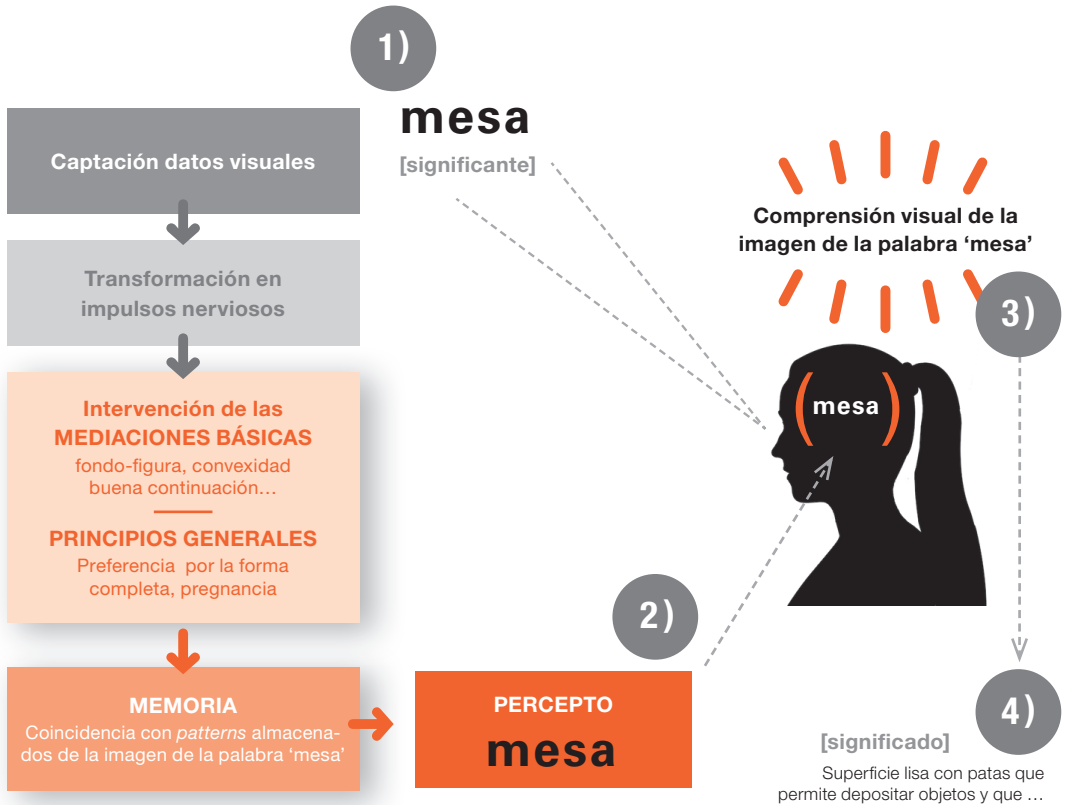
¹¹⁹ Existe un método para enseñar lectura alfabética a los niños que consisten en empezar por familiarizarlos con la imagen de las palabras, sin una instrucción previa para el conocimiento de los signos particulares ni del sistema de descodificación de la palabra al leer. Este método puede

(Lámina 33)

Proceso general de la percepción visual



Proceso general de la percepción visual al leer



ción llamémosle *adicional* que el contexto significativo que rodea a la palabra proporciona, constituye otra herramienta fundamental para el rápido ejercicio de constatación de datos aprehendidos por el lector coadyuvantes al desciframiento del texto, sobre todo en el caso del contexto verbal (usos de léxico recurrentes, temática del texto, construcciones sintácticas repetitivas, etc.), pero, muy a menudo también, referido al conjunto de los aspectos contextuales que acompañan al texto (tipo de publicación, estilo del autor, registro o marco lingüístico, género del texto, etc.). Este factor es eficaz sobre todo al actuar conjuntamente con la expectativa o mecanismo de *anticipación* del lector, consistente casi en un trabajo premonitorio de balance instantáneo de palabras probables utilizadas en un contexto dado que le permitirá ir ligeramente por delante en el desciframiento del texto, hasta el punto de poder afirmar que «en un amplio sentido, leer es una actividad creativa» (Tinker 1965, 5).

Hay que tener en cuenta, además, que, en la práctica, todos estos factores pormenorizados actúan en *contextos significativos* pues, en realidad, raramente una palabra aparece tan descontextualizada como en los ejemplos que aquí se han mostrado, lo que conlleva que, la mayoría de las veces, sea la comprobación y constatación sucinta de un conjunto de pistas, en un contexto ya de por sí enormemente significativo (prensa deportiva, entorno publicitario particular, etc.) y no de un único detalle el cual, analizado de forma aislada puede resultar gráficamente ambiguo, lo que hace que una palabra sea reconocida e incluso *esperada* con un elevado grado de anticipación al leer.

Este mecanismo no consistiría tanto en adivinar las palabras que siguen a lo leído, como en la expectativa de la utilización de ciertas asociaciones de orden semántico y de estructuras sintácticas recurrentes que anuncian, con algunas palabras o grupos de palabras, la probabilidad de que un tipo determinado de

presentar, sin embargo, problemas a la larga pues el conocimiento de los signos del texto, también separadamente, puede proporcionar en ocasiones pistas durante la lectura acerca de la palabra en su totalidad (Tinker 1965, 27-28). Por otra parte, la adquisición del hábito de la lectura fluida es la fuente de la memorización y el enriquecimiento del repertorio de palabras y enunciados con valor semántico conocidos, de otra manera, según ese sistema de aprendizaje, ¿cuántas imágenes de palabras tendríamos que memorizar previamente para adquirir una comprensión lectora aceptable en nuestra vida lectora adulta? Al final, tras dicha pseudoinstrucción previa, habrá que proceder igualmente a la transmisión convencional del proceso de la lectura. Es un caso comparable al que se da en el aprendizaje y uso de sistemas de escritura ideogramática como el chino: sus usuarios deben aprender tantos signos como palabras necesiten escribir. La realidad es que, de las decenas de miles de los signos que componen este sistema, la mayoría de la población no llega a aprender ni a utilizar más de 1.000 o 1.500 en los mejores casos (Alleton 2009, 12). Es más, si la gran ventaja que el sistema alfabético ofrece frente a esta problemática es precisamente su versatilidad al permitir transcribir cualquier palabra por medio de un puñado de signos, ¿qué sentido tiene reducirlo a un sistema ideogramático?

unidad significativa sea la que aparezca a continuación. Como ya se ha tenido la oportunidad de comprobar, este mecanismo es común a la forma general de proceder del conjunto de elementos psico-físicos que intervienen habitualmente en la captación y procesamiento de información en el plano de lo cognitivo, ya que, como Arnheim (1971, 90) explica al referirse a dichos procesos: «Debe tenerse en cuenta que el efecto de tales imágenes percibidas no solo depende de cuán frecuentemente se han encontrado sus prototipos en el pasado, sino también, en grado sumo, de lo que la naturaleza del contexto dado parece exigir. Lo que uno espera ver depende considerablemente de que sea lo propio de ese lugar particular». El mecanismo de la anticipación que, como se ha podido comprobar, tanta importancia adquiere en la visión en general y que con tanto empuje contribuye a la lectura, refuerza la idea de la importancia del hábito visual sobre lo leído en función de su intervención como *contexto explicativo* (Arnheim 1971, 141).

También la motivación o interés manifiesto en la comprensión del texto por parte del lector actúa como un factor que puede aumentar exponencialmente las ratios de rendimiento lector (Tinker 1965, 24) en la medida en que pone en tensión su capacidad para concentrar la atención y rentabilizar el uso de todos los recursos que intervienen en el desciframiento del texto aquí descritos, contribuyendo a esa «*reescritura mental*, productora de sentido, animada por una necesidad interior de comprensión» (Richaudeau 1992, 64).

En cuanto a la reacción del lector al encuentro de palabras nuevas cuya imagen desconoce requerirían el escrutinio visual completo de los elementos de dicha palabra, su reproducción verbalizada o subvocalizada. En cuanto a su significado, el lector deberá deducirlo del contexto o quizás de algún indicio de tipo etimológico o, en el peor de los casos, como es obvio, buscar su significado en un diccionario.¹²⁰

En definitiva, la relación de todas las cuestiones, hasta aquí planteadas, minimiza significativamente el papel de la particularización morfológica en la interpretación del texto. Frente a las preguntas planteadas al inicio del apartado sobre las posibles valoraciones acerca de la incidencia del componente polimórfico de los signos de la enunciación tipográfica del texto al leer, tan genuinamente característico de su expresión, parece posible concluir que en esa imagen-patrón de la palabra que como lectores retenemos en nuestro almacén memorístico apenas quedan restos de dichas particularidades morfológicas.

¹²⁰ Aunque algunos morfemas de la palabra, como los que forman su raíz, pueden ser más significativos que otros, en la práctica la lectura está relacionada con la atención de forma simultánea a la totalidad de la palabra, y no de forma preferente al principio, al centro o al final de la misma (Tinker 1965, 20).

Más, si como sostiene Arnheim (1971, 77), «un acto perceptual no se da nunca aislado; es solo la fase más reciente de una corriente de innumerables actos similares, llevados a cabo en el pasado y sobrevivientes en la memoria» y, de igual manera, «las experiencias del presente, almacenadas y amalgamadas con el producto del pasado, condicionan los perceptos del futuro», es de suponer que el sujeto habituado a la lectura, en el entorno de una cultura estilísticamente hiperdesarrollada como la actual, no resulte completamente ajeno a estas matizaciones morfológicas de los componentes de la enunciación gráfica del texto y que, por ello, albergue también, en su banco memorístico de unidades visuales significativas, una gran variedad de *imágenes* correspondientes a una misma palabra o formas de enunciar gráficamente dicha palabra, de representaciones distintas de un mismo significante visual en función del polimorfismo tipográfico que hace que las grafías del texto adopten apariencias diversas. En cuyo caso, ¿no habrá permanecido en esta imagen memorizada de la palabra, en algún grado, también memorizado algún dato sobre sus rasgos, su peso, su tipología, es decir, sobre su representación tipográfica? ¿no conformará la estilística tipográfica al mismo tiempo una imagen característica de la representación del texto, una *imagen del texto* concreta?

Desde el estricto análisis semiótico de la cuestión, pese a que la palabra *casa* puede ser pronunciada en diversas ocasiones por la misma persona o por personas diferentes con diversos cambios tonales, provocará en todos los casos la misma respuesta y se usará para designar los mismos objetos. De modo similar, en el caso de una palabra escrita, los rasgos y sus tamaños pueden variar muchísimo, las letras pueden ser de estilos diferentes, los medios utilizados pueden mostrarse de diversos colores pero «hablando de forma estricta, el vehículo sígnico es solo ese aspecto relativo a la apariencia del mismo en virtud del cual se produce la semiosis; el resto es semióticamente irrelevante» (Morris 1994, 96).¹²¹

Sin embargo, si como también hemos tenido la oportunidad de comprobar, es un hecho que los sujetos-receptores-lectores establecen, también como usuarios, relaciones entre determinadas versiones tipográficas de las grafías del texto con significados concretos, esta respuesta no resulta suficientemente aclaratoria acerca de la cuestión sobre la posible intervención o no del componente polimórfico inherente a la expresión tipográfica de las grafías como potencial generador de significados añadidos que podría incluso llegar a aportar algún plus significativo o a potenciar el propio significado del texto. De modo que la pregunta

¹²¹ Por ejemplo, «casa» y «CASA» comparten el mismo vehículo sígnico, pero «casa» y «haus» no, pues las diferencias en el primer caso entrarían en el terreno de una descripción físico-gráfica del vehículo sígnico mientras que en el segundo los vehículos sígnicos no son los mismos porque sus reglas de uso son diferentes (Morris 1994, 97).

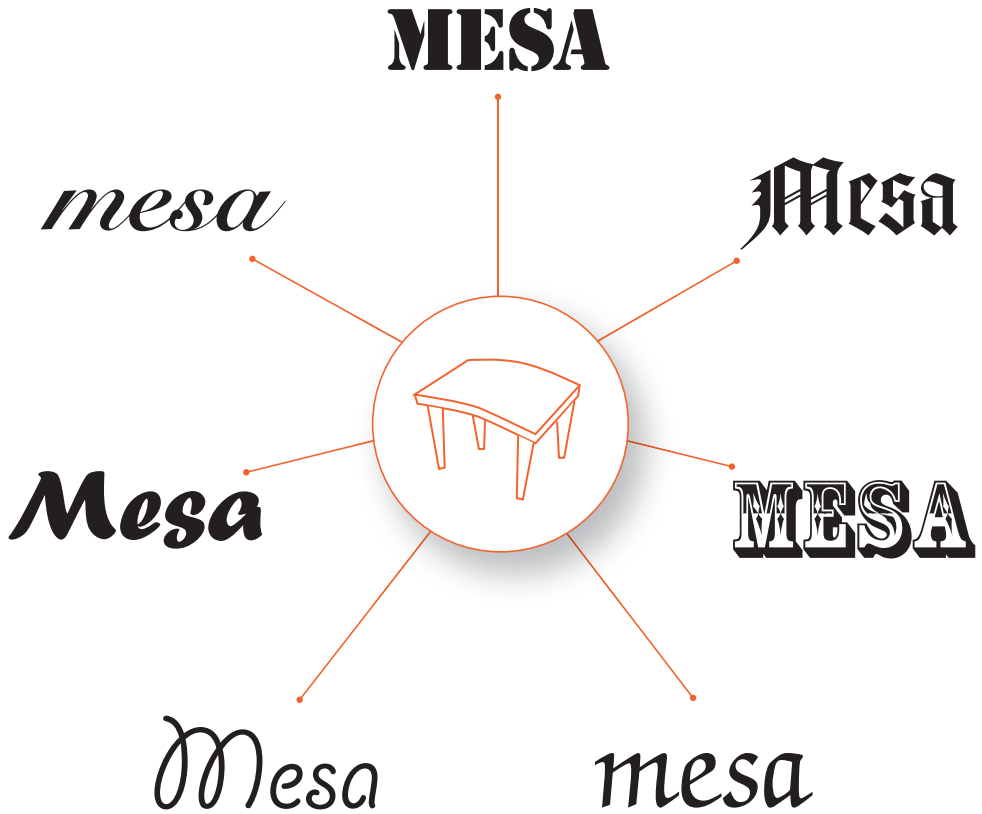
persiste: ¿en qué sustrato del procesamiento de los datos visuales de la imagen de la palabra quedan las particularidades de cada interpretación morfológica de sus signos?, recuperando la cuestión anteriormente enunciada, ¿a qué principio comunicativo obedece la interpretación polimórfica de los signos de un código?

Como se ha podido comprobar, dado que el mecanismo de la lectura y la participación en él del componente tipográfico comparten la actuación de los mecanismos generales de la visión y la percepción de las formas, en combinación con la intervención de la memoria y el reconocimiento de las unidades significantes, y dado que «muchos criterios para la comprensión del significado de la forma visual, del potencial sintáctico de la estructura en la alfabetidad visual,¹²² surgen de investigar el proceso de la percepción humana [...] el mecanismo perceptivo que comparte universalmente el organismo humano» (Dondis 1982, 33), analizar los procesos y los componentes que conlleva *leer* como actividad cognoscitiva que conlleva *ver*, es decir, el análisis de estos factores desde otra perspectiva, dentro del proceso general de la visión, puede quizás ser la clave para la obtención de una respuesta convincente a estas preguntas.

¹²² '*Visual literacy*', término acuñado por D.A. Dondis que se refiere al conocimiento de los mecanismos iconosintácticos.

(Lámina 35)

¿Aportan las distintas formas de representar la palabra *mesa* algún plus significativo?



II. La apreciación icónica de los signos del texto

El hombre es en lo esencial un animal simbólico.

CHARLES MORRIS (1994)

II.1. Transmisión informativa e iconicidad

A partir de las teorías y las investigaciones comentadas sobre los procesos de captación de los signos, en la modalidad tipográfica de composición del texto, y, en general, de los principios de la percepción visual expuestos, se puede concluir de entrada que en tipografía de edición, es decir, en el ejercicio de la lectura, el detalle tipográfico y, más concretamente, la estilística tipográfica tienen un grado de impacto muy bajo en el lector frente al peso de la palabra como unidad mínima significativa, en la que sus particularidades morfológicas a lo sumo contribuyen a la optimización de su eficacia gráfico-perceptual. Como alternativa, este apartado se propone contemplar la repercusión del estilo en tipografía, por una parte, desde la perspectiva de su posible actuación como transmisor de atribuciones significativas relacionadas con la interpretación de *inputs* de naturaleza visual y, por otra, en función de un proceso de *modelización* relacionado con la iconicidad inherente a su expresión, es decir, desde un plano distinto al de sus estrictas atribuciones como agentes codificadores, por procedimientos gráficos, del lenguaje verbal.

En términos generales, la significatividad atribuida a los enunciados de naturaleza icónica es el resultado de la interacción de los procesos neuronales ligados a nuestros mecanismos de percepción y procesamiento de la información visual, junto con información elaborada con material cognitivo obtenido de experiencias de naturaleza diversa: sensitivas —táctiles, sonoras, etc.—, así como psicológicas —emocionales, sociales, etc.— o fruto del aprendizaje y el entrenamiento conducido, las cuales vamos adquiriendo, relacionando y acumulado a lo largo de nuestra dilatada *vida visual* y, en este caso, *lectora*, en una sucesión de «asociaciones significativas» (Aparici, García Matilla y Valdivia 1992, 27), dado que, como afirma John Berger (2000, 13), «lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas».

Ese complejo entramado iconosimbólico permite proyectar y multiplicar las experiencias intelectuales y anímicas más allá de la escueta relación estímulo-percepción, proporcionándole al ser humano nuevas y distintas interpretaciones y visiones de sí mismo y de los elementos de su entorno. ¿Por qué produce tal efecto recordar los libros o los tebeos y los caracteres que en sus páginas titilaban en los que de niños descubríamos el mundo? ¿Por qué contemplamos con añoranza los *torpes* rótulos de los antiguos comercios de nuestro entorno urbano? ¿Por qué nos atrae la estética pasada de moda de la carátula de un disco de vinilo? ¿En base a qué relacionamos y llegamos a rechazar un estilo de letra largamente utilizado por una corriente política denostada? Porque a través de esas experiencias de índole cognitiva de naturaleza fundamentalmente simbólico-visual, se fueron configurando en nuestro sistema intelectual los resortes para la interpretación y valoración de muchas de nuestras experiencias vitales posteriores. La información visualmente aprehendida se caracteriza por su cualidad y tendencia configuradora de una intrincada red de significaciones relacionada con la identificación de patrones: «La mente, cuyo alcance va mucho más allá que los estímulos recibidos por el ojo directa y momentáneamente, opera con el vasto caudal de imágenes accesibles a través de la memoria y organiza la experiencia total de una vida en un sistema de conceptos visuales» (Arnheim 1971, 291).

Debido fundamentalmente al espectacular desarrollo experimentado durante todo el siglo pasado por la utilización de la imagen y de los enunciados de orden visual como medios privilegiados de transmisión de información y a la actual tecnologización de tales procesos, que no ha hecho sino ahondar en dicha tendencia, han sido y son muchos los intentos por establecer una *lingüística de lo visual* que dote por prolongación a lo icónico de las atribuciones propias de un lenguaje. El hecho de que los enunciados icónicos¹²³ se presenten con tanta frecuencia como articuladores de contenidos en múltiples contextos comunicativos ha llevado durante décadas a plantear su análisis como tal, es decir, como poseedores potenciales de una sintaxis y una semántica propias, en las que las imágenes serían al lenguaje visual lo que las palabras al lenguaje verbal, su unidad de representación.

Pero, aunque, esquemáticamente planteada, esta idea parece perfectamente asumible, conviene considerar el hecho de que los mecanismos de atribución de significados a los enunciados de tipo visual, es decir, a los conformados en

¹²³ Villafañe (2006, 44-46) distingue entre cuatro tipos de imágenes: mentales, naturales, creadas y registradas: «Las dos primeras son imágenes no manipuladas, al contrario que las dos restantes, obtenidas mediante un sistema de registro que puede ser manual o mecánico [...] las creadas son generalmente vehículos de comunicación o, al menos, son significativas». A estas últimas, elaboradas manualmente o por procedimientos técnicos, registradas y, por tanto, reproducibles o no, se hace referencia en este estudio con la expresión *enunciados icónicos*.

(Esquema 25)

¿Puede ser considerada un lenguaje la transmisión de información por procedimientos visuales?



función del establecimiento de unas relaciones plásticas (Villafañe 2006, 31-32), se rigen, sin embargo, en función de unos procesos mentales específicos distintos de los que intervienen en la comunicación verbal. De manera que, aunque de forma genérica se podría hablar de *lenguaje de la imagen*, solo sería correcto hacerlo desde la asunción de que de la distinta naturaleza de los mecanismos articuladores e interpretativos de uno y otro medio, se obtienen, en cuanto a la concreción y tipo de contenido transmitido, resultados distintos.

Parece lógico llegar a pensar que, en tanto que componente de naturaleza icónica, el polimorfismo que caracteriza a los signos de la modalidad tipográfica de composición del texto pudiera contemplarse también como elemento susceptible de ser interpretado por ese particular mecanismo de asignación de atribuciones significativas, en el marco de la cosmovisión propia de cada tiempo, de cada espacio y entorno cultural concretos. Sin ir más lejos, Brigitte Juanals (Furtado 2007, 59) se refiere al libro como «espacio semiótico», en la medida en que durante los últimos siglos ha constituido, al margen de su estricta función como medio trasmisor de contenidos, una especie de entorno gráfico significativo en tanto que relacionado por el lector con determinados contextos visualmente funcionales. ¿No tendrá, en ello, algo que ver la imagen del texto y con ella la de los signos del texto?

Dado que la aproximación realizada en el apartado anterior al hecho de cómo la acción de *ver texto* se transforma en la acción de *leer texto* ha dejado constancia de la casi total *desactivación del detalle* y, con él, de la estilística tipográfica en el desarrollo de dicho proceso, a continuación se va a proceder al análisis de la repercusión de ese componente icónico desde el supuesto de que tales mecanismos de asignación de valencias de tipo iconosimbólico pudieran llegar a conformar entornos gráfico-significativos también en el caso de su intervención en las actuaciones relacionadas con el intercambio de información por medio de texto, con el fin de dotarlos, acaso por otras vías, de alguna razón de ser comunicacional.

II.2. Elaboración cognitiva del material visual

Son tres los factores que definen más específicamente la intervención de los enunciados icónicos en los procesos relacionados con la transmisión de contenidos: su *significatividad*, en un nivel de atribuciones de tipo asociativo-simbólico a partir de la capacidad enunciativa de sus componentes plásticos; su integración en los procesos indiferenciados de aprehensión de información visual del entorno o principio que podríamos denominar de *apariencia de verosimilitud*; y, por último, su tendencia a participar en un proceso denominado de *modelización* a través del cual cada enunciación característica adquiriría categoría de *estilo*.

Debido a la particular configuración de los órganos de la visión, los datos de contenido luminoso capturados a través de la pupila bajo el control de la córnea, son procesados parcialmente en la retina antes de ser enviados al cerebro. En ella tiene lugar la transformación de la energía luminosa que ha entrado por el ojo en potenciales eléctricos, los cuales se desplazan a través de los nervios ópticos hasta el cerebro en forma de potenciales de acción. Dichos nervios se entrecruzan intercambiando parte de sus fibras en un área denominada quiasma óptico, en la base del cerebro, desde donde este paquete de señales es lanzado hacia el núcleo geniculado lateral, un pequeño saliente del tálamo, y de allí a la corteza cerebral, donde es ampliamente analizado y procesado. No hay más que reparar en el hecho de que casi un tercio de toda la corteza cerebral se encuentre implicada en el procesamiento de la visión para apreciar hasta qué punto el sentido de la vista resulta relevante y está involucrado en todas las acciones y procesos relacionados con nuestra actividad cognoscitiva y nuestra capacidad de desenvolvimiento en el entorno.

Morgado (2012, 120) describe así el mecanismo cerebral que se desencadena hasta transformar la información sensorial aprehendida en percepción:

(Esquema 26)

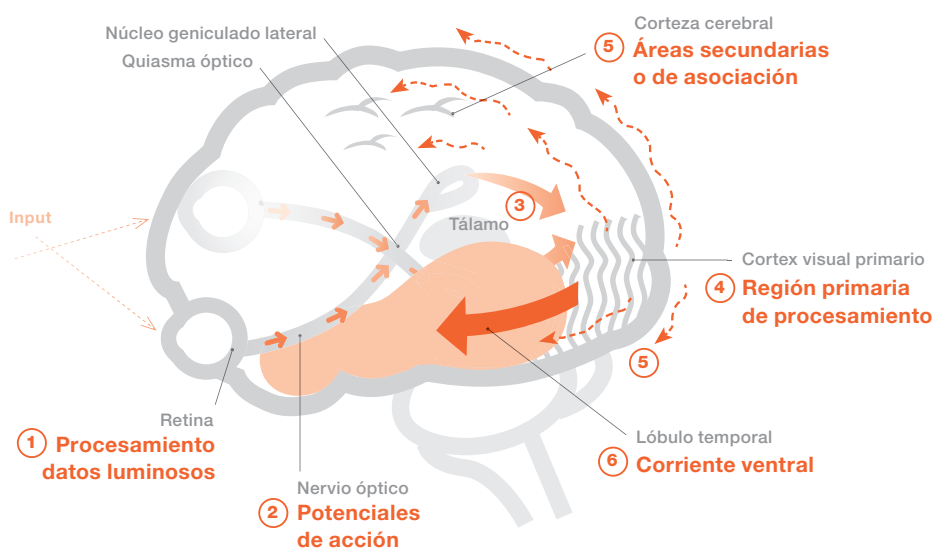
**Características de la información transmitida
por procedimientos de enunciación icónica**



Cada tipo de información sensorial, la visual, la olfatoria, etc., se analiza y procesa en una parte diferente de la corteza cerebral y, dentro de cada parte, en áreas sucesivas de la misma. Las áreas de la corteza cerebral que reciben la información directamente desde el tálamo se llaman áreas primarias o de proyección y, generalmente, se encargan de detectar características básicas de los estímulos, como su color, su orientación o su movimiento, en el caso de la visión. Lo sabemos porque sus neuronas se activan y emiten potenciales de acción cuando un estímulo visual recibido tiene un determinado color, por ejemplo, amarillo, una determinada orientación, por ejemplo, horizontal, o cuando se mueve en una determinada dirección. Ese análisis de la información en las áreas primarias de la corteza cerebral hace que tengamos una sensación elemental del sentido correspondiente, algo así como ver sin saber todavía qué es lo que vemos u oír pero sin saber todavía qué es lo que oímos. La información resultante del análisis en las áreas primarias se traslada después a áreas adyacentes sucesivas de la propia corteza cerebral, llamadas áreas secundarias o de asociación. Allí se relacionan entre sí las características de un mismo y de diferentes estímulos, o con información sobre ellos almacenada en los sistemas de memoria del cerebro, para hacer posible su reconocimiento, es decir, para identificar su naturaleza e identidad. Es entonces cuando, por ejemplo, además de ver un par de círculos unidos por una línea, nos damos cuenta de que son unas gafas, o cuando además de oír unos sonidos, los reconocemos como los de nuestro móvil. Una etapa ulterior del proceso permite relacionar las percepciones así establecidas con otras diferentes almacenadas también en los sistemas de memoria del cerebro para hacer valoraciones y juicios sobre lo percibido y guiar el comportamiento consecuente.

(Figura 37)

Fases de la transformación del *input* visual en distintos niveles de significatividad



Siempre según Morgado (2012, 155), el *área primaria* o de *proyección visual*, primer lugar al que llega la información visual desde el tálamo, es la corteza occipital, en la parte posterior del cerebro, conocida también por su aspecto como corteza estriada. En ella se produce un registro espacial, como si fuese un mapa, del campo visual «donde las partes que están juntas en el mismo son analizadas por neuronas que también están juntas», con particular especialización en la información recogida por la fovea que, recuérdese, demarca el área de mayor definición perceptiva. La impresión de visión se produce tras sucesivos y distintos tipos de procesamiento de la información sensorial aprehendida pues, como ya se ha podido entrever en la cita de Morgado, existe una diferencia apreciativa entre la propia acción de ver y la sensación de *visto* —«Una cosa es ver y otra muy diferente saber qué es lo que vemos» (Morgado 2012, 158)—. De manera que estos datos procesados en primera instancia por la corteza occipital deben seguir procesándose en zonas adyacentes desplazándose hacia «áreas asociativas» (Morgado 2012, 158) cada vez más distantes en la corteza cerebral. Así, una parte de la información visual se dirige hacia el lóbulo temporal, formando la llamada *corriente ventral* del procesamiento visual, cuyo objetivo es extraer características cada vez más sofisticadas de los datos transformados en las primeras etapas de procesamiento de la información visual, de lo que resulta que la información obtenida en el primer nivel de procesamiento sobre si lo visto es un contorno, una superposición, una forma dada, etc. se completará con datos sobre si se trata de una silla, una cara, un martillo, etc. En este recorrido hasta el lóbulo temporal, la información visual pasa por sucesivas áreas de la corteza cerebral occipital, conocidas conjuntamente como *corteza estriada* o *de asociación* cuyo cometido consiste en la «integración de información visual» (Morgado 2012, 159).

Todo este proceso concluye en la *corteza temporal inferior*, lugar cuyas neuronas se activan de forma selectiva ante determinadas categorías de lo visto, como, por ejemplo, los distintos gestos de una cara, las variaciones lumínicas proyectadas sobre un objeto, las diferencias valorativas con respecto al color, etc., es decir, se trata de un área del cerebro que «no solo integra las diversas informaciones que recibe sobre la imagen que está ante sus ojos sino que además compara lo integrado con memorias almacenadas en ella o en otras partes del cerebro» (Morgado 2012, 159).

En la transformación de los datos sensoriales de tipo visual capturados en información participan, pues, distintos niveles de procesamiento cognoscitivo. Y esto es así, de forma general, con relación al conjunto del *input* recibido de la interacción del sujeto-receptor con el entorno y con cada estímulo, natural o artificialmente configurado. Concretamente, según Norman (2005, 37-41), las señales de respuesta emitidas —identificación, reconocimiento, valoración,

(Esquema 27)

Etapas de procesamiento cerebral de la información visual

Áreas primarias de la corteza estriada

Configuración del percepto

También llamadas de proyección visual, pues reciben la información *en bruto*, directamente desde el tálamo

Se encargan de detectar características básicas de los estímulos como la forma, el contorno, el tamaño, el color, etc.

[Redondo, oscuro, superposición, etc.]



Áreas secundarias o de asociación

Identificación (asociación)

Como resultado del desplazamiento sucesivo hacia áreas adyacentes de la propia corteza cerebral

Son las responsables del reconocimiento. Por identificación de las características de la unidad fenoménica configurada en la fase previa o a través de información almacenada con anterioridad en los sistemas de memoria del cerebro

[Cara, mesa, ojo, cuchillo, etc.]



Corteza temporal inferior

Integración

Corriente ventral

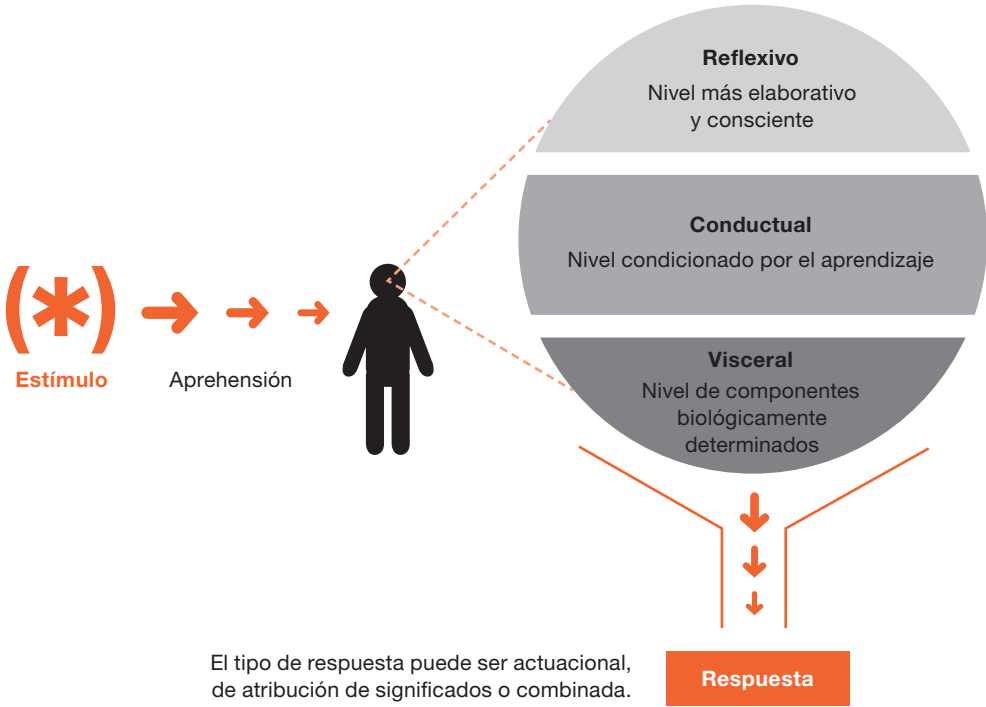
Permite extraer características cada vez más sofisticadas de los datos transformados en las primeras etapas por medio de la activación selectiva de las neuronas ante determinadas características de lo visto

[Triste, amenazante, amigable, etc.]



La ulterior relación de la información así elaborada con otros datos e información también almacenados en los sistemas de memoria del cerebro fruto de otras experiencias, no exclusivamente de componente perceptual, dará lugar a la formación de valoraciones y juicios sobre lo percibido e influirá en la generación de respuestas en distintos planos de lo conductual.

Niveles de procesamiento significativo de los datos sensoriales

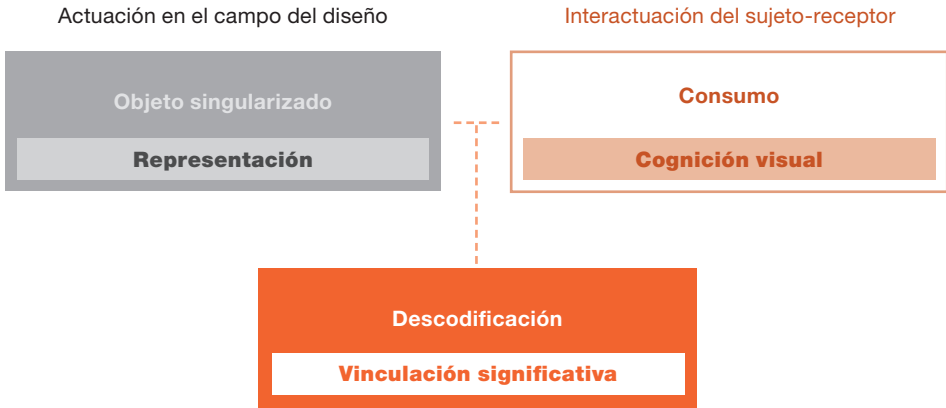


etc.— se generan en nuestra psique a partir de la actuación de tres niveles de interpretación de los datos. En el estrato más profundo se encontraría el nivel *visceral*, que es el que, ante una entrada de datos concreta, envía el tipo de señales biológicamente determinadas. Un nivel intermedio o *conductual* se correspondería con el tipo de respuestas resultantes de la intervención de factores valorativos adquiridos de forma experiencial y por el aprendizaje. Y, por último, se encontraría el nivel *reflexivo*, encargado de elaborar respuestas en función de una compleja red de parámetros de muy diversa procedencia —sociales, emocionales, culturales, ideológicos...—, capaces de superponerse y de modificar las respuestas naturales o adquiridas de las capas visceral y conductual.¹²⁴

Como es fácil deducir, dado el carácter altamente asociativo de los mecanismos descritos con los que opera el cerebro, raramente estos niveles de elaboración de señales de interpretación de los estímulos actúan de forma completamente aislada sino que la mayoría de las veces entran en conflicto,

¹²⁴ Parece inevitable establecer aquí un paralelismo con la propia fisiología del cerebro humano sobre la base de los «tres cerebros» a los que hace referencia Morgado (2012, 32-33): cerebro del instinto (reptil), cerebro de la razón (primates) y cerebro de las emociones (mamífero).

Proceso común de atribución significativa a los productos del diseño

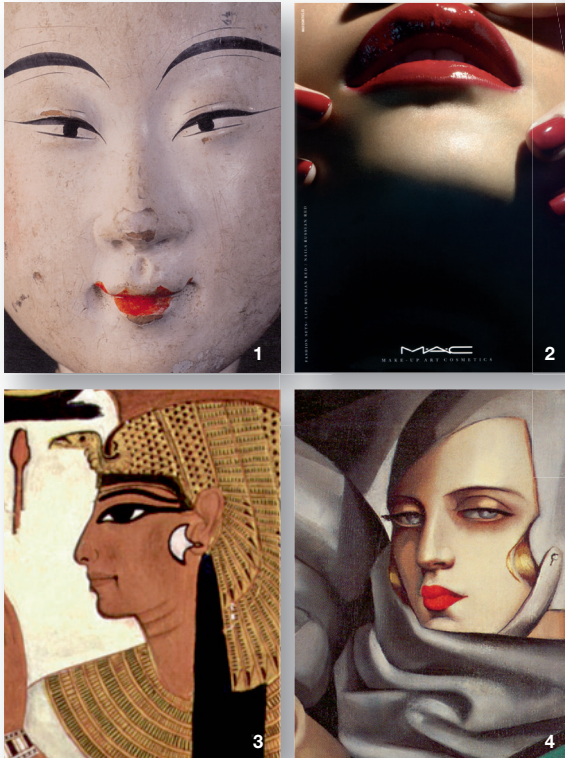


modulándose unos a otros a través de las sustancias químicas denominadas neurotransmisores, encargadas de modificar, si es preciso, el modo operativo del cerebro, intensificando o inhibiendo la transmisión de los impulsos neuronales generados por cada nivel de respuesta. Esta capacidad integradora de experiencias y conocimientos constituye una de las características más peculiares de la forma de generar pensamiento y respuestas del cerebro y se proyecta en su capacidad para, ante un estímulo dado, lejos de limitarse a un escueto registro de señales, ser capaz de relacionar, comprender, comparar, proyectar, anticipar, etc., por medio del establecimiento de complejas redes —en cuanto a su extensión, variedad y volumen— de combinaciones significativas: «La estructura y la dinámica funcional del cerebro humano hacen que todos los procesos mentales estén acoplados y se influyan mutuamente. Las emociones, por ejemplo, influyen en la memoria y esta determina buena parte de los sentimientos, del mismo modo que lo hacen también las percepciones y las motivaciones, e incluso los sueños» (Morgado 2012, 27).

Estos procesos que caracterizan el *modus operandi* del cerebro en general y, por lo tanto, el de las partes involucradas en el procesamiento de la información visualmente capturada, son los que actúan también en el caso de la interpretación de los datos procedentes de enunciados de tipo icónico, es decir, de capturas en el orden de lo visual con origen en la interacción del sujeto-receptor con estímulos de componente gráfico-plástico artificialmente configurados. También en este caso, por medio de su correspondiente procesamiento neuronal, se genera una respuesta como resultado de su configuración perceptual, su identificación y de la asignación combinada tanto de valencias de tipo visceral, como de valoraciones y conocimientos adquiridos a través de lo experiencial y de la identificación de patrones de procedencia profundamente

La modelización como proceso inherente al procesamiento de la información de naturaleza icónica

En este objeto orientado al uso masivo es posible apreciar cómo los elementos de naturaleza icónica crean **atmósferas significativas**: recuerdan a algo, sugieren una idea, conforman un marco ideológico, etc., pero, en propiedad, no ofrecen un conjunto articulado de forma precisa. Lo verbal es totalmente residual debido a su brevedad y a su expresión por medio de recursos de tipo plástico (potenciación de la masa, aplicación de color, disposición libre...) que lo descontextualizan, pues son ajenos al ámbito de la expresión lingüística.



En el procesamiento de lo visual configuramos patrones perceptivos a través del almacenamiento en la memoria de **estereotipos o imágenes modelizadas** en las cuales encajamos, con matices o particularidades, las distintas formas de enunciar lo visual a través de diversos registros enunciativos que responden a códigos icónicos categorizados por cuestiones espacio-temporales. Esta forma de comunicación transmite contenidos o significaciones generales asociadas a formas de conducta, modelos sociales, valencias viscerales, etc.

El patrón icónico-cognoscitivo o esquema estereotipado correspondiente a la idea de rostro femenino responde de forma universalizada al enunciado en cruz de ojos y labios sobredimensionados y de la nariz como eje organizativo.

Ejemplo de modelización enunciativa de la representación del rostro femenino: **1-2)** enunciación característica del Japón del s. XIV y ejemplo actual utilizado en el entorno de la publicidad; **3-4)** estereotipación típica de la cultura egipcia en el s. XIII a.C. y estilización de características muy similares en una realización del s. XX (Tamara de Lempicka, 1932); **5)** utilización en otros medios como estereotipo universal (*Blade runner*, 1982).



cultural, es decir, producto de una sofisticada elaboración. Esta cualidad de los enunciados icónicos de actuar en el mismo marco cognoscitivo que el resto de capturas comprendidas en el mecanismo general de la visión, cuyo sistema de captación de datos y generador de conocimiento tiene como finalidad facilitar al sujeto-receptor un desenvolvimiento ágil y seguro en su entorno vital,¹²⁵ es decir, tiene un carácter eminentemente funcional y, por lo tanto, enormemente eficaz, los convierte en una poderosa herramienta en determinados contextos comunicativos en los que, a través del diseño de actuaciones orientadas a la aprehensión de contenidos por medio de proposiciones de componente icónico, se consigue desencadenar en el sujeto-receptor un determinado tipo de respuestas en el orden de lo interpretativo y lo conductual.

No hay más que observar el inmenso entramado de intercambio de información, en lo verbal caracterizado por su brevedad y en alto grado icónico, que tiene lugar en las sociedades organizadas en torno al consumo y a la manipulación informativa. Resulta fácil constatar el enorme caudal de mensajes orientados exclusivamente a la creación de entornos significativos, es decir, no para la transmisión de contenidos precisos sino que buscan desencadenar respuestas desde los niveles más primarios del procesamiento de la información por medio, por ejemplo, de la identificación con estereotipos sociales relacionados con el éxito social y profesional que transmitan la sensación de control sobre el entorno, la creación de expectativas de bienestar físico o psicológico, de pertenencia a un grupo o de adquisición de estatus social, de atractivo sexual, etc., por medio de mensajes configurados para ser aprehendidos fundamentalmente a través del sentido de la visión y su capacidad para generar un extenso tejido de significaciones; productos estos altamente reactivos para los mecanismos que, como se ha explicado, constituyen la forma fundamental de operar de la psique del sujeto-receptor y, a la postre, consumidor. El grado de incidencia de estas proposiciones iconosignificativas es tan alto que, con Furtado (2007, 57), es posible afirmar que la utilización de forma habitual y masiva de este nivel de transmisión de contenidos llega a producir «una reelaboración del carácter simbólico de la vida social, una reorganización de los medios a través de los cuales la información y el contenido simbólico son producidos e intercambiados en el mundo social y una reestructuración de los medios a través de los que los individuos se relacionan entre sí». Potencial transmisivo que nos devuelve

¹²⁵ Esa capacidad interpretativa de componente asociativo-simbólico y altamente relacional dota al ser humano de una extraordinaria capacidad para generar «respuestas flexibles e integradas en los entornos complejos y ricamente estructurados» (Morgado 2012, 38-39), facultad que le permite tomar decisiones o actuar en consecuencia sin tener que perder apenas tiempo en analizar en detalle o profundidad la situación percibida.

Estructura de una actuación transmisiva

directamente a la cuestión sobre si tal capacidad para plantear actuaciones que conllevan la activación de la relación enunciación icónica-significado, es cualidad suficiente para conferirle a las proposiciones icónicas estatus de lenguaje.

En este sentido, mientras que para Dorfles (1962, 18) tales actuaciones en el plano de lo perceptivo-visual adquirirían cualidad de «material comunicativo», pues, «igual que la lengua hablada, es capaz de ser sometido a un razonamiento y a una, por lo menos parcial, conceptualización», otros autores son mucho más precisos a la hora de definir lo que esa *parcial conceptualización* a la que Dorfles hace referencia implicaría. Para J. Jiménez (Acaso 2009, 46), por ejemplo, «la imagen, es ante todo, una forma simbólica de conocimiento», y, en la misma línea, Sanz (1996, 240) entiende que a pesar de que el pensamiento visual se rige por procesos iconolingüísticos, es decir, aunque reconoce la capacidad enunciativa de lo icónico, lo que este genera es, en realidad, una «atmósfera significativa», idea que queda manifiestamente lejos de la concreción y el grado de complejidad con los que es posible establecer la comunicación por el procedimiento verbal.

Concretamente, para Sartori (1998, 48) la «capacidad connotativa» o productora de significado del «lenguaje perceptivo», es decir, por procedimientos de enunciación icónica exclusivamente, es «infinitamente más pobre» que la obtenida por medio del «lenguaje conceptual (abstracto)», es decir, del lenguaje verbal, dado que «lo que nosotros vemos o percibimos concretamente no produce *ideas*, sino que se insiere¹²⁶ en ideas (o conceptos) que lo encuadran y lo

¹²⁶ Insertar o injerir: meter una cosa en otra.

significan». Tanto la imagen percibida en su forma menos elaborada como la construcción icónica más compleja son interpretadas a través de la red de valencias o patrones significativos que almacenamos en nuestro sistema neuronal asignándole un escalafón organizativo coherente en un marco mayor:

Los estudios referentes al reconocimiento de modelos, como fundamento de toda significación, se encuentran vinculados en particular al análisis de la organización icónica. Ello viene determinado, sobre todo por el mayoritario concepto secuencial del proceso semántico de la visión. Según este pensamiento, formas y figuras perceptibles como formas aisladas componen estructuras mayores —se organizan—, así como también las formas, figuras y estructuras son identificadas o bien asociadas con símbolos,¹²⁷ es decir, reconocidas.

(Sanz 1996, 232)

Es decir, aunque los enunciados de tipo visual presentan en apariencia una estructura paralela a los enunciados de tipo verbal —uso de un vocabulario, en un caso compuesto por unidades fónicas y en el otro por elementos de naturaleza gráfico-plástica; articulación de un mensaje, en ambos casos por el establecimiento de relaciones entre dichos elementos; aprehensión de los datos, bien por medio de los órganos auditivos o de la visión; e interpretación, en ambos casos, por atribución de significados—, con ellos la comunicación se establece en un plano distinto, no tanto de tipo analítico y con la precisión conceptual del lenguaje hablado y escrito, sino en orden a unas atribuciones de tipo simbólico-asociativo de carácter más general. Razón por la que Sanz (1996, 11) se muestra concluyente al afirmar que «desde un punto de vista estrictamente lingüístico, las expresiones como *lenguaje de la imagen*, *comunicación visual*, etc. son consideradas locuciones en sentido figurado, ya que la comunicación a través de construcciones icónicas se establece exclusivamente en el sentido emisor-espectador¹²⁸ y mediante unidades y reglas complejas, tanto simbólicas como iconosimbólicas, que determinan su incomparabilidad con la comunicación verbal».

¹²⁷ Quizás el uso de la palabra 'símbolo' en este punto resulte poco preciso, ya que el autor está haciendo referencia a *patterns* o unidades perceptivas ligadas a conceptos visuales.

¹²⁸ La comunicación verbal permite y lleva siempre potencialmente implícita una interacción entre los interlocutores involucrados, en el sentido interpelación-respuesta, mientras que la comunicación por procedimientos icónicos no supone, la mayoría de las veces, una respuesta inmediata, ni en el mismo plano de expresión, por parte del receptor.

II.3. Elementos y distintos niveles de articulación del enunciado icónico

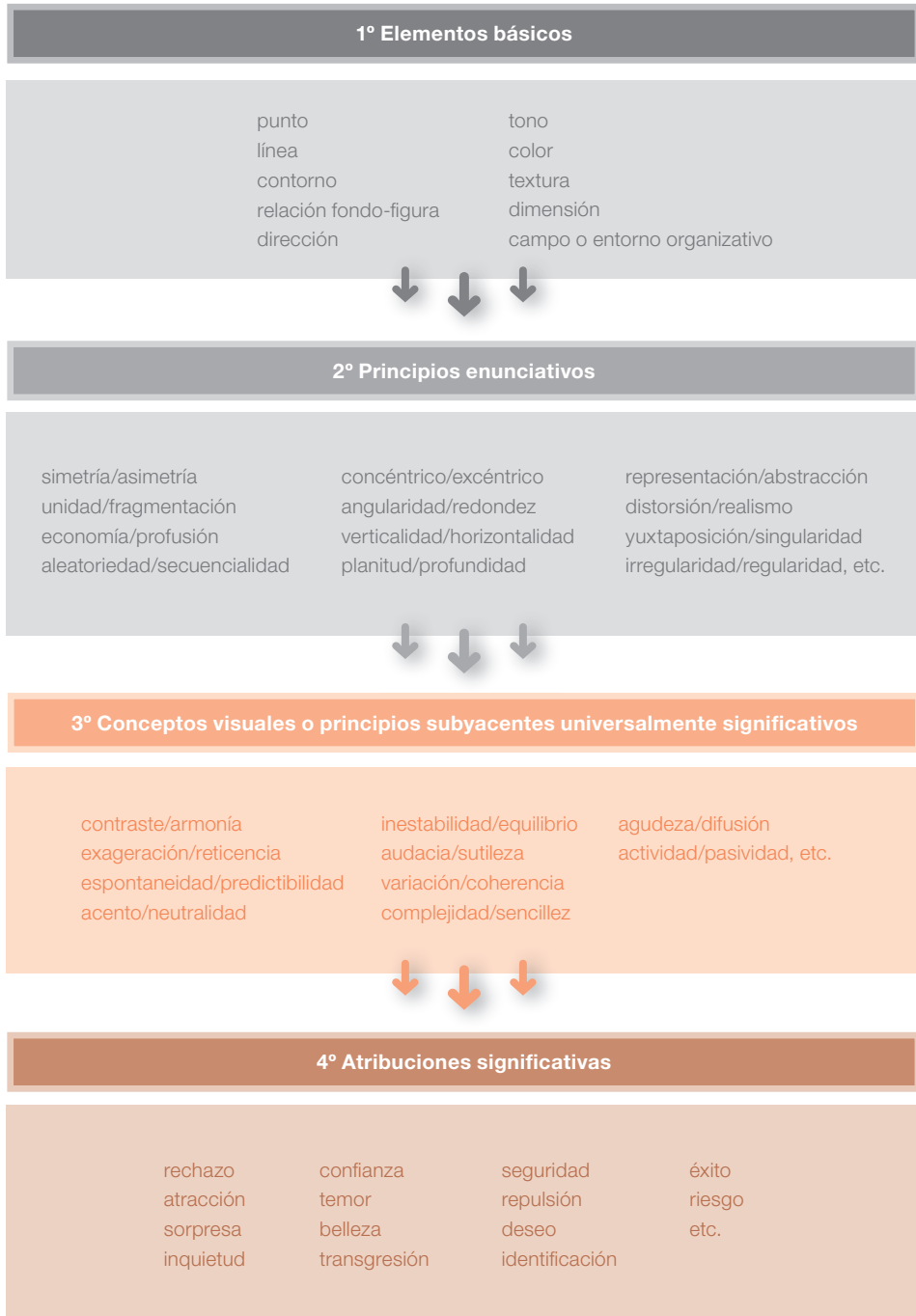
En cualquier caso, aunque parece probado que los contenidos transmitidos por medio de proposiciones icónicas comportan unas características particulares, no plenamente equiparables a los transmitidos por medio de lo verbal, quedaría, sin embargo, por determinar la naturaleza de esas atribuciones y la manera como se establece dicha relación entre los elementos gráfico-plásticos que las configuran y un significado dado o, dicho de otro modo, tal como Kanizsa (2008, 22) se formula:

Además de tener un cierto tamaño, una forma, un color, una posición en el espacio [...] los objetos perceptivos [...] tienen un gran número de cualidades terciarias y de valencias: son atrayentes o repugnantes, serenos o amenazadores, inquietos o perentorios, y se podría continuar. Estas cualidades son, o por lo menos parecen formar parte de la naturaleza misma de los objetos, vividas en forma inmediata como sus características constitutivas. ¿En qué forma esas cualidades son transportadas del objeto físico o de las personas al observador? En otras palabras, ¿es posible determinar una relación de correlación constante entre las condiciones de estimulación y la percepción de las valencias, de los sentimientos, de las relaciones causales?

En el caso de las construcciones de tipo icónico, mentales, naturales o elaboradas, estos procesos se desencadenan por medio de la enunciación articulada de unas relaciones dinámicas o expresivas entre los elementos configuradores de la expresión plástica, materia prima de toda la información visual, las cuales se tornan significativas en función de cuatro niveles de actuación:

- En el nivel más básico se encontrarían los *elementos materiales de la expresión plástica*: el punto, la línea, el contorno, la relación fondo-figura percibida como masa, la dirección, el tono, el color, la textura, la dimensión y la percepción del campo como entorno organizativo —compositivo, en términos gráfico-plásticos— de los enunciados, componentes todos ellos que, siguiendo con el paralelismo lingüístico, constituirían el vocabulario.
- En un segundo nivel se ubicarían los *principios enunciativos de la expresión plástica*, entre los que se hallarían, por citar algunos, en relación de opuestos: simetría frente a asimetría o lateralidad, unidad frente a fragmentación, economía frente a profusión, aleatoriedad frente a secuencialidad, concéntrico frente a excéntrico, angularidad frente a redondez, verticalidad frente a horizontalidad, planitud frente a profundidad, representación frente a abstracción, distorsión frente a realismo, yuxtaposición frente a singularidad, irregularidad frente a regularidad, etc., elementos todos ellos que, en el plano lingüístico, operarían en el nivel de la sintaxis.

Niveles de articulación expresiva de los elementos de la expresión plástica



- El estadio siguiente se correspondería con la *asignación de los conceptos visuales o principios subyacentes universalmente significativos* los cuales se infieren en función de enunciaciones características (sintaxis) de los elementos constitutivos (vocabulario), entre los que cabe nombrar, también en relación de opuestos: contraste o armonía, exageración o reticencia, espontaneidad o predictibilidad, acentuación o neutralidad, inestabilidad o equilibrio, audacia o sutileza, variación o coherencia, complejidad o sencillez, concentración o difusión, actividad o pasividad, etc. Tanto los principios enunciativos como estos universalmente significativos se enmarcarían en lo que Joan Pericot (Calvera 2007, 129) denomina «saber preteórico» o forma de conocimiento inherente a los mecanismos de la visión y la percepción e interpretación de datos visuales. Grado que, en este tipo de proposiciones, se correspondería con la dotación de la dimensión semántica a lo icónico. La articulación particularizada de estos factores por combinación o por subversión de su enunciación característica, con el fin de desencadenar en el sujeto-receptor una respuesta distinta de la habitual, operaría el plano de lo retórico.
- Y, ya por último, en el proceso de interpretación de un enunciado icónico, intervendría además toda aquella información de tipo contextual, es decir, con origen en lo social, lo aprendido, lo experimentado, etc., correspondiente a los niveles conductual y reflexivo, la cual daría lugar a una *correspondencia de atribuciones significativamente muy complejas* pero, sobre todo, y esto lo que diferenciaría fundamentalmente a este rango de los anteriores, *cambiante por razones de contexto espacio-temporal*. Nivel que, en el plano de lo verbal, remitirá a lo comúnmente denominado como *estilo*.

Los factores configuradores de los enunciados icónicos los constituyen, pues, componentes de orden sensorial por medio de cuya articulación, natural o diseñada, se producen proposiciones significativas con origen en lo universal o lo contextual o por combinación de ambos. Mecanismos que difieren de los que establecen —por relación convencional y en el plano de lo abstracto (Sartori 1998, 83)— la identificación de un significante determinado con el significado correspondiente en el caso, por ejemplo, de la expresión y el pensamiento en el plano de lo verbal.

II.4. Morfología tipográfica e iconicidad

Esta reflexión preliminar acerca de la problemática general sobre la transformación de los enunciados de naturaleza icónica en contenidos significativos, no carece de interés a la hora de intentar definir objetiva y nítidamente las posibles atribuciones significativas que como tales pueden aportar las grafías

Niveles de articulación expresiva de los elementos de la expresión plástica Referidos a las gráficas de la expresión tipográfica del texto



de la expresión tipográfica del texto en el proceso de transmisión-aprehensión de información por medio de la lectura, pues en este caso tiene lugar una circunstancia de enorme excepcionalidad, dado que en ellos confluyen de forma simultánea los dos *tipos de lenguaje*, el verbal y el icónico: por una parte y como función genuina, se transmite y recibe una carga significativa al descodificar el nivel verbal por medio de la acción de leer y, por otra, cuestión a la que se está intentando dar explicación a lo largo de este apartado, con toda probabilidad, al *ver* los elementos de la enunciación del texto y dejar por ello de *leer*, es decir, al percibir e interpretar su componente icónico —lo que, en palabras de Morgado (2012, 38), implicarían «mirar de otra manera»—, se transmiten y pueden llegar a recibir *otros* significados añadidos distintos del propio contenido del texto. La evidencia de esta dualidad precisa, por consiguiente, de un análisis en tanto que procesos cognoscitivos diferenciados que gozan de atribuciones propias y que responden a unos principios articuladores y funciones distintos.

Lo cierto es que, a simple vista, puesto que la acción de *leer* conlleva la de *ver* y dado que «aceptamos el ver como lo experimentamos: sin esfuerzo» (Dondis 1982, 14), resulta complicado diferenciar ambos planos de actuación referidos a la aprehensión e interpretación del componente icónico en el caso de los signos del texto. Ello es debido a la característica inherente a la aprehensión de enunciados de naturaleza icónica que hemos dado en llamar *principio de verosimilitud*, factor que viene determinado por las condiciones mismas en las que se produce la visión, las cuales pueden apreciarse resumidas en la siguiente cita de Morgado (2012, 36):

[...] el cerebro procesa los diferentes tipos y componentes de los estímulos sensoriales y sus cambios a diferente velocidad y ese procesamiento precede en milisegundos a su percepción consciente, esta última, lejos de resultar fragmentada, es normalmente coherente y continuada. En una secuencia visual, por ejemplo, aunque la percepción que tenemos de los cambios en el color precede en unos 75 milisegundos a la percepción que tenemos de los cambios en el movimiento, no notamos esa diferencia y el conjunto lo percibimos de forma única e integrada, sin que la imagen se descomponga, es decir, lo percibimos como una sucesión continuada y progresiva de acontecimientos [...]

Es decir, todos los procesos hasta ahora descritos, relacionados o integrados en la acción de ver, se dan en secuencias de captura y procesamiento del *input* perceptivo velocísimas y en apariencia indiferenciadas en las que la voluntad del sujeto para seleccionar e interpretar queda diluida en un entorno de actividad automática, constante y no consciente; impresión que se acentúa por el hecho de que el ejercicio de esta capacidad no necesita más entrenamiento que

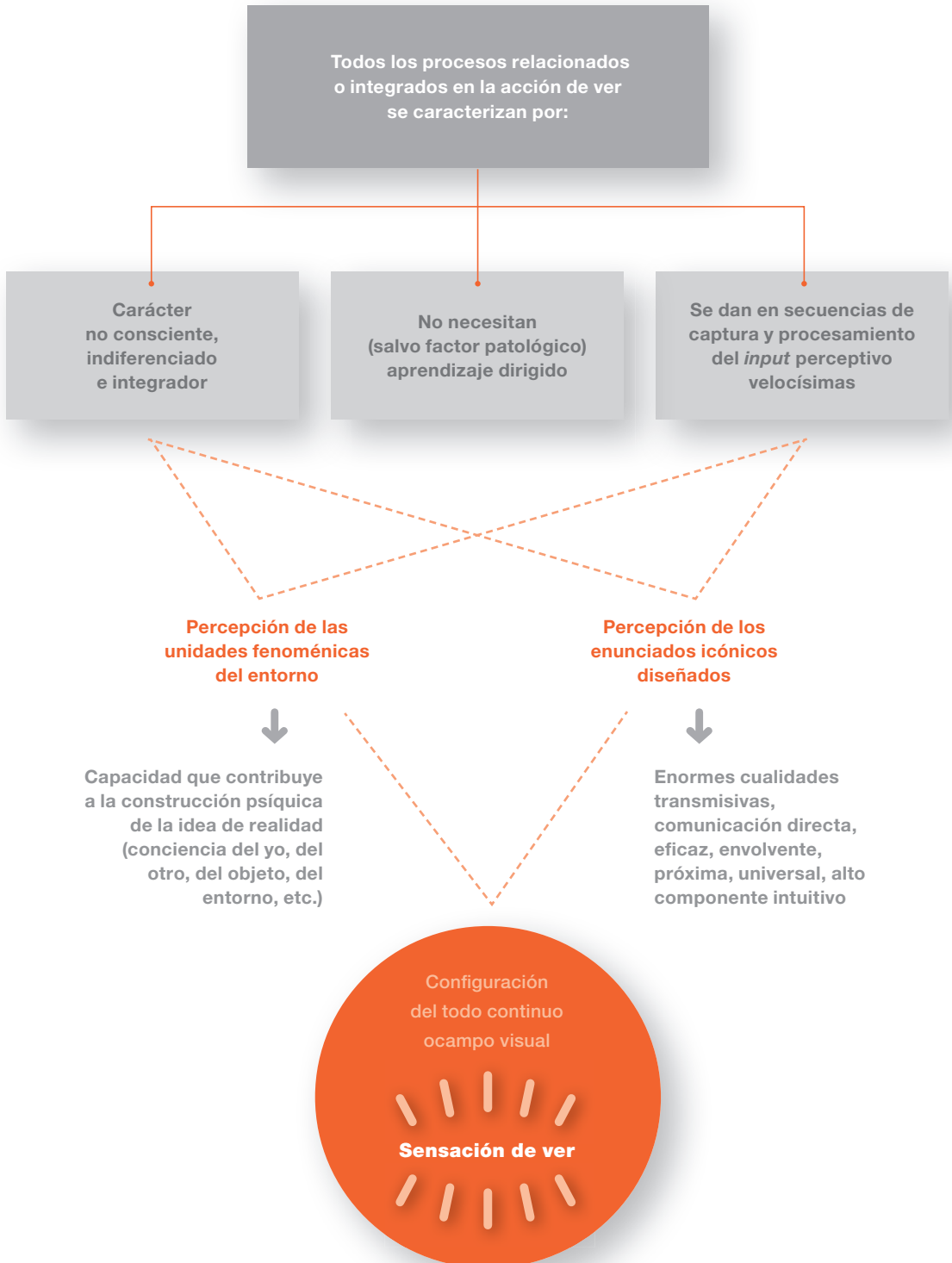
el que conlleva la propia maduración del sujeto, tanto física como psicológicamente, desde los primeros años, sino meses, de su existencia. La finalidad de esta forma de proceder del sentido de la vista radica en permitir al sujeto-receptor obtener una impresión integrada de la infinidad de estímulos que comporta la percepción del entorno —de configurar unidades fenoménicas— de forma que este se presente ante él como un todo continuo, forma de operar que incluiría —y esto es lo verdaderamente relevante para la cuestión que nos ocupa— la captura y procesamiento también de los productos de naturaleza icónica elaborados con una intención enunciativo-transmisiva, los cuales son aprehendidos e interpretados a través de los mismos mecanismos y en esas mismas condiciones de procesamiento perceptual —carácter no consciente, indiferenciado e integrador— que el resto de estímulos de orden visual.

Este factor, unido al hecho de que «el lenguaje visual es el sistema de comunicación que mayor parecido alcanza con la realidad» (Acaso 2009, 28), dado que, como se ha explicado, su configuración tiene lugar por medio de los mismos elementos constitutivos (color, forma, tono, textura, masa, dirección, dimensión, etc.), contribuiría a producir, en el proceso de su captura y procesamiento, una fuerte impresión-ilusión de prolongación de las cualidades que configuran la realidad percibida.

Y es precisamente su integración en ese *fluir* indiferenciado que constituye lo que vemos, en esa ingente cantidad de datos que capturamos de forma inconsciente con origen en lo visual cuyo procesamiento funcional tiene lugar por medio de idénticos mecanismos cognoscitivos, lo que les confiere a los enunciados icónicos unas enormes cualidades transmisivas y los convierte en un medio de comunicación directo, eficaz, envolvente, próximo, universal, que goza de un alto componente intuitivo,¹²⁹ tanto en su elaboración como en su interpretación. Circunstancia que explicaría su enorme poder de captación de la atención primaria, muy por encima de otras vías de aprehensión de datos, como las percepciones olfativas, gustativas o hápticas, hasta el punto de poder afirmar que «la organización de la realidad visualmente percibida, así como la estructuración del pensamiento visual a través de lo icónico, son los procesos básicos que condicionan el universo individual en el nivel de la experiencia» (Sanz 1996, 58).

¹²⁹ Este matiz constituye una cuestión muy relevante en las áreas relativas a la práctica y la enseñanza del diseño, pues explicaría la dificultad que habitualmente conlleva, tanto para los diseñadores como para los propios docentes, aislar los principios y mecanismos que configuran la enunciación icónica así como los que rigen los procesos visuales. Esfuerzo de racionalización que, por resultar tan ajeno al mismo principio funcional de la visión, ni unos ni otros han abordado, la mayoría de las veces, de forma consciente.

Componentes y procesos que integran la sensación de visión



Ferrarotti (Sartori 1998, 150), por ejemplo, refiriéndose al individuo eminentemente visual, producto del inmenso bombardeo de información de naturaleza icónica al que es sometido por los medios, describe este hecho del siguiente modo: «la lectura requiere soledad, concentración en las páginas, capacidad de apreciar la claridad y la distinción», y sigue, «la lectura le cansa [...]. Intuye. Prefiere el significado resumido y fulminante de la imagen sintética. Esta le fascina y lo seduce. Renuncia al vínculo lógico, a la secuencia razonada, a la reflexión que necesariamente implica el regreso a sí mismo [...]. Cede ante el impulso inmediato, cálido, emotivamente envolvente». En este sentido, Eulalia Bosch, en el prólogo a *Modos de ver* (Berger 2000, 8), habla de «comodidad perceptiva» refiriéndose a la visión frente a la necesidad de reelaborar y procesar lo verbal, en función de lo cual lo visual conformaría un todo continuo en el que resulta más difícil diferenciar de forma analítica las unidades significantes y el o los principios articuladores, ya que no hay que *aprender a ver* ni, aparentemente, a interpretar lo visto, de modo que las construcciones de naturaleza icónica percibidas en ese nivel de aprehensión de datos serían tenidas por los potenciales receptores como *capturas naturales*.

Todo lo expuesto permitiría concluir que, aunque ambos modos de adquirir información, tanto el verbal en su versión tipográficamente transcrita como el icónico, participan de los mecanismos físicos y del procesamiento neuronal de la información adquirida por cauces visuales, *ver* no requiere el mismo esfuerzo que *leer*, pues leer conlleva un componente de intencionalidad intrínseco por acceder a una información concreta, un mensaje determinado, que requiere, en primer lugar, el aprendizaje, con cierto grado de dificultad —ya que en su estadio elemental necesita algunos años de entrenamiento— de los rudimentos de la descodificación y de interpretación de los datos para, a continuación, poder proceder a la adquisición de destreza lectora; lo cual solo es posible por medio del propio ejercicio continuado de la lectura condición *sine qua non* para el desarrollo de los mecanismos que proporcionan al lector una comprensión ágil y precisa del contenido del texto. Como afirma Simone (Furtado 2007, 68), «el ejercicio de la visión alfabética no es solo más avanzado, sino que exige mayor empeño y es más trabajoso que el del oído y el de la visión no alfabética» pues se trata de un procedimiento que precisa de la puesta en marcha de funciones que involucran activamente al lector en el proceso de adquisición de la información. Como se ha podido comprobar en la explicación precedente, cuando se lee, la identificación de la forma y el reconocimiento de patrones visuales se dan con respecto a la palabra como unidad visual, como elemento activador de la relación convencional con un significado concreto, es decir, carente de significado por sí misma. En el caso de los enunciados icónicos, el procesamiento perceptual, la identificación y la atribución de significatividad está relacionada

y se deriva de sus características gráfico-plásticas y de cómo estas se articulan significativamente.

De modo que, aunque es cierto que leer es una actividad en apariencia eminentemente visual, responde en realidad a una concatenación de procesos en parte coincidentes pero cualitativamente dispares de los que intervienen en la captura y procesamiento de productos cuya elaboración cognitiva en el plano de su comprensión visual responde exclusivamente a una interpretación de lo icónico y a una transmisión de los componentes significativos que lo icónico comporta; ya que, como ya se ha podido apreciar en la explicación relativa a la aprehensión de las unidades de significado del texto, si no se automatiza la activación del mecanismo *percepción de la imagen conocida de la palabra* → *activación de la memoria a corto plazo* → *activación de la memoria a largo plazo*, por medio del hábito de la lectura que convierte a las palabras en unidades visuales significantes conocidas en las que el detalle morfológico y estilístico de los signos, en la expresión tipográfica del texto, es significativamente irrelevante o, como mucho, puede llegar a contribuir en algunos casos a la mejor explicación gráfica de los signos y, por consiguiente a la identificación de la imagen de la palabra,¹³⁰ leer se convierte en una actividad tediosa en la que las unidades de sentido, las palabras, se desmembran en unidades menores, las letras, incapaz el lector de aprehender unidades de significado mayores; circunstancia que le conducirá irremisiblemente a la interrupción de la comprensión lectora.

Es decir, apreciar, valorar e interpretar las cualidades icónicas de los signos de la composición tipográfica del texto, captando la significatividad que ello pudiera comportar, requeriría, sencillamente, dejar de leer, mirar de otra manera, y respondería en realidad a un uso distinto de las grafías del texto, orientado con una finalidad de transmisión-aprehensión de significados a otro nivel, ajena y diferente a la forma particular de recibir información a través de la acción de leer, es decir, a la funcionalidad genuinamente lingüística de los elementos del texto.

¹³⁰ Como se ha podido deducir de las investigaciones comentadas, en lectores avezados el detalle morfológico llega a constituir una cuestión completamente irrelevante para la captación de las unidades de sentido del texto, dado que este tiene lugar por medio de un reconocimiento de la imagen de la palabra a través de una comprobación sucinta de los componentes más característicos en combinación con la intervención del mecanismo de la anticipación.

II.5. Apreciación del componente icónico, categorización y modelización

Lo cierto es que, por otra parte, aunque secundaria, esta capacidad transmisiva relativa a la iconicidad de los signos del texto es también inherente a su expresión, hasta el punto de que es posible observarla utilizada con fines transmisivos desde los estadios más tempranos del uso del alfabeto, en sus versiones manuscritas primero y a lo largo de toda su evolución en los campos de la rotulación artística y comercial y de su expresión tipográfica después, aunque nunca con la profusión de las últimas décadas.

Coincidiendo con la digitalización del diseño y la composición tipográfica, esa cualidad potencialmente enunciativa de las grafías, con base en su polimorfismo, ha impregnado profundamente todas las actuaciones con intervención del texto. Circunstancia fácilmente observable en el protagonismo adquirido por el componente tipográfico cuando participa en el diseño de productos de naturaleza icónica, a través de la potenciación de sus cualidades gráfico-plásticas y de la minimización de su componente lingüístico por medio del uso de tamaños inusualmente grandes, grafías sueltas, palabras cortas o monosílabos, la aplicación de color, su fusión con la imagen, etc., es decir, por medio de la descontextualización del elemento tipográfico de su ámbito natural: el texto y la lectura.

En este contexto, el potencial transmisivo de lo icónico como principio funcional constituye, para el sujeto-usuario, un elemento generador de material cognitivo de primer orden pues, a través de la interacción con el producto de su fábrica-diseño (Flusse 1999, 53), que en este caso constituiría la proposición enunciativa, se desencadena un proceso por el cual procede a *cargarlo* significativamente en dos sentidos: por una parte, en función del discurso propuesto por el propio enunciado y, por otra, en función de una extensa red de atribuciones significativas que progresivamente ha ido acumulando desde los distintos planos de su actuación en el entorno y del entorno sobre él. Proceso generador de conjuntos de información y de interrelaciones dinámicas entre estos que contribuye en una proporción muy alta a configurar su estructura psíquica al articular la conciencia del yo, del objeto, a dar forma a su acervo experiencial, etc., circunstancia que se proyectará, directa y profundamente, en su capacidad para elaborar otras proposiciones y plantear acciones, es decir, en sus actuaciones futuras y en la capacidad para operar en su entorno.

Para Norman (2005, 64), a través de esta tendencia a que los objetos-productos del diseño que manipulamos adquieran una carga significativa, a «vincularnos con las cosas y los objetos», a establecer una «asociación personal significativa» con ellos, dichos objetos, más allá de su mero interés funcional, adquieren una dimensión simbólico-expresiva con un elevado componente transmisivo-comunicativo, ya que, más que establecerse un vínculo con el objeto en sí, el

usuario establece un vínculo con «la relación, los significados y los sentimientos que ellos [los objetos] representan». Este conjunto de valencias pueden ser inducidas por la proposición enunciativa de corte simbólico articulada por el propio diseñador, como, por ejemplo, por medio de la remisión a contextos significativos concretos: público-usuario que busque una identificación con lo funcional, con el acabado artesanal, con la robotización de las acciones, etc.; o depositadas particularmente por el sujeto-usuario, como en el caso de atribuciones del tipo: es como el que usaba mi abuela, me recuerda a aquel día en que..., poseerlo y usarlo hace que mejore mi existencia, etc.

De hecho, para Csikszentmihály y Rochberg-Halton (Norman 2005, 65) una de las cualidades de los productos del diseño —es decir, aquellos resultantes de acciones que conllevan concepción, proyección y ejecución (Guy 2010, 19)— la constituye su capacidad para proporcionar un «contexto simbólico familiar». Idea compartida por Riccini (Bonsiepe 2012, 13), para quien, «la polaridad entre lo instrumental y lo simbólico, entre estructura interna y externa, es una condición típica de los artefactos, en su prerrogativa de instrumentos y en su prerrogativa de portadores de valores y significados».

Según estas tesis, lo apreciativo y potencialmente significativo inherente a la interacción con los objetos-productos del diseño, es decir, lo que comportaría la «dimensión semántica de los productos» (Bonsiepe 2012, 17), respondería también a un aspecto funcional de la actividad del diseño proyectada sobre sus productos resultantes. Determinar en qué grado y con qué fin el diseñador articularía y elaboraría una estrategia para la enunciación de estos componentes o, en expresión de Riccini (Bonsiepe 2012, 13), lo que supondría «reconciliar estas dos polaridades», constituiría una de las cuestiones fundamentales de la práctica del diseño en general y de la planificación y la expresión tipográfica de los signos del texto, en tanto que productos de diseño con cualidades icónico-transmisivas, en particular.

La particularización de esta capacidad enunciativa de los recursos icónicos en función de un planteamiento expresivo, constituye una actuación de diseño en el plano de la *retórica visual*,¹³¹ es decir, de la manipulación de la «sintaxis del discurso connotativo, [...] forma de organizar los significados de los elementos de una representación visual» (Acaso 2009, 87). Recurso transmitivo-expresivo que implicaría «emplear ciertos elementos de la comunicación visual para transmitir un sentido distinto del que propiamente les corresponde» por medio de la articulación de la iconosintaxis responsable de las «significación plástica de la imagen» (Villafañe 2006, 49) planteada, en este caso, con un énfasis

¹³¹ Término acuñado por Roland Barthes en 1964.

cambiante por voluntad del diseñador o artífice que orientaría lo percibido a la finalidad del mensaje.

En función del modo en que cada artífice o cada época y contexto determinado tiende a proponer unas configuraciones enunciativas particulares, a planear una articulación significativa del lenguaje icónico concreta, una visión del mundo y un modo de ver e interpretar el mundo, se podría hablar, en el ámbito específico de las artes visuales, del fenómeno de la *diacronía representativa* (Villafañe 2006, 21), de *códigos* o *categorías estilísticas* (Sanz 1996, 66).¹³²

La transformación de estas propuestas particulares en categorías estilísticas tiene lugar por medio de un mecanismo que el profesor Justo Villafañe (2006, 35) denomina de *modelización*, consistente en un proceso abstractivo de configuraciones plásticas características de los enunciados visuales por medio de la creación de *patterns* «a partir de los cuales el observador procede mentalmente a identificar esas realidades, la objetiva [enunciado visual] y la figurativa [patrón] o modelizada, como si de dos plantillas superpuestas se tratase».

Este mecanismo de naturaleza icónico-apreciativa a partir del cual enunciados visuales característicos serían relacionados con determinados conceptos significativos, implicaría un cierto proceso de convencionalización o categorización de los procedimientos de la sintaxis visual en contextos concretos. Proceso que es posible «gracias a los mecanismos mentales de la percepción capaces de llevar a cabo operaciones de selección, abstracción y síntesis que permiten extraer de la realidad los elementos o rasgos pertinentes de acuerdo con la intencionalidad de dicho emisor» (Villafañe 2006, 31).

Se trata, pues, de un fenómeno que va de lo particular a lo general: de la aprehensión, en primer lugar, en función del mecanismo de la *apreciación icónica*, de los enunciados icónico-expresivos característicos y de la captación de los significados a ellos asociados para, en segundo lugar, proceder a su categorización en base a «modos expresivos en función de un inventario iconográfico, o *imaginario*, común» (Sanz 1996, 56), de manera que entornos o contextos icónicos definidos en un espacio-tiempo determinados, llegan a conformar categorías iconoestilísticas, una realidad o un contexto iconosimbólico particular (Sanz 1996, 52).¹³³

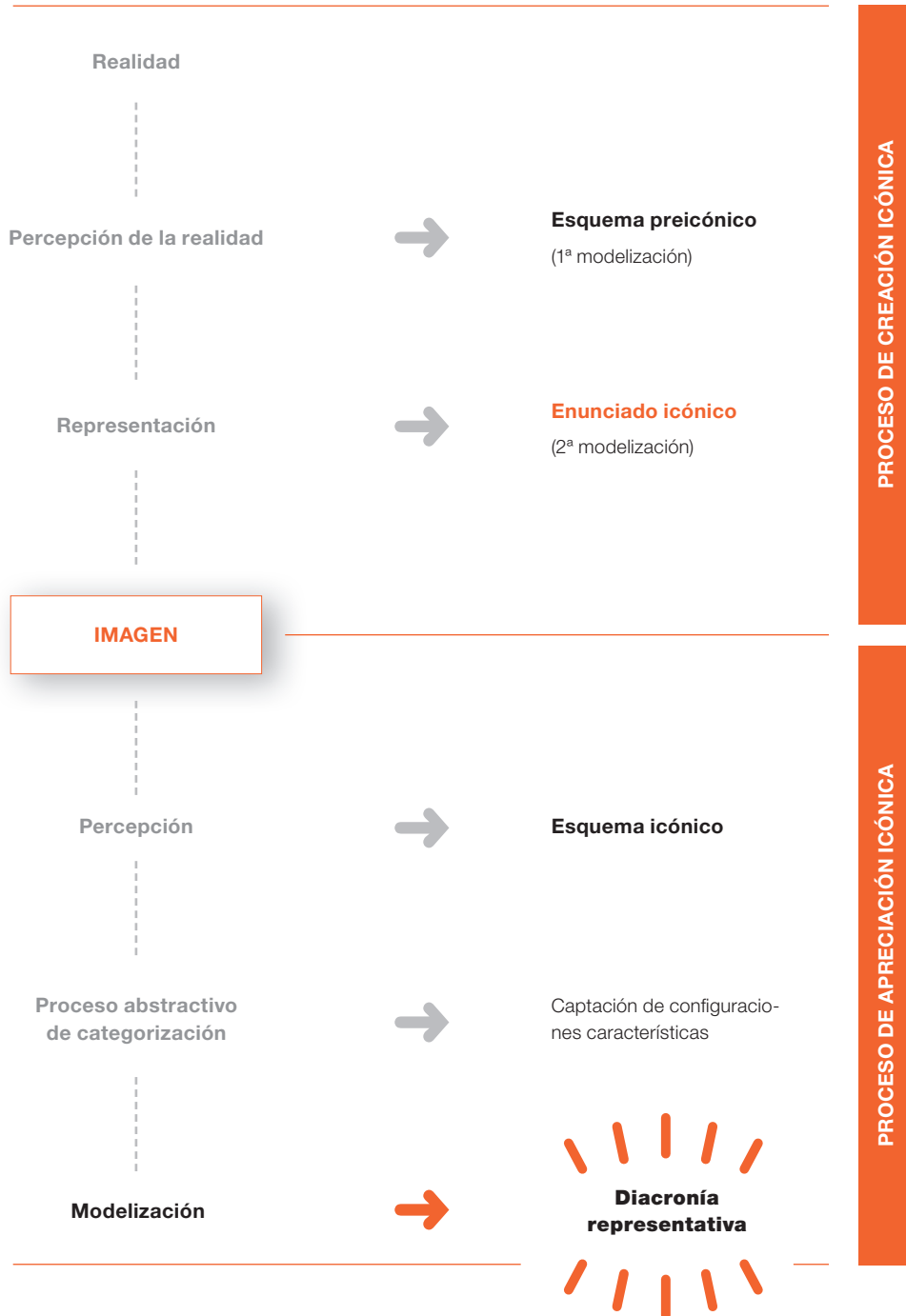
¹³² Joan Pericot (Calvera 2007, 133) también las denomina «categóricas icónicas».

¹³³ «No parece que la antes citada conjunción a la que denominamos cultura sea una forma compleja menos práctica que mitológica o histórica. Como útil, se trata del inmenso instrumento colectivo que nos permite concretar nuestra existencia socialmente y significar el universo, en apariencia continuo, dispuesto —organizado— por nuestra percepción del medio que habitamos. Como medio, la cultura presenta, incluso en sus aspectos más contradictorios— un carácter sistémico cuyos pormenores debemos aprender para hallarnos comprendidos en una determinada comunidad» (Sanz 1996, 60-61).

(Esquema 34)

Relación de los mecanismos de apreciación icónica con los procesos de modelización

(a partir de Villafaña 2006, 32)



Volviendo una vez más al paralelismo con el lenguaje verbal, sería posible afirmar que dicho mecanismo que se desplaza de la apreciación icónica a la captura modelizada, contemplado como conjunto de procesos que convierten la captura de enunciados visuales en la captación de categorías estilísticas características de determinados entornos de uso e interpretación icónica, comparte con las estructuras del lenguaje la capacidad de establecer una relación *categorizada* (convencionalizada) de un enunciado sintáctico con un contenido semántico con un fin pragmático de naturaleza comunicativo-visual o expresiva, es decir, retórica, circunscrito a un «marco de referencia» (Ruiz 1992, 245) espacio-temporal determinado, pues esas atribuciones significativas se modelizan en función de las condiciones particulares de cada contexto histórico individual, social o universal concreto. Como sostiene Calvera (2007, 20), las funciones simbólicas son «las de mayor carácter social, las que afectan a los usos y costumbres». Pues, aunque la idea de alfabetidad, tanto en el plano de lo verbal como en el de la aprehensión de proposiciones icónicas, entraña que todos los miembros de un grupo comparten el significado de un cuerpo común de información, dado que «comprender o usar correctamente un lenguaje significa seguir las reglas de uso (sintácticas, semánticas y pragmáticas) habituales en esa comunidad social» (Morris 1994, 76), el uso de un lenguaje conlleva, además de este nivel de significatividad convencionalizada, un cierto componente de codificación cultural e incluso personal constituido por un conjunto de elementos subjetivos y variables según los contextos de uso.¹³⁴

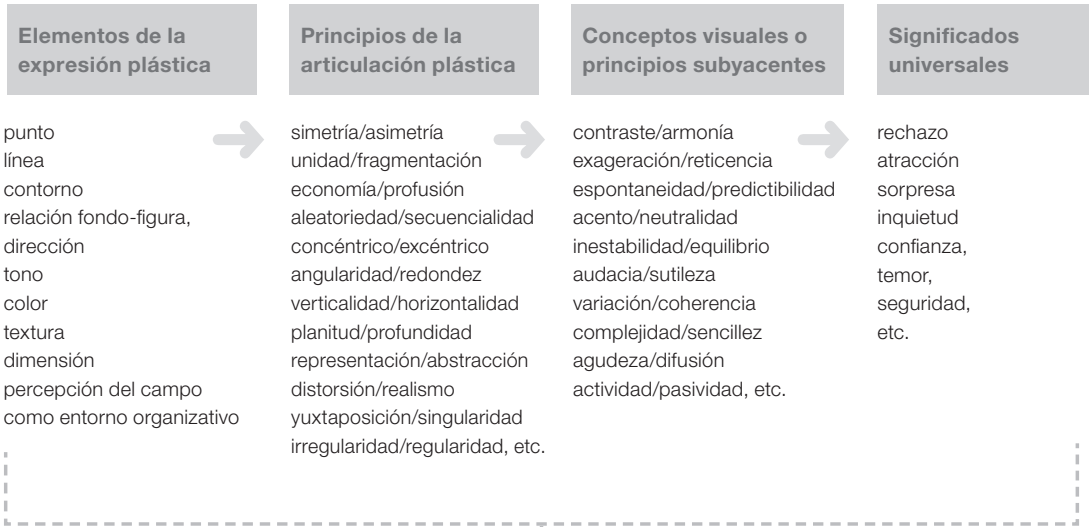
Es esta capacidad apreciativa a través de los *patterns* modelizados y de su relación, con contextos determinados fruto de la experiencia personal, social, el aprendizaje, los hábitos individuales, las costumbres colectivas, etc., unida a la interpretación elemental o primaria de la articulación enunciativa de los componentes icónicos, la que contribuiría a establecer el complejo entramado significativo¹³⁵ que entrará en acción al darse la interacción del sujeto-usuario-receptor con el objeto-producto de diseño. La manipulación de estos pro-

¹³⁴ Esta idea es interpretada por las distintas corrientes de estudio y análisis del lenguaje en función de distintos grados de incidencia, de ahí que Pelta (Calvera 2007, 156), al hilo de las teorías estructuralistas y postestructuralistas, afirme que la relación del significado con el referente no es absoluta sino que «nuestro modo de entender la realidad y de situarnos en el mundo tiene sentido en un contexto determinado o, más concretamente, en el marco de nuestras formas de vida [...] el sentido de las palabras no deriva de su correspondencia con los objetos a los que representa, sino de su uso social».

¹³⁵ Tiene lugar así el establecimiento de atribuciones semióticas, y enunciados icónicos que no constituían en sí un *denotatum* se convierten en tales puesto que «Nada es intrínsecamente un signo o un vehículo signico, sino que se convierte en tal solo en la medida en que permite que algo tome en consideración algo a través de su mediación» (Morris 1994, 90).

(Esquema 35)

Proceso de categorización estilística



NIVELES DE ARTICULACIÓN DE ENUNCIADOS ICÓNICOS
(sintaxis visual)

Uso expresivo

RETÓRICA VISUAL



Categorías estilísticas
(diacronía representativa)



Incidencia del contexto temporal, cultural, social, personal, etc.

cesos de semiosis en contextos de producción de enunciados icono-simbólicos con intención comunicativa se activa fundamentalmente desde el nivel cognitivo de tipo reflexivo, caracterizado, como ya se ha comentado, por altos niveles de elaboración interpretativa en el proceso de la aprehensión y la interacción con lo diseñado.

Según Norman (2005, 37-41), la relación que establece el sujeto-receptor al interactuar con un enunciado icónico dado con una actuación de diseño implícita, opera a dos niveles: por una parte, en el plano *funcional* a través de su cualidad instrumental, en tanto que sirven al desempeño o prolongación de nuestra capacidad articuladora o manipuladora —que en el caso de los graffías de la expresión tipográfica del texto nos remitiría a su funcionalidad lingüística, es decir, como mero instrumento de reproducción por procedimientos gráficos del lenguaje verbal— y, por otra, en el plano de lo *cognitivo*, componente formado por la síntesis de los tres niveles de procesamiento de la información, el visceral, el conductual y el reflexivo —que en el caso de las graffías de la expresión tipográfica del texto equivaldría a valorarlos desde el plano de su capacidad para transmitir otros significados con origen en la apreciación de sus características o cualidades incónicas—.

Es decir, la significación de lo icónico vendría determinada por dos niveles de interpretación: el del plano de la aprehensión de los rasgos o características y conceptos visuales, que configuran el enunciado icónico propiamente y que son de carácter universal, y el de la experiencia cognitiva que lo relacionaría con una *significatividad simbólica* caracterizada por una interpretación convencionalizada de la realidad y que respondería a un «saber categorial» (Calvera 2007, 129),¹³⁶ dado que «el carácter meramente descriptivo del discurso denotativo hace que sea similar entre diferentes observadores, mientras que el carácter cultural del discurso connotativo cambia dependiendo del contexto donde se lea la imagen y dependiendo, también, de quién la lea» (Acaso 2009, 41), pues como Arnheim (1971, 81) concluye: «el contenido total de la memoria de una persona difícilmente puede considerarse una totalidad integrada, [...] contiene amalgamas organizadas de pequeño o gran alcance, familias de conceptos ligados por la semejanza, asociaciones de toda clase, contextos geográficos e históricos que crean escenarios espaciales y secuencias de tiempo».¹³⁷

¹³⁶ Concretamente, Joan Pericot se refiere a que «El acceso a la *realidad simbólica* viene mediado por el entendimiento de una manifestación convencional sobre la realidad. Es un mundo de intencionalidades interpretativas, dentro del marco de una competencia mutua definida por el *saber categorial*».

¹³⁷ También Sanz (1996, 63) habla de creación de «conjuntos inconotransmisivos» propios de los integrantes de cada comunidad con un código icónico que le es, a su vez, propio «Tales conjun-

De ahí la relevancia del factor *hábito* en el desencadenamiento de estos procesos de semiosis (Morris 1994, 91) pues, como bien observa Pericot (Calvera 2007, 127), «en un discurso visual, las referencias que expresan las imágenes nos vienen dadas, ante todo, por las circunstancias de su uso y por la conexión dinámica que se establece entre ellas y el usuario». ¹³⁸ Factor que implicaría lo que Habermans denomina poseer o haber adquirido una «conciencia intuitiva de regla» o «principio de cooperación», contextualización, en el caso de Herbert Paul Grice (Calvera 2007, 136).

Llegados a este punto, parece posible poder establecer un paralelismo que haga extensivas la actuación y articulación de estos mecanismos de interpretación y categorización de los enunciados icónicos con los elementos de la enunciación tipográfica del texto caracterizados por un llamativo polimorfismo o expresión retorizada y altamente categorizada de su enunciación básica, en función de su presumible actuación como transmisores, más allá de su estricta función como articuladores de las unidades de significado del texto, de *otros* significados, también como conformadores de un «marco de referencia» ¹³⁹ simbólico-significativo propio de cada contexto lector configurado a partir de unas características plásticas determinadas, definidas por una forma particular de plantear los márgenes, el ancho de la línea, el tamaño y la mancha del texto o la particular morfología de los signos, el espacio para la lectura daría lugar así, en algún grado, también a una contextualización de tipo icónico, susceptible por consiguiente de adquirir referencias y atribuciones simbólico-significativas, dando lugar a una categorización como espacio-gráfico-lector conocido por razón de su uso, de forma habitual, en el marco de cada contexto lector particular. El espacio para la lectura y con él la modalidad tipográfica de los signos del texto entrarían así en un proceso de apreciación icónica paralelo al de su sistemática descodificación como piezas conformadoras del engranaje de la expresión por procedimientos gráficos del lenguaje verbal, que los convertiría en elementos susceptibles de cargarse también de significados en función del mecanismo de la modelización inherente a todos los productos visuales.

tos implican verdaderos repertorios cromatológicos, iconosintácticos, iconográficos y simbólicos cuya interactividad —conformativa, configurativa, compositiva y semántica— se relaciona directamente con los modos individuales de ver».

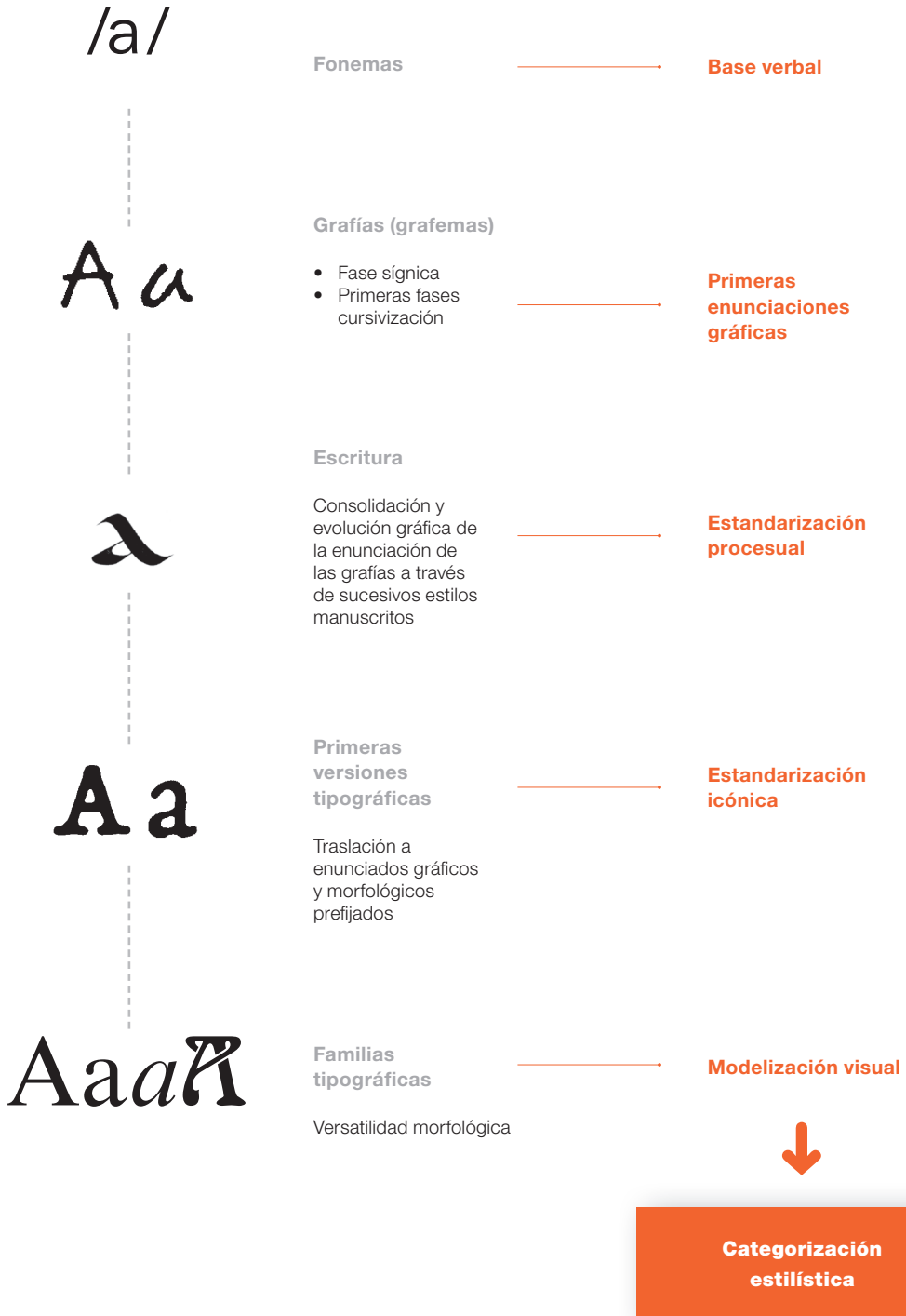
¹³⁸ «Está fuera de discusión el papel de la experiencia pasada sobre el significado de nuestro mundo perceptivo. El sentido de familiaridad que los objetos tienen para nosotros, el particular significado que asumen en el mundo privado de cada individuo y, en primer lugar, su valencia afectiva, son el producto de la cantidad y del tipo de experiencias que hemos tenido con ellos, son el resultado de nuestras diferentes historias individuales» (Kanizsa 1986, 181).

¹³⁹ Ruiz (1992, 245).

Las grafías tipográficas han ido acumulando a lo largo de su evolución en el tiempo una serie de configuraciones morfológicas características, evidenciadas en su polimorfismo, de forma paralela al desempeño de su estricta función lingüística, convirtiéndose así en el soporte de expresiones particulares del texto, reflejo de las distintas maneras de concebir y expresar la enunciación icónica, conclusión que haría posible referirse a diacronía representativa referida a la expresión tipográfica de los signos del texto.

Esta idea conforma el eje fundamenta de este estudio que sume al polimorfismo tipográfico dentro de un proceso de estandarización y modelización de las distintas formas de representar plásticamente los signos del texto, más allá de su estricta función lingüística.

Proceso de categorización estilística operado sobre la evolución morfológica de las grafías del texto



III. El tipo como representación

[...] la imagen, objeto cultural, histórico por excelencia, infinitamente singularizado en mil formas diferentes.

JACQUES AUMONT (1992)

Las diversas apariencias que adoptan los signos del texto en su expresión tipográfica están completamente integradas en nuestros modos de ver. Aunque no de manera plenamente consciente,¹⁴⁰ la mayoría de las veces, su particular morfología forma parte de ese vasto repertorio de enunciados icónicos que, a través del tiempo y en contextos determinados —contextos lectores en este caso—, han ido configurando entornos visualmente significativos. Como ya se adelantó en el texto introductorio, una de las principales cuestiones objeto de este estudio, la constituye el intento de dar una explicación consistente a ese factor tan característico de la expresión tipográfica del texto expresado a través de su polimorfismo, con el fin de conseguir cuantificar, con un grado de objetividad suficiente, su repercusión, más allá de la escueta transmisión lingüística, en los procesos generales de la comunicación en los que interviene.

La función de los signos del texto consiste en articular la lectura. Ese es su principio morfológico básico. Sin embargo, su expresión tipográfica ha acumulando a lo largo de su evolución en el tiempo una serie de configuraciones morfológicas características de forma paralela al desempeño de su estricta función lingüística. En qué medida esas configuraciones plásticas responden a cuestiones funcionales, es decir, constituyen soluciones y decisiones de diseño frente a la problemática específica de las grafías tipográficas como elementos o agentes articuladores del texto o son el reflejo de las distintas maneras de concebir y expresar la enunciación icónica, constituye, como se ha podido ver, una cuestión llena, por lo general, de apreciaciones imprecisas.

¹⁴⁰ Recuérdese la cuestión extensamente explicada en los apartados anteriores sobre la forma en que los mecanismos y procesos cognoscitivos relacionados con la visión no son tenidos como tales por el receptor, comúnmente integrados en la sensación general de *ver* o *haber visto*.

Como ya se anunció en el apartado correspondiente al planteamiento metodológico adoptado, a lo largo de estas páginas se ha intentado arrojar algo de luz sobre esta problemática a partir, fundamentalmente, del análisis de dos aspectos: por una parte, a través del estudio de su participación como meros conformadores de las unidades de significado del texto en lectura moderna o visual y, por otra, a partir del estudio de su posible actuación también en tanto que enunciados plásticos,¹⁴¹ es decir, a través de su interpretación por el lector en función de su apreciación como elementos de naturaleza icónica. En dicho plano, los signos de la expresión tipográfica del texto podrían haber entrado a conformar, en cada planteamiento enunciativo particular y paralelamente al desarrollo de su aptitud gráfico-perceptiva para el desempeño de su funcionalidad lingüística, una imagen del texto circunscrita a una interpretación gráfica del mismo y, por consiguiente, a un contexto icónico-significativo particular. Adoptar como principio valorativo este enfoque de la cuestión permitiría la observación de la diversa morfología tipográfica también desde la óptica de un proceso progresivo de modelización de su componente icónico en paralelo al desarrollo y evolución de las cuestiones relacionadas con su aptitud para la legibilidad del texto. Fenómeno que se habría visto especialmente potenciado debido al carácter repetitivo en forma de imagen modelizada que el propio procedimiento tipográfico, en tanto que medio de expresión indirecta del texto, conlleva.

Aunque, bien es cierto, que el propio principio de codificación alfabética¹⁴² comporta un componente intrínseco de estandarización y repetición con un alto grado de uniformidad, en cuanto que sistema de signos, y aunque es igualmente cierto que la evolución en el tiempo de su realización y particular expresión gráfica, en forma de estilos de escritura, conllevó además un alto componente de estilización sistematizada de los mismos, nunca la diversidad de su expresión morfológica alcanza niveles tan heterogéneos y con tal nivel de categorización estilística y modelización visual como en el caso de la expresión del texto por procedimientos tipográficos, a través de las infinitas propuestas enunciativas de su morfología denominadas *familias tipográficas*.

¹⁴¹ Según la escala de iconicidad establecida por Villafañe (2006, 30) los signos del texto pertenecen al grupo formado por imágenes donde las «características sensibles» entrarían en un proceso de abstracción que se podría a su vez establecer en base a una escala que iría desde un grado de abstracción moderado a un grado de abstracción total, y en el que se encuentran: el «pictograma», los «esquemas motivados», los «esquemas arbitrarios» y la «representación no figurativa».

¹⁴² Un sistema de escritura analítica, como es el caso del propio sistema alfabético, estaría constituido por un breve código de signos abstractos convencionalizados que permitiría, en base a un principio combinatorio, reproducir las unidades del habla (Escolar 1988, 31-38), en función de su actuación supletoria, al estar en lugar de la secuencia fónica y del sujeto emisor (Ruiz 1992, 242).

Particularidad de la grafía tipográfica como elemento con una función transmisiva

Grafía del texto

a

Componente lingüístico

Componente icónico

Significatividad lingüística

Grafía de la representación tipográfica del texto

a

Componente lingüístico

Componente icónico

Significatividad lingüística

Significatividad icónica

A pesar de que, como se ha podido apreciar a lo largo de la explicación precedente, la evolución morfológica de las grafías de la escritura ha respondido en un porcentaje muy alto a los intentos de resolver, de la forma gráfico-enunciativa más eficaz posible, el espacio o medio para la lectura, es decir, aunque ha obedecido en gran medida a cuestiones de tipo funcional, la experiencia lectora sobre dicho entorno de transmisión verbal con base gráfica nunca se ha podido sustraer completamente a su incidencia también en el plano de su expresión plástica, dada su corresponsabilidad junto con la intervención del blanco como agente dinámico-articulador y la combinación de los elementos de composición de la mancha o caja (ancho de línea, interlínea, tamaño del texto, etc.) para la configuración de la imagen de la página resultante, percibida de este modo desde un plano distinto al que opera en el momento de su descodificación lectora, es decir, como un entorno de generación de material cognitivo también desde los parámetros de lo visual, término general bajo el que se recogerían las actuaciones relacionadas con la apreciación de lo icónico.

Como se ha podido observar en la explicación precedente, en las fases correspondientes a la obtención del texto por procedimientos manuscritos con una finalidad esencialmente utilitaria de carácter inmediato, marcadas por un alto componente procesual, todos los aspectos de las grafías resultantes relacionados con su particular enunciación morfológica se resolvían, ya sea racional o intuitivamente,¹⁴³ enfocados a la obtención de un producto altamente eficaz en el sentido de comportar un elevado rendimiento para dicha función: la escritura como herramienta primordialmente útil para la transmisión general de contenidos por medio de una expresión gráfica codificada. Nos estamos refiriendo a las etapas signíficas de las capitales griegas o monolineales latinas y las de sus versiones cursivas más puras y funcionales.

Caso aparte es el de la capital latina, la cual, aunque orientada en un grado muy alto a impactar al lector también como receptor visual, es decir, en función de su componente icónico-apreciativo, constituye un planteamiento gráfico de los signos cuyos recursos enunciativos, solo aparentemente encaminados a potenciar su plasticidad y, por lo tanto, prescindibles, presentan, sin embargo, una

¹⁴³ Como ya se ha comentado con anterioridad, el uso racional de los principios articulatorios o, por el contrario, su conocimiento y aplicación intuitivos como consecuencia de la experiencia adquirida con a través de una práctica prolongada, constituye una cuestión inherente al conjunto de los procedimientos relacionados con los productos gráficos. Esta dificultad para concretar los procesos objetivos es típica de, prácticamente, toda actuación sobre lo icónico debido también, como se ha explicado largamente, a su asimilación con procesos cognoscitivos automatizados e inconscientes relacionados con la capacidad de percepción visual en general. Su intento de esclarecimiento y racionalización puede resultar útil, sobre todo, en la transmisión docente de una metodología de trabajo y, cómo no, en los propios procesos de diseño.

elevada aptitud para la optimización de la eficacia morfológico-perceptiva de los elementos del texto. Recuérdese, por una parte, la eficacia expositiva conseguida por medio del planteamiento del módulo sobre la regularidad ortogonal trasladada al conjunto de las grafías y su contribución objetiva a la conformación del percepto al dar lugar a formas claras, es decir, con una contraforma abierta en la que la relación básica para la formación del percepto fondo-figura resulta fácilmente aprehensible, y cerradas, en el sentido de perceptivamente completas, principio de construcción de la unidad fenoménica que, como también se ha visto, resulta preferible por el sujeto-receptor; y, por otra, el efecto de cohesión e interrelación enunciativa intergrafías producido por los remates y su contribución a elevar notablemente el rendimiento perceptivo de las unidades de sentido del texto transmitido de este modo como un procedimiento gráfico de expresión del flujo verbal, es decir, desde un planteamiento esencialmente funcional. De hecho, va a ser sobre la combinación de dichos recursos en síntesis con aspectos procedentes de los procesos de cursivización, trasladados con la escritura humanística a las grafías en minúscula, que se definirá definitivamente el principio enunciativo de la imagen de las grafías y del texto modernos.

Como también se ha podido comprobar, en las fases consiguientes de obtención del texto por el procedimiento escritural, sobre todo cuando se procedía por copia y dado lo que el trabajo de copia conlleva —la no interiorización del principio articulario-enunciativo sino una, más o menos pormenorizada, emulación del resultado—, las cualidades enunciativas de lo procesual decaen enormemente dando lugar a grafías resueltas en función de un afilligranamiento en su realización como resultado del ensimismamiento sobre la recreación formal y de la pérdida de perspectiva en su realización en tanto que producto esencialmente útil para el fin de la transmisión informativa, muy interesantes plásticamente pero en el que las cualidades enunciativo-perceptivas para la comprensión visual de las grafías llega a resentirse considerablemente en pro del efecto visual. Este enfoque de lo manuscrito da lugar, con posterioridad, a los estilos escriturales y cursivos formales, caracterizados por el énfasis en el trazado y la enunciación de la grafía sobre un eje inclinado —con la consecuente supeditación general de todos los aspectos morfológicos a este principio—, junto con el estrechamiento del módulo, factores que concurrirán también en una evidente pérdida de claridad expositiva.

Cabe distinguir esta rama de la evolución morfológica de las grafías del texto de la que surge de la tendencia a la cursivización. Esta se desarrollará expresada, generalmente, a través de una reducción del módulo y por la potenciación del componente relacional y direccional y, aunque coincidente con algunos aspectos de lo cursivo como estilo estandarizado en diversos grados, contribuirá, sin embargo, de forma decisiva al afianzamiento del uso de la minúscula

como agente articulador del grueso del texto, frente a los planteamientos capitales originales. Conviene, pues, desligar la búsqueda de factores o criterios de valoración objetivos sobre la optimización funcional de los principios morfológico-enunciativos de las grafías del texto de los resultados obtenidos de los procesos generales tendentes al agudizamiento de los planteamientos cursivos formales surgidos como consecuencia del acento en el acabado recreado sobre el procedimiento escritural en sí, comúnmente relacionados con el detrimento o descuido de la función básica transmisiva.¹⁴⁴

Los procedimientos manuscritos de obtención del texto intentarían atender, con evidente dificultad, a su demanda creciente como producto de uso normalizado para la transmisión general de información.¹⁴⁵ Con la introducción de la técnica tipográfica para facilitar las labores de consecución del texto, de forma paulatina, la manera de plantear la enunciación morfológica de las grafías experimentará un divorcio del principio enunciativo-funcional relacionado con su trazado manual que traerá no pocas consecuencias sobre la manera de concebir y plantear en lo sucesivo la expresión de las grafías del texto, con causa en las propias condiciones procedimentales del medio tipográfico el cual, a diferencia del manuscrito, requerirá del inicial y preciso prefijado de las características morfológicas de las grafías para su traslado a un molde por medio del cual será posible obtener innumerables copias de esa imagen previamente determinada.

Mientras que el trazado manuscrito de las grafías conlleva una articulación gráfico-morfológica particular en función de las propias condiciones que hacen posible su realización —tipos de movimientos de la mano (rectilíneos, sinuosos, en sentido concéntrico, proyectados...), cambios direccionales (bruscos o progre-

¹⁴⁴ Se podría pensar que estos planteamientos enunciativos de las grafías del texto están muy próximos a las actuales realizaciones en el entorno de la rotulación o *lettering* en la medida en que ambos tienden a potenciar la cualidad expresiva de los componentes plásticos de la morfología de las grafías. Sin embargo, en la cuestión sobre la incidencia de los distintos planteamientos morfológico-enunciativos, a la hora de la aprehensión de su componente lingüístico, existe un factor claramente diferenciador entre ellos: mientras que las actuaciones sobre el *lettering* se desenvuelven en un terreno de la expresión textual abiertamente icónico, en el caso de los estilos cursivos formales se trataba de ámbitos de expresión textual destinados a la transmisión de una información extensa, esencialmente para ser leída y, solo secundariamente, para ser *vista*.

¹⁴⁵ Tras el período histórico medieval en el que el intercambio y la producción de información por medio del texto se circunscribe a ámbitos de uso muy localizados relacionados con pequeños círculos de las élites del poder (cortes reales o religiosas) y con los talleres de copia monacales, el crecimiento de los núcleos urbanos, el afianzamiento de las actividades de producción artesanal y el desarrollo de un incipiente comercio potenciado por unas vías de comunicación que tienden también progresivamente a desarrollarse, llevarán parejos el interés y la necesidad del uso y libre difusión del texto como herramienta fundamental para potenciar y agilizar ese propio desarrollo inherente a la actividad social. Es la época de las nacientes universidades, los últimos retazos de la copia manuscrita, rudimentariamente industrializada a través de las *pecia* (Clayton 2015, 84).

Distintos niveles estandarización en la escritura o la tipografía

Escritura	Tipografía
Estilos de escritura	Familias tipográficas
Cierta nivel de estandarización : pautas formales de trazado	Estandarización : completo prefijado de la morfología de las grafías
Imagen contextual del texto	Modelización icónica
Estilos: Capital latina Góticos Uncial Humanística Semiuncial Cancilleresca Nacionales Inglesa Carolingia ...	• Tipologías : Romana antigua Geométrica Romana garalda Neogrotesca Romana moderna Egipcia Grotesca ... • Particularizaciones enunciativas : Optima, Times New Roman, Helvetica, Univers, Sabon, Syntax, etc.

sivos), características de la herramienta de trazado (forma de la punta, anchura, etc.), variación del número de secuencias necesarias para su trazado, control sobre las distancias de desplazamiento y la presión sobre la herramienta al depositar la tinta, etc.—, su plasmación, a partir de este momento, en el soporte por procedimientos indirectos de reproducción¹⁴⁶ conllevara, necesariamente, una fase preliminar de definición y estandarización de la imagen de la grafía como resultado, esta vez, de una actuación proyectada o de diseño. Esta diferencia en la forma de obtener los signos va a suponer un cambio de perspectiva enunciativa: la grafía pasa de ser un signo cuyo planteamiento enunciativo-morfológico responde a un proceso articulado, a responder a una iconización de ese proceso.

Así, aunque inicialmente se intentará reproducir fielmente la impronta de lo trazado, progresivamente, las grafías del texto se enajenarán de sus orígenes manuscritos, de los principios articulatorios desarrollados para su optimización funcional sobre la base de lo trazado, dando lugar a una imagen representada de aquellas grafías originales, enfoque que condicionarán sustancialmente las articulación de sus principios morfológico-enunciativos en lo sucesivo:

Los caracteres, pese a su belleza, desplazan el valor personal y simbólico de la letra manuscrita hacia valores de uso y cambio, más acordes a una sociedad moderna, ilustrada e industrial. La letra toma cuerpo y se despegas del papel para reproducirse

¹⁴⁶ Aunque inicialmente el molde lo constituía una pequeña pieza de plomo a través de la cual las características de la grafía eran trasladadas al papel, en esta categoría estarían comprendidos tanto los procedimientos mecánicos y los fotográficos como los digitales o electrónicos, es decir, cualquiera que presuponga una obtención interpuesta, no directa, de las formas del texto.

Características procedimentales en la obtención de las grafías del texto por medios directos e indirectos

Escritura



Trazado



Grafía

Obtenida de un proceso de trazado

(articulada)

Tipografía

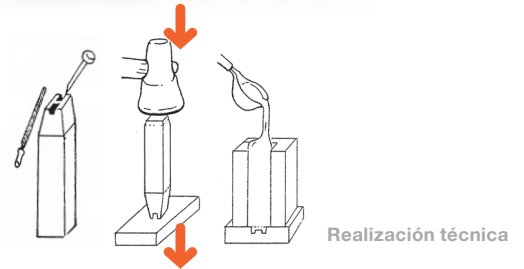
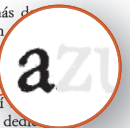


Imagen prefijada o molde

espaldas que se olfateaban pegados a sus talones. Aquellos que se apartaban de su lado de la carretera, avanzaban con una especie de trote rápido y furtivo, y todas las cosas les dejaban mucho espacio, porque se considera que los sansis están muy contaminados. Tras ellos, andando rigidamente en la zona de sombra más densa y con las piernas muy separadas por el recuerdo aún reciente de sus cadenas, viajaba un hombre recién salido de prisión y su estómago lleno y su piel reluciente demostraba que el Gobierno alimenta a sus cautivos mejor de lo que se podría esperar. Kim conocía bien aquella manera de andar y se dedicó a caricaturizarla mientras pasaban a su lado. Luego se cruzó con ellos a buen paso un akali, un devoto sij de mirada enloquecida y cabellos birsutos, con la ropa de los de su fe, a cuadros de color azul, y bruñidos anillos de acero que brillaban sobre el cono de su alto turbante del mismo color, de vuelta de una visita a uno de los estados sijs independientes, donde había cantado las viejas glorias de los jalsas a futuros príncipes formados en la universidad y vestidos con botas altas y pantalones blancos de pana. Kim tuvo buen cuidado de no irritarle, porque los akalís son cortos de genio y tienen



Grafía

Obtenida de un proceso de iconización

(imagen prefijada)

en él. El grabador de punzones, más próximo a la joyería que a la calcografía, piensa en la letra como objeto exento en el que los blancos o contraformas tienen el protagonismo principal, y donde el ojo de la letra es consecuencia de los vacíos que los construyen. Los punzones, vástagos de acero que servirán para marcar las matrices, obedecían a una lógica del grabado en hueco, muy diferente a la lógica del trazo y la pluma del calígrafo o del buril del grabador calcográfico. La dificultad de su producción, así como las características del material, obligaban a una economía formal que acabará por normalizar aún más el conjunto de caracteres que definen la familia tipográfica. Por otra parte, la necesidad de producir varios grados o tamaños de letra similares en su forma obliga a seguir reglas para el dibujo que difícilmente pueden derivarse del sistema de muestras caligráfico, y que deben tener una exactitud y precisión intrínseca al sistema tipográfico en su conjunto.

(Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación 2009, 21)

Como ya se ha intentado demostrar en los capítulos precedentes, la consecución del sistema de signos que conforman el alfabeto latino en su concepción moderna es el resultado de una serie de procesos de estandarización y optimización de su enunciación morfológica: primero, desde planteamientos de tipo signico, los cuales dan lugar a las versiones capitales o en mayúscula, y, a continuación, a partir de un conjunto de transformaciones, sobre la base de la minúscula, cuyo rendimiento funcional para la lectura resulta tan elevado en comparación con el potencial expositivo de la mayúscula que, definitivamente, pasará a asumir el grueso de la composición del texto, quedando la escritura en mayúscula relegada a contextos o situaciones de composición en tamaños grandes y de poca extensión textual o como elemento de marcación diacrítica en contextos de lectura.

Aunque no se trata de procesos acontecidos, la mayoría de las veces, como resultado de una búsqueda conscientemente realizada o planificada con perspectiva histórica, ni sería correcto analizarlos desde un punto de vista de estricta progresión hacia una consecución positiva de los resultados, su observación sí que permite apreciar una corriente subterránea de evolución en pro de unas proposiciones enunciativas que favorezcan el rendimiento funcional del entorno para la lectura, dentro de un marco evolutivo en el que también sería necesario contemplar el conjunto integrado de los naturales retrocesos y derivaciones en forma de otro tipo de planteamientos enunciativos que simultáneamente han ido teniendo lugar.

Lo que sí que resulta muy evidente de la observación de estas cuestiones, en toda su complejidad, es que, mientras que en las fases de realización manuscrita estos procesos de estandarización de las grafías responden a principios evolu-

cionados sobre un medio esencialmente dinámico en su sentido articulatorio, la estandarización que tendrá lugar tras su incorporación a la realización por el procedimiento tipográfico, presentará, sin embargo, un elevado componente icónico. La evolución del componente morfológico-enunciativo de las grafías del texto en su versión tipográfica tenderá, en los siglos posteriores, a una conceptualización y estilización progresivas de los recursos enunciativos heredados de la realización manual al experimentar, de forma paradójica, un alejamiento sustancial de los principios funcionalmente articulados que las originaron.

El polimorfismo tipográfico se enmarca dentro de un proceso de modelización de la formas de las grafías como imagen representada de lo que, en su fase escritural, se obtenía como resultado de un proceso gráficamente articulado.

Además, como consecuencia de ello, con el procedimiento tipográfico asistiremos a un proceso de estandarización secundaria de carácter sistemático que, unida al uso reiterado de los productos resultantes de su diseño y como consecuencia de este, sumirá a las grafías del texto en un proceso de categorización estilística en el que las diversas interpretaciones morfológicas de las grafías del texto llegarán a constituir, al margen de su mera función como elementos gráficos para la transmisión lingüística, *patterns* visuales relacionados con contextos lectores particulares en función del hábito de uso. Fenómeno propio de los productos de orden transmisivo-visual que dará lugar a que las grafías del texto, en su expresión tipográfica, pasen a constituir, paralelamente al desempeño de su función lingüística, elementos susceptibles de cargarse significativamente a través de su potencial icónico-enunciativo.

Tras las iniciales realizaciones por emulación de las formas de la escritura en gótica para la fundición de los primeros juegos de moldes en plomo y con la incorporación creciente del procedimiento tipográfico a los procedimientos comunes para la composición del texto, acabará generalizándose como imagen del texto por excelencia un registro enunciativo que, si se piensa bien, debió de resultar enormemente extraño para el lector tardo-medieval en cuya retina se encontraba profundamente grabada una imagen y una mancha del texto densa, compacta, realizada con formas quebradas, angulosas y cerradas, también en la expresión plástica de la morfología de las grafías, propias de los planteamientos enunciativos del texto en el contexto de lo gótico. Esa nueva imagen que ofrecía tan novedoso modo de plantear las grafías del texto, la constituían unas formas bizarras,¹⁴⁷ a imitación de un estilo de escritura denominado humanístico, una

¹⁴⁷ Estos hechos coincidirán históricamente con la efervescencia social y cultural de la Italia del Quattrocento, con la precipitación imparable de los territorios europeos hacia el fin de la concepción medieval del gobierno y de la idea del individuo como súbdito cuya intervención en lo político, lo social y lo económico irán parejos a su acceso a la alfabetización y a los contenidos,

(Esquema 37)

Fases de evolución morfológico-enunciativa de las grafías del texto

1. PRIMERAS EXPRESIONES DEL ALFABETO → Carácter sígnico

2. EVOLUCIÓN → Optimización de su rendimiento para la expresión del texto

3. AFIANZAMIENTO USO ESCRITURA → Cursivización

4. EVOLUCIÓN → Relevo de la concepción capital del texto por la minúscula

5. ESTANDARIZACIÓN ESTILÍSTICA → Sobre la realización caligráfica

6. REPRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA → Sobre la imitación de lo escritural

7. ESTANDARIZACIÓN TIPOGRÁFICA → Categorización de los distintos criterios enunciativos: tipologías tipográficas

8. MODELIZACIÓN TIPOGRÁFICA → El tipo como imágenes o representaciones diversas de la grafía: familias tipográficas

(Esquema 38)

Resumen de las ideas fundamentales

1°
Formas de la escritura

2°
Formas tipográficas por imitación de la escritura

3°
→ Lo escritural como elemento residual
→ Modelización tipográfica

Texto manuscrito → huella gráfica
Texto tipográfico → imagen gráfica

**Estandarización
caligráfica**

Componente
procesual

**Estandarización
tipográfica**

Componente
icónico

Escritura = proceso articulador de algo

Modelización icónica = representación o imagen de algo

rara avis en el contexto escritural de la época, que daban lugar a un concepto enunciativo de la página completamente distinto: formas abiertas, diáfanas, redondeadas y fácilmente identificables, poco caligráficas, si es posible decirlo, en el sentido de presentar escaso énfasis en una tendencia, también muy extendida en ese momento para la resolución del texto, hacia lo cursivo-formal.¹⁴⁸

Dicha forma poco vista de plantear el entorno gráfico para la lectura reflejaba un claro ascendente proveniente de los criterios propuestos a través de las formas de la escritura carolingia orientados a recuperar las formas resultantes de las minúsculas latinas antes de que perdieran la impronta de lo funcional y se adentraran en versiones evolucionadas hacia lo estilístico-formal, en una particular síntesis con principios adoptados de planteamientos clasicistas trasladados a las formas en minúscula. Las grafías resultantes presentaban una clara ventaja pues, por una parte, explotaban las cualidades de la idea de la enunciación de las grafías en minúscula como resultado de los procesos de cursivización, consistentes en concentrar el máximo rendimiento expresivo en un módulo reducido, junto con comportar elevadas aptitudes de cohesión intergrafías —sustrayéndola de la natural tendencia evolutiva de la minúscula hacia la

circunstancias que harán posible que se dé el entorno propicio para la consecución de muchas de estas transformaciones en el ámbito de la transmisión de información por medio de la expresión escrita. De hecho no es este el único cambio que tiene lugar en el entorno del texto. En el curso de unos cuarenta años, los que van desde la fecha de la impresión de la *Biblia de 42 líneas* (1456) y el *Salterio de Maguncia* (1457) en Alemania, hasta las impresiones realizadas entre 1496 y 1499 en Venecia en los talleres de Aldo Manuzio (Febvre y Martin 1958; Satué 1988), se producen cambios tan notables como el paso de la escasa variedad de formatos que ofrecía tradicionalmente el códice (folio o cuarto en la inmensa mayoría de los casos referidos a textos religiosos, filosóficos, tratados, etc., y cuarto y octavo para brevarios, gramáticas, libros de horas, etc.) a la utilización de un amplio abanico de tamaños de página (cuarto, octavo, dieciseisavo, veinticuatroavo, treintaidsavo, etc.), formatos que se aplicarán en función de cuestiones de índole tan puramente funcional como el tipo de lector al que va destinado el ejemplar, la temática o el coste del mismo. Mientras que el texto manuscrito da lugar al códice como soporte de intercambio y difusión de contenidos, con la reproducción tipográfica se consolida el libro. Este hereda de aquel su concepción general y, aunque en sus primeras versiones solo busca agilizar el costoso proceso manual que conllevaba su realización, rápidamente el libro adquiere características propias. También la expresión gráfica del texto evoluciona, empezando a cobrar sentido principios de puntuación, ortografía y ortotipografía incipientes como medios para hacer más inteligible el texto para un lector múltiple. Todos estos factores concurrirán para conferir a la página un nuevo aspecto que abrirá las puertas a la concepción del libro y el texto modernos.

¹⁴⁸ Los entornos escriturales relacionados con levantamiento de actas (administrativos, judiciales o papales) constituían centros de producción de una elevada cantidad de textos escritos. Concretamente, en Italia, es en estos lugares en donde se desarrollan y utilizan una serie de estilos sobre base cursivo-formal, con la excepción de este planteamiento utilizado en la cancillería papal de raíz cursivo-humanística (Mediavilla 2005, 188), claro heredero del *revival* carolingio de aires clasicistas, a partir del cuya emulación irrumpirá el planteamiento enunciativo que acabará imponiéndose bajo la denominación de romana o *antiqua*.

gentes: incipientibus ab iherosolima. Vos autem testes estis horum. Et ego mit-
tam promissum patris mei in vos: vos
autem sedete in ciuitate. quoadusque indu-
amini uirtute et alto. Eduxit autem eos
foras in bethaniam: et eleuatis mani-
bus suis benedixit eis. Et factum est dum
benediceret illis recessit ab eis: et fereba-
tur in celum. Et ipsi adorantes regres-
si sunt in iherusalem cum gaudio ma-
gno: et erant semper in templo lau-
dantes et benedicentes deum amen.
*Explicit euangelium secundum lucam. Incipit
prologus in euangelium secundum iohannem.*

Hic est iohannes euange-
lista unus et discipulus domini:
qui uirgo a deo electus est:
quem de nuptiis uolentem
nubere uocauit deus. Cui uirginitatis
in hoc duplex testimonium datur in eu-
angelio: quod et pre ceteris dilectus a deo
dicitur: et huic matrem suam de cruce com-
mendauit dominus. ut uirginem uirgo serua-
ret. Denique manifestans in euangelio
quod erat ipse incorruptibilis uerbi opus
inchoans. solus uerbum carne factum
esse. nec lumen a tenebris comprehensum
fuisse testatur: primum signum ponens quod
in nuptiis fecit dominus ostendens quod ipse
erat: ut legentibus demonstraret quod ubi
dominus inuitatus sit defacere nuptiarum ui-
num debeat: et ueteribus immutatis
noua omnia que a christo instituntur
appareant. Hoc autem euangelium scripsit in
asia. postea etiam in parthos in insula apo-
calipsim scripsit: ut cui in principio ca-
nonis incorruptibile principium prenotat
in genesi: ei etiam incorruptibilis finis
per uirginem in apocalipsi redderet dicere
christo ego sum alpha et omega. Et hic est io-
hannes: qui sciens superuenisse diem re-
cessus sui. Conuocans discipulis suis

in epheso. per multa signorum experimen-
ta puerus christum descendens in defossam
sepulture sue locum facta oratione. po-
situs est ad patres suos: tam extraneus
a dolore mortis quam a corruptione car-
nis inuenitur alienus. Tamen post om-
nes euangelium scripsit: et hoc uirgini
debetur. Quorum tamen uel scriptorum tempo-
ris dispositio. uel librorum ordinatio ita
a nobis per singula non exponitur:
ut sciendi desiderio collato et querenti-
bus fructus laboris: et deo magiste-
rii doctrina seruetur. *Explicit prologus
incipit euangelium secundum iohannem.*

Incipit euangelium secundum iohannem.
In principio erat uerbum: et uerbum erat
apud deum: et deus erat uerbum. Hoc erat
in principio apud deum. Omnia per ipsum
facta sunt: et sine ipso factum est nichil.
Quod factum est in ipso uita erat: et uita
erat lux hominum: et lux in tenebris lu-
cet. et tenebre eam non comprehenderunt. Fu-
it homo missus a deo: cui nomen erat io-
hannes. Hic uenit in testimonium ut testi-
monium perhiberet de lumine: ut omnes
crederent per illum. Non erat ille lux: sed ut
testimonium perhiberet de lumine. Erat
lux uera: que illuminat omnem homi-
nem ueniensem in hunc mundum. In mun-
do erat: et mundus per ipsum factus est: et
mundus eum non cognouit. In propria uenit:
et sui eum non receperunt. Quoties autem
receperunt eum. dedit eis potestatem filios
dei fieri: his qui credunt in nomine eius.
Qui non est sanguinibus neque est uolun-
tate carnis. neque est uoluntate uiri: sed
est deo nati sunt. Et uerbum caro factum
est: et habitauit in nobis. Et uidimus
gloriam eius. gloriam quasi unigeniti a
patre: plenum gratie et ueritatis. Iohan-
nes testimonium perhibet de ipso. et cla-
mat dicens. Hic erat quem dixi: qui post
me uenturus est. ante me factus est:

phe Amadryade, & agli redolenti fiori le Hymenide, riuirente, saliendo iocunde dinanti & da qualúq; lato del floreo Vertunno stricto nella fronte de purpurante & melineroſe, cum el gremio pieno de odoriferi & ſpectatiſſimi fiori, amanti la ſtagione del lanof. Ariete, Sedendo ouante ſopra una ueterrima Vcha, da quatro cornigeri Fauni tirata, Inuinculati de ſtrophie de nouelle fronde, Cum la ſua amata & belliffima moglie Pomona coronata de fructi cum ornato deſſuo degli biódiſſimi capigli, pa rea ello ſedéte, & a gli pedi dellaquale una coſtilia Clepſydria iaceua, nel le mane tenente una ſtipata copia de fiori & maturati fructi cum ímixta fogliatura. Præcedéte la Vcha agli trahenti Fauni propinq; due formoſe Nymphe añſignane, Vna cū uno haſtile Trophæo gerula, de Ligon. Bidenti, ſarculi, & falcionetti, cū una ppendéte tabella abaca cū tale titulo.



INTEGERRIMAM CORPOR. VALITVDINEM, ET
 STABILEROBVR, CASTASQVE MEMSAR, DELI
 TIAS, ET BEATAM ANIMI SECVRITA
 TEMCVLTORIB.M, OFFERO.

la huella gráfica que consigue crear la morfología de las grafías, cerrada y enunciativamente compleja, en el caso de la gótica, y diáfana y con unas condiciones de elevada optimización para su fácil comprensión perceptiva, en el caso de los tipos a imitación de la escritura humanística.

agudización de lo direccional, la angulosidad y el estrechamiento—, mientras que, por otra, por medio de la introducción del principio estructural de la ortogonalidad propio de las formas capitales, daban lugar a un módulo abierto y claramente definido, además de incluir rasgos de acabado transversal al final de los trazos como elementos potenciadores de lo relacional y de unificación gráfica del conjunto.

Es a partir de este momento que comienza a fraguarse la imagen de la grafía como *pattern* enunciativo del texto en su concepción moderna sobre la base cursivo-humanística, a partir de la cual se desarrollará, también en ocasiones por contraposición enunciativa, el conjunto de la estilística polimórfica tipográfica en los siglos subsiguientes y hasta la actualidad. A través de este proceso de modelización, la grafía de la expresión tipográfica del texto adquiere un enfoque enunciativo de tipo representacional en el sentido de estar *en lugar de*,¹⁴⁹ al emular y reproducir una mecánica articuladora, la de lo obtenido como resultado de un proceso dinámico-enunciativo producto de su trazado manual, que no responde, en realidad, al principio enunciativo sobre el que ahora se plantean sus aspectos morfológicos en el plano de lo proyectual.

Una vez establecido el canon enunciativo de la *romana*, este sufrirá una evolución sobre su imagen modelizada, como una consecuencia más de su paulatina inmersión en el plano de lo icónicamente concebido, hacia la categorización estilística: primero hacia una optimización de sus características enunciativas desde el punto de vista del control sobre el resultado de los aspectos gráfico-plásticos, fundamentalmente a través del equilibrio y la uniformidad en la aplicación de los recursos, en el caso de las romanas *garaldas*, y, sucesivamente y de forma cada vez más visible, desligada de su base más pura articulario-escritural y transformada en un producto enunciativo eminentemente icónico con resalte de sus componentes plásticos con las *didonas* o *romanas modernas*.

Así, los acabados en ángulo o biselados, heredados directamente del trazado con pluma de punta cuadrada de las primeras versiones, tenderán progresivamente a suavizarse y a expresarse con predominio de la línea y la forma curva y los rasgos diferenciados a proporcionarse en el conjunto, contemplados ya dentro de ese proceso de obtención de la grafía en el marco de lo proyectual que orientará su optimización enunciativa también como producto con una finalidad seriada. Paulatinamente, lo escritural quedará como un componente residual y las modificaciones se realizarán desde la concepción de la grafía

¹⁴⁹ La cuestión relativa a lo representacional, en el sentido de estar *en lugar de*, se encuentra en la base de la problemática general sobre la enunciación icónica: «la mayor parte de las imágenes, entrañan elementos que, tomados aisladamente, derivan de la ilusión» (Aumont 1992, 104; Dorfler 1962, 56).

como un producto icónico repetidamente singularizado, es decir, a través de la categorización de su componente morfológico.

Ambos factores, el distanciamiento de su principio enunciativo original y su inmersión en un proceso de icónización, influirán también en la adopción, con mucha frecuencia en lo sucesivo, de planteamientos de la creación tipográfica sobre la vuelta a lo sígnico, en la medida en que la grafía contemplada como producto en sí mismo vuelve a concebirse enunciativamente aislada, ajena en cierto modo a las cualidades adquiridas con la superación y evolución aquellas primeras fases de definición gráfica en pro de la optimización de los factores de cohesión y potenciación de la palabra como unidad visual en el texto. La cursivización contribuye al desarrollo del método de lectura moderna y en síntesis con elementos de procedencia clasicista potencia y eleva objetivamente las cualidades o el rendimiento de las grafías para la legibilidad del texto pero, con el advenimiento de lo tipográfico, la grafía, atrapada, muy a menudo, en el plano de lo representacional va a perder en numerosas ocasiones sus elevadas cualidades para la elocuencia enunciativa del texto como entorno de uso, aislándose como un elemento gráfico anclado, estático cuyo principio enunciativo empieza y termina en sí mismo, con evidente pérdida de su sentido dinámico-articulatorio.

Se inicia de esta manera un proceso a partir del cual, definitivamente extraída de aquel entorno marcado por un elevado componente dinámico de origen escritural, la grafía se transformará en un auténtico microcampo para la experimentación formal (Satue 1988, 153), transformado en un producto susceptible de sufrir infinitas transformaciones en función de impensados planteamientos enunciativos, a base de añadir, quitar o transformar los elementos de su expresión, constitutivos o no. De ahí que, la cuestión sobre la minimización de su componente intrínseco de tipo lingüístico, apenas suscitado en algunos momentos de su desarrollo en el ámbito de lo manuscrito, pasará, debido a la creciente preeminencia de lo icónico adquirida con el procedimiento tipográfico, a un primer plano de interés como posible factor determinante a la hora de su actuación en el plano de lo retórico.

Conclusiones

I. Tras toda la información recopilada y contrastada, parece posible afirmar que la experiencia lectora se encuentra dissociada de la experiencia estética o de apreciación icónica y que este principio es el que determina el conjunto de las cuestiones relacionadas con la repercusión de los aspectos estilístico-tipográficos en el acto lector.

En el ejercicio de la lectura, es decir, en el proceso de aprehensión de las unidades de sentido del texto, palabras y grupos de palabras, por medio de los órganos de la visión, su procesamiento neuronal y la consiguiente transformación en el significado correspondiente, el impacto del componente morfológico-estilístico de la grafía tipográfica es prácticamente nulo, pues su incidencia al leer no resulta significativa, dado que, en dicha sucesión de transformaciones, lo que capta todo el interés cognitivo del lector es la palabra como una unidad visual.

La puesta en marcha de este mecanismo no conlleva, por lo tanto, descifrar por separado cada una de las grafías que la conforman para su posterior fusión en un único elemento de sentido, sino que consiste en la identificación de su imagen característica, a través de la detección o comprobación visual de la coincidencia en la disposición combinada de los caracteres que definen su estructura léxica e, incluso, en el caso de palabras de aparición muy frecuente, a través de su reconocimiento como una imagen o todo perceptual.

En este plano de aprehensión de la palabra como una unidad perceptiva, los aspectos morfológicos de las grafías pueden contribuir a la optimización de las condiciones de su identificación, aunque no con un grado de incidencia absoluto, pues factores contextuales de la propia palabra y del conjunto del texto, tanto formales como provenientes del propio discurso, incluso en situaciones de una recepción defectuosa o incompleta, pueden acudir en ayuda del lector y contribuir a la identificación de dicha palabra.

La lectura, aún tratándose de un sofisticado procedimiento para la transmisión y adquisición de información, participa de los mecanismos generales de elaboración de material cognitivo por parte del lector como sujeto receptor, por lo que la rentabilización del esfuerzo invertido en su desciframiento, tanto en función de la captación de la información mínima imprescindible y de la no gratuidad del esfuerzo cognitivo realizado, como a través de la intervención de mecanismo de la anticipación sobre lo percibido, en función del uso de recursos de orden contextual y de información diversa, previa o simultáneamente adquirida, concurren de forma relevante a la mejora de las ratios de agilidad lectora y de comprensión del mismo.

De ahí que todo aquel aspecto relativo a la morfología tipográfica que no conlleve una utilidad concreta para dicho fin resulte funcionalmente superfluo, pues la actividad de reconocimiento de la unidad significativa para el establecimiento de su relación con el significado correspondiente, acapara toda la capacidad intelectual del lector, hasta el punto de que particularidades formales o de tipo gráfico no relevantes quedan al leer *desactivadas*. Cuando el lector domina el sistema de lectura moderno, es decir, cuando supera las primeras etapas de aprendizaje y familiarización con las grafías y el procedimiento y procede por identificación de la palabra como unidad lingüístico-visual, todas las cuestiones relativas al detalle de la morfología y la estilística tipográfica¹⁵⁰ no resultan determinantes en las ratios de agilidad lectora.

Cuestión distinta es cómo participan las particularidades morfológico-enunciativa de las familias a la mejor consecución de este proceso en la medida en que pueden contribuir a ofrecer al lector un entorno gráfico para la lectura con diversos grados de optimización perceptiva.

Las valoraciones sobre los distintos niveles de aptitud o rendimiento perceptivo de las particularidades morfológicas operadas sobre las grafías, de cara a su eficaz desenvolvimiento en el plano de lo lingüístico, es posible realizarlas, con un grado de objetividad suficiente, en función de la detección en estas de la actuación combinada de las leyes de mediación perceptiva. Es decir, por medio de la valoración de la participación activa de sus particularidades morfológicas a la hora de facilitar al usuario, con distintos grados en función de su nivel de optimización enunciativa, el desencadenamiento del mecanismo identificador de la palabra, cuestión que en términos tipográficos se engloba, habitualmente, bajo la idea de la *legibilidad*.

La observación de esta cualidad de la morfología tipográfica para la articulación del texto opera a dos niveles de forma simultánea:

- En función de la valoración de la aptitud perceptiva de las grafías como unidades fenoménicas individualmente.
- En función de la valoración de su rendimiento dinámico a la hora de contribuir a la configuración de la imagen de la palabra.¹⁵¹

¹⁵⁰ En esta valoración quedan excluidas las intervenciones ortotipográficas sobre el texto que sí son atribuciones gráficas que añaden un matiz significativo al contenido del mismo, pero este se da en función de un código convencionalmente establecido de recursos gráficos con unas atribuciones concretas de precisión semántica y sintáctica de las unidades del texto.

¹⁵¹ Como ya se ha expresado repetidamente a lo largo de la explicación, la óptima consecución de la composición del texto no se debe únicamente a la conveniente consideración de este factor sino a la de la actuación combinada de un conjunto de variables: distribución de los blancos, compensa-

En este plano, parece probado que los planteamientos de diseño tipográfico con base en la concepción enunciativa de las grafías de tipo humanístico-cursivo obedecen a una actuación y optimización de los principios de configuración del percepto elevada, por lo que una huella en su sustrato enunciativo puede contribuir de forma notable a elevar su rendimiento articulatorio del texto.

II. La cuestión sobre la percepción de aspectos relativos a la morfología de las grafías tipográficas en función de la apreciación de su componente icónico, es decir, en orden a la valoración de los aspectos gráfico-plásticos, conlleva una aproximación cognoscitiva al texto distinta a la que se da al leer, similar a la experimentada con los procesos comunes de apreciación de los enunciados icónicos en general.

Esta aproximación de tipo icónico-apreciativo, referida a las grafías tipográficas, puede tener lugar a dos niveles:

- En función de que intencionadamente se proceda a dicha valoración de su componente morfológico. Situación de hecho poco común y solo posible en el caso de sujetos que consigan sustraerse de forma consciente de su papel como usuarios-lectores para aproximarse al texto y a la observación de los componentes de su expresión gráfica obviando su genuina función como transmisores de información de naturaleza verbal, como es el caso de la propia persona encargada de componer el texto, del diseñador de las grafías o, más raramente, de usuarios-lectores en el caso de mostrar estos un interés particular por el medio mismo.
- En función de que su componente icónico se presente bajo una ordenación expresiva con fines icónico-transmisivos, es decir, cuando lo apreciativo constituye un factor funcional que el diseñador o tipógrafo presenta de forma potenciada en función, fundamentalmente, de la minimización de los aspectos más genuinamente textuales expresada a través del uso de tamaños distintos de los habitualmente utilizados en entornos para la lectura, la deconstrucción de la mancha del texto, la manipulación anormal de los blancos intergrafías, etc., en entornos, por lo general, con poca densidad de texto. En este plano de intervención de las grafías, aspectos como la masa, el contraste, la calidad de la línea, la profusión o la economía expresiva, la direccionalidad, etc., son interpretados desde un plano idéntico al de su actuación en cualquier otro producto en el orden de lo icónico orientado a la transmisión

ción de formas y contraformas, plasmación gráfica de los distintos niveles de expresión del texto, etc., aunque en estudio se centra en el aspecto relativo a la enunciación morfológica de las grafías.

de valencias significativas generadas en función de la enunciación retórica de los recursos plásticos.

Este uso entraña un cierto grado de descontextualización de la palabra de su entorno natural, el texto, y, trasladado al plano de la composición tipográfica para edición, trascendería su función genuina de tipo lingüístico-transmisiva.

De ahí la importancia de definir todos estos factores de forma nítida, también en el plano metodológico, a la hora de intentar conformar un corpus teórico en torno a estas cuestiones para las actuaciones de diseño: la utilización del término *funcional*, referido al plano de ejecución lingüística, es decir, para la articulación de un entorno para la lectura, intrínseco, por otra parte, a las grafías del texto, puede resultar confuso si no se precisa el contexto de comunicación o transmisión de información que se pretende configurar, es decir, si no queda plena y previamente definido el producto editorial en el que el texto interviene en cada caso, pues *funcional* también sería la orientación de la intervención de las grafías como recurso expresivo en el plano de lo icónico por medio de la potenciación de su cualidades, secundarias pero también intrínsecas, de tipo gráfico-plástico con una finalidad enunciativo-retórica en un contexto de información transmitida, recibida e interpretada en el entorno de lo visual.

Es decir, la adopción de una óptica conveniente, a la hora de optimizar las condiciones de incidencia del componente morfológico de las grafías para cualquier producto con intervención de texto, pasaría por definir previamente el plano de transmisión, el producto editorial, en el que van a intervenir, no necesariamente, ni siempre, desde la mentalidad u óptica del tipógrafo trasladada literalmente a entornos que, por definición, tienden a plantearse desde una descontextualización importante del componente lingüístico de los elementos del texto, ni tampoco sin la debida contemplación de las condiciones que garanticen la óptima captación de la palabra como unidad básica de transmisión, en el caso de entornos de edición.

III. Existe un tercer plano de actuación del componente icónico de las grafías tipográficas en función de usos convencionalizados del texto como medio de transmisión informativa y en el caso de productos editoriales relacionados con contextos informativos específicos (publicaciones periódicas, líneas editoriales, etc.), los cuales pueden llegar a conformar contextos icónico-transmisivos significativos para el lector por razones de hábito y familiaridad con las características gráfico-plásticas del entorno para la lectura al que repetidamente se remite en función de una valoración de tipo apreciativo que la huella morfológica de la grafía, evidentemente, contribuye a crear.

Dado que en estos casos, la aproximación al componente icónico del medio textual, no se realiza de forma intencionada o conscientemente conducida, sino que se adquiere por familiaridad visual, las valoraciones sobre el mismo suelen resultar para el sujeto-receptor difíciles de objetivar y concretar y suelen ser de carácter general y un tanto vagas, referidas a aspectos como la mancha y el peso visual de la huella del texto, la cantidad de blanco y la disposición y proporción de las cajas, la profusión expresiva o la economía descriptiva de la letra y de los recursos gráficos utilizados, todo ello muy difusamente memorizado.

En esa *imagen conocida del texto o de la página* los pormenores de las características formales que configuran la estilística tipográfica son percibidos por el lector de forma un tanto imprecisa. Ello es debido a la forma de operar de los propios mecanismos de la percepción visual, los cuales se caracterizan por no procesar en un sentido analítico la información capturada sino como un todo continuo con una finalidad funcional de máxima rentabilidad utilitaria, en este caso, concentrada en la actividad de capturar información proporcionada por el texto. Es decir, al leer, estos usuarios no realizan una actividad consciente de valoración sobre la forma de disponer el texto o sobre las cualidades morfológicas de las grafías, aunque, sin embargo, a fuerza de remitirse una y otra vez a esos entornos gráfico-transmisivos, sí que quedará memorizado en su banco memorístico un conjunto de apreciaciones sobre su apariencia, de forma más o menos detallada en función de las cualidades particulares de cada sujeto como observador.

En un paso subsiguiente dicho usuario-lector cargará de significatividad ese entorno gráfico-lector para la recepción de información en función de referencias de origen diverso relacionadas con el propio uso del medio, como pueden ser la identificación o rechazo de los contenidos habitualmente transmitidos o con el resto de usuarios, así como con las circunstancias espacio-temporales en que dicho producto para la lectura se utilizó, etc. Cuestiones todas ellas completamente ajenas al detalle o particularidad morfológica y por lo tanto, cambiantes por razones de uso y perfil del usuario. El tipo, su polimorfismo, de forma paralela a su escueto plano de actuación lingüística, singularizado una y mil veces como una imagen por el mecanismo de la modelización, se convierte así también en un elemento susceptible de cargarse con significados adquiridos a través de sus variados entornos de uso. Esta circunstancia que, en el caso de la singularización estilística de las grafías en la modalidad tipográfica del texto tiene lugar en un marco de acusada culturalidad, explicaría también en gran medida la preferencia o el rechazo de unas formas o estilos tipográficos por encima de otros en cada contexto transmisivo espacio-temporal concreto.

En niveles lingüísticos puros, como el de la lectura de textos extensos que requieren concentrar la atención descodificadora de forma prolongada en el tiem-

po, el subnivel icónico no resta en el recuerdo del lector sino como una *imagen* o contexto gráfico característico de la página y del entono visual para la lectura, pues la imagen modelizada de la estilística tipográfica se traduce en su contribución a crear, junto con el resto de recursos editoriales como las imágenes, la disposición de los márgenes y la distribución de los blancos, la aplicación del color, la jerarquía gráfica, etc., un entorno gráfico-lector que responde, en la mayoría de las ocasiones, a la expectativa de un usuario habituado a una imagen del texto determinada en función de contextos informativos de tipo cultural, social, educacional, etc. Este mismo mecanismo, trasladado a usos del componente tipográfico en medios de transmisión predominantemente icónica adquiere, sin embargo, mayores dimensiones, pues las cualidades gráfico-plásticas de las grafías quedan evidenciadas y su memorización y relación con contenidos significativos del acervo experiencial y cognitivo del usuario-receptor tiene lugar en el mismo plano de procesamiento cognitivo que el resto de recursos icónicos.

IV. Dada la profusión de información a la que habitualmente es sometido el individuo en las sociedades modernas, presentada habitualmente en condiciones de contaminación entre medios, y a la profunda asimilación de los mecanismos que intervienen en su procesamiento cognitivo caracterizados por permitirle simultanear la recepción de más de un estímulo de distinta naturaleza informativa y a gran velocidad en un plano de no-consciencia sobre su propia actuación como sujeto-receptor, resulta difícil disociar los niveles de información literal y los subniveles por connotación en la información recibida, en general, y por prolongación, también en los procesos de transmisión-adquisición de información por medio de los distintos planos de expresión de los elementos del texto. La incidencia del componente polimórfico del procedimiento tipográfico para la composición del texto, en cada uno de estos planos, estará determinada sobre todo por la actitud cognitiva del usuario-lector hacia el entorno de transmisión informativa que se le ofrece. Problemática que en el fondo conlleva la necesidad de un completo replanteamiento sobre en qué consiste editar y de redefinición del producto editorial.

Futuras líneas de investigación

El campo de estudio e investigación que queda abierto tras el panorama planteado resulta amplio pero con un nexo común: la concreción conceptual y metodológica en el tratamiento propio de los aspectos susceptibles de analizar relacionados con los fundamentos, componentes, procedimientos, usos y repercusión de cualquier actuación comunicacional con intervención de texto, —como ya se ha explicado ampliamente— en la actualidad recogida habitualmente bajo la denominación de *tipográfica* pero cuya proyección real en múltiples niveles y planos enunciativos y transmisivos desborda dicha perspectiva.

Algunas líneas de investigación podrían orientarse en los siguientes sentidos:

- En primer lugar, la ya comentada necesidad de replantear el concepto de *producto editorial*, dada la profusión de nuevos formatos, plataformas, mezcla de géneros, soportes y de objetivos de la transmisión informativa que de un tiempo a esta parte han comenzado a proliferar y a alterar la idea tradicional de comunicación.
- Una materia poco estudiada ni clasificada consistiría en el estudio y análisis pormenorizado de las características particulares de articulación de la enunciación plástica, así como de las repercusiones que esta provoca en su uso y aplicación, de casos concretos o grupos de familias tipográficas con características muy similares.
- Motivo de secuela sería la continuación de la línea de investigación que pretende concretar las atribuciones significativas que comportan determinadas familias tipográficas al relacionarlas con significados concretos. El matiz diferenciador, a partir de ahora, debería estribar en completarla con marcos de uso definidos en los que el perfil del usuario-lector-receptor, así como su actitud con respecto a la aprehensión informativa o cognitiva hacia el elemento texto, quedaran plenamente definidas como variables determinantes por razones de hábito.
- Dado que se han proporcionado un conjunto de parámetros de valoración, el estudio de la eficacia y el rendimiento objetivo de la morfología en casos particulares de diseño tipográfico constituye una parcela de estudio apasionante y con una proyección siempre actualizable y enormemente utilitaria.
- Volver siempre al estudio de las fuentes, la articulación de las tipologías o, utilizando la terminología conceptualmente propuesta, de la categorización y modelización de su sentido articulatorio-enunciativo, es siempre motivo de aprendizaje y de descubrimiento y comprensión de los procesos que se aplican en las actuaciones actuales.

Aunque, como se pretende, el planteamiento integral de las conclusiones, orientado a proporcionar una base metodológica adecuada y objetiva, serviría de base al estudio y análisis de cualquier aspecto particular relacionado con estas cuestiones.

Bibliografía

- ACASO, María, *El lenguaje visual*. Bolsillo Paidós: Barcelona, 2009.
- AICHER, Otl, *Tipografía*. Campgràfic: Valencia, 2004.
- AIDO, *Teoría del Diseño*. Valencia, 2007.
- ALARCOS, Emilio, «Representaciones gráficas del lenguaje».
Archivum 15, enero-diciembre 1965: 5-58.
- ALLETON, Viviane, *La escritur achina. El desafío de la modernidad*. Bellaterra: Barcelona, 2009.
- APARICI, R., A. GARCÍA MATILLA y M. VALDIVIA SANTIAGO. *La imagen*.
Universidad Nacional de Educación a Distancia: Madrid, 1992.
- ARDITI, A. y J. CHO, «Serifs and font legibility». *Vision research* 45,
Arlene R. Gordon Research Institute: 2005: 2926-2933.
- ARNHEIM, Rudolf, (1979) *Arte y percepción visual*. Alianza Forma: Madrid 1983.
— *El pensamiento visual*. Editorial Universitaria: Buenos Aires 1971.
- AUMONT, Jacques, *La imagen*. Paidós Comunicación: Barcelona 1992.
- BAIN, Peter, y Paul SHAW, *La letra gótica, tipo e identidad nacional*. Campgràfic: Valencia, 2001.
- BARTRAM, D., «The perception of semantic quality in type: Differences between designers and non-designers».
Information Design Journal, vol. 3, n.º 1, 1982: 38-50.
- BAYLON, C., y P. FABRE, *La semántica*. Paidós Comunicación: Barcelona 1994.
- BERGER, John, *Modos de ver*. Gustavo Gili: Barcelona, 2000.
- BIX, L., «The elements of text and message design and their impact on message legibility: a literature review». *Journal of Design Communication* 4, Michigan State University: primavera 2002.
- BLANCHARD, Gérard, *La letra*. Enciclopedia del diseño, CEAC: Barcelona, 1988.
- BRUMBERGER, Eva R., «The Rhetoric of Typography: The Persona of Typography and Text, Society for Technical Communication».
Technical Communication, vol. 50, n.º 2, mayo 2003a: 206-223.
— «The Rhetoric of Typography: The Awareness and Impact of Typeface Appropriateness». *Technical Communication*, vol. 50, n.º 2, mayo 2003b: 224-231.
— «The Rhetoric of Typography: Effects on Reading Time, Reading Comprehension and Perceptions of Ethos». *Technical Communication*, vol. 51, n.º 1, febrero 2004: 13-24.
- BURKE, Christopher, *Paul Renner, maestro tipógrafo*. Campgràfic: Valencia, 2000.
- BURKE YOSHIDA, K. *Avoiding typeface terrors*. University of Minnesota Duluth, 2000.
- CALVERA, Ana (ed.), *De lo bello de las cosas*. GG Diseño: Barcelona, 2007.
- CARRERE, A., *Retórica tipográfica*. Universitat Politècnica de València: Valencia, 2009.
- CLAIR, Colin, *Historia de la imprenta en Europa*. Ollero & Ramos: Madrid, 1998.

- CLAYTON, Ewan, *La historia de la escritura*. Siruela: Madrid, 2015.
- DAWN SHAIKH A., Barbara S. CHAPARRO y Doug FOX, «Perception of fonts: perceived personality traits and uses». *Usability News*, vol. 8, nº 1. Wichita State University, 2006.
- DIRINGER, David, *The alphabet. A key to the history mankind*. Hutchinson: Londres, 1968.
- DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen*. Alianza Editorial: Madrid, 1982.
- DOPICO CASTRO, MARCOS, *Arqueología tipográfica. La evolución de los caracteres de palo seco*. Campgràfic: Valencia, 2011.
- DORFLES, Gillo, (1962), *Símbolo, comunicación y consumo*. Editorial Lumen: Barcelona, 1972.
- ESCOLAR, Hipólito, *Historia del libro*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez: Madrid, 1988.
- EISENSTEIN, Elizabeth, (1983), *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Ediciones Akal: Madrid, 1994.
- ELAM, Kimberly, *La geometría del diseño*. Gustavo Gili: Barcelona, 2014.
- FEBVRE, Lucien y Henri-Jean MARTIN, (1958) *La aparición del libro*. Fondo de Cultura Económica. Col. Libros sobre libros: Méjico, 2005.
- FLUSSER, Vilém, (1999), *Filosofía del diseño*. Editorial Síntesis: Madrid, 2002.
- FRUTIGER, A., *Signos, símbolos, marcas, señales*. Gustavo Gili Diseño: Barcelona, 1978.
— *El libro de la tipografía*. Gustavo Gili Diseño: Barcelona, 2007.
- FRISBY, John P., *De l'oeil a la vision*. Fernand Nathan: París, 1981.
- FURTADO, José A., *El papel y el píxel. De lo impreso a lo digital: continuidades y transformaciones*. Trea: Gijón, 2007.
- GILL, Eric, (1931), *Un ensayo sobre tipografía*. Campgràfic: Valencia, 2004.
- GELB, Ignace J., (1952), *Historia de la escritura*. Alianza Editorial: Madrid, 1993.
- GOMBRICH, E. H., *El sentido del orden. Estudio sobre psicología de las artes decorativas*. Ed. Debate: Madrid, 1999.
- GÓMEZ MOMPART, Josep Lluís, *La ciudad es el medio, el territorio es el mensaje*. Comunicar, octubre n.º 13. Grupo Comunicar: Andalucía, 1999.
- GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, P. Pablo, *Teoría y práctica de la publicidad impresa*. Campgràfic: Valencia, 2006.
- HOCHULI, Jost, *El detalle en la tipografía*. Campgràfic: Valencia, 2007.
- HOCHULI, Jost y Robin Kinross, *El diseño de libros. Práctica y teoría*. Campgràfic: Valencia, 2005.
- JULIER, Guy, *La cultura del diseño*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2010.
- JURADO, Augusto, *La imprenta: orígenes y evolución*. Capta: Madrid, 1998.
- KANIZSA, Gaetano, (1986), *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*. Paidós Comunicación: Barcelona, 2008.
- KINROSS, Robin, *Tipografía moderna*. Campgràfic: Valencia, 2008.
- LUIDL, Philip, *Tipografía básica*. Campgràfic: Valencia, 2004.
- MACLUHAN, M., *La galaxia Gutenberg*. Planeta-Agostini, Barcelona, 1985 (University of Toronto press, 1962, en versión original).

- MACKIEWICZ, J. y R. MOELLER, *Why people perceive typefaces to have different personalities*. University of Minnesota Duluth, 2004.
- MARTÍNEZ CONDE, S. «Fixational eye movements in normal and pathological vision». *Progress in Brain Research*, vol. 154, cap. 8, 2006.
- MARTÍNEZ CONDE, S., S. L. MACKNICK y D. H. HUBEL, «How the visual system prevents the world from fading». *Ciencia al Día Internacional* 3, vol. 3, 2000.
- «The role of fixational eye movements in visual perception». *Nature reviews-Neuroscience*, vol. 5, 2004.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, CHUS, *Manual de recursos de tipográficos. Una guía para experimentar con tipografía*. Campgràfic: Valencia, 2014.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, JOSÉ, *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*. Ediciones Trea: Gijón, 2001.
- *Ortografía y ortotipografía del español actual*. Ediciones Trea: Gijón, 2008 (2.^a ed.).
- MASSARO, Dominic W., y Joseph M. HARY, «Addressing issues in letter recognition». *Psychological Research*, n.º 48, 1986: 123-132.
- MATIS, David W., *The graphic design of text: a review of research*. Georgia: Southern College of Technology in Marietta, 1995.
- MEDIAVILLA, Claude, *Caligrafía*. Campgràfic: Valencia, 2005.
- MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN, VV. AA., *Imprenta Real, fuentes de la tipografía española*. Madrid: AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo), 2009.
- MORISON, Stanley, (1929), *Principios Fundamentales de la Tipografía*. Ediciones del Bronce: Barcelona, 1998.
- MORGADO, Ignacio, *Cómo percibimos el mundo. Una exploración de la mente y los sentidos*. Editorial Ariel: Barcelona, 2012.
- MORRIS, Charles, *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós Comunicación: Barcelona, 1994.
- MOSLEY, James, *Sobre los orígenes de la tipografía moderna*. Campgràfic: Valencia, 2010.
- NOORDZIJ, Gerrit, *El trazo. Teoría de la escritura*. Campgràfic: Valencia, 2009.
- NORMAN, D. A., *El diseño emocional*. Paidós Transiciones: Barcelona, 2005.
- OTERO-MILLÁN, J., X. G. TRONCOSO, S. L. MACKNICK, I. SERRANO-PEDRAZA y S. MARTÍNEZ CONDE, «Saccades and microsaccades during visual fixation, exploration and research». *Journal of Vision* 8 (14), 2008: 1-18.
- PATERSON, D. G., y M. A. TINKER, «The Effect of Typography upon the Perceptual Span in Reading». *The American Journal of Psychology*, vol. 60, n.º 3, julio 1947: 388-396.
- POFFENBERGER, A. T., y R. B. FRANKEN, «A study of the appropriateness of type faces», *Journal of applied psychology* 7: 312-329, 1923.
- PRESS, Mike, y Rachel COOPER, *El diseño como experiencia. El papel del diseño y los diseñadores en el siglo XXI*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2009.
- RENNER, Paul, (1939), *El arte de la tipografía*. Campgràfic: Valencia, 2000.
- RICHAUDEAU, François, *Le processus de lecture*. Éditions Denoël: Paris 1968.
- *La legibilidad. Investigaciones actuales*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez: Madrid 1987.

- *Manuel de typographie et mise en page*. Retz: Paris 1989.
- *Ecrire avec efficacité*. Albin Michel: Paris 1992.
- ROCK, Irvin, *La Percepción*. Ed. Labor, Prensa Científica: Barcelona, 1985.
- ROCK, I., y S. PALMER, «El legado de la psicología de la forma». *Investigación y ciencia* 173. Barcelona, febrero 1991: 50-57.
- RUIZ, Elisa, *Hacia una semiología de la escritura*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Col. Biblioteca del Libro: Madrid, 1992.
- SANZ, J. C., *El libro de la imagen*. Alianza Editorial: Madrid, 1996.
- SARTORI, G., *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Taurus: Madrid, 1998.
- SATUÉ, Enric, *El diseño gráfico*. Alianza Forma, Madrid, 1988.
- *El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Col. Biblioteca del Libro: Madrid, 1998.
- *El arte oculto en las letras de imprenta*, Campgràfic: Valencia, 2006.
- THANGARAJ, J., «Fascinating fonts: Is the power of typography a marketing myth?» *Prism* 2. Bond University, 2004.
- TINKER, Miles A., *Bases for effective reading*. University Minnesota Press, Minneapolis, 1965.
- TORRENT, R., y J. M. MARÍN. *Historia del diseño industrial*. Manuales de Arte Cátedra: Madrid, 2005.
- TSCHICHOLD, J., (1960), *El abecé de la buena tipografía*. Campgràfic: Valencia, 2002.
- TSCHICHOLD, J., (1928), *La nueva tipografía*. Campgràfic: Valencia, 2003.
- UNGER, Gerard, *¿Qué ocurre mientras lees? Tipografía y legibilidad*. Campgràfic: Valencia, 2009.
- VILLAFANE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*. Pirámide: Madrid, 2006.
- WARDE, Beatrice, (1930), *La copa de cristal*. Campgràfic: Valencia, 2004.

Índice de esquemas

ESQUEMA 1.	Distintas formas de aproximación al texto	22
ESQUEMA 2.	Tipografía de edición: microtipografía y macrotipografía	39
ESQUEMA 3.	Familias tipográficas. Estilos tipográficos	42
ESQUEMA 4.	Clasificación básica de las familias tipográficas por tipologías morfológicas	42
ESQUEMA 5.	Niveles de expresión del lenguaje	43
ESQUEMA 6.	Disciplinas en torno a los signos del texto	45
ESQUEMA 7.	Literatura tipográfica	47
ESQUEMA 8.	Componentes básicos de la grafía del texto	55
ESQUEMA 9.	Articulación procesual <i>versus</i> iconización	57
ESQUEMA 10.	Actitudes cognitivas hacia los elementos del texto	58
ESQUEMA 11.	Niveles de expresión de las grafías del texto	70
ESQUEMA 12.	Bucle conceptual	73
ESQUEMA 13.	Clasificación por subniveles de la tipografía compleja, según Paul Renner	77
ESQUEMA 14.	Uso comparado de los principales medios de intercambio de información	14
ESQUEMA 15.	El proceso de la lectura y su evolución histórica	81
ESQUEMA 16.	Actuaciones comunicacionales con participación de texto	83
ESQUEMA 17.	Tres propuestas de clasificación del producto editorial	85
ESQUEMA 18.	Uso retórico de la grafía tipográfica según Carrere y Martínez Muñoz	96
ESQUEMA 19.	Fases del proceso constituido por los hechos físicos y biológicos que se dan entre el objeto físico y el objeto fenoménico	150
ESQUEMA 20.	Análisis del entorno gráfico-expresivo para la lectura	169
ESQUEMA 21.	Lectura verbalizada y lectura visual	175
ESQUEMA 22.	Rentabilización expresiva del uso de las grafías mayúsculas y minúsculas	183
ESQUEMA 23.	Huellas de la direccionalidad y la orientación en las grafías minúsculas	187
ESQUEMA 24.	Intervención de la memoria en el proceso de lectura	230
ESQUEMA 25.	¿Puede ser considerada un lenguaje la transmisión de información por procedimientos visuales?	255
ESQUEMA 26.	Características que comparte la información transmitida por procedimientos de enunciación incónica	256
ESQUEMA 27.	Etapas de procesamiento cerebral de la información visual	259
ESQUEMA 28.	Niveles de procesamiento significativo de los datos sensoriales: reflexivo, conductual y visceral	260

ESQUEMA 29.	Proceso común de atribución significativa a los productos del diseño	261
ESQUEMA 30.	Estructura de una actuación transmisiva	264
ESQUEMA 31.	Niveles de articulación expresiva de los elementos de a expresión plástica	267
ESQUEMA 32.	Niveles de articulación expresiva de los elementos de la expresión plástica, referidos a las grafías de la expresión tipográfica del texto	269
ESQUEMA 33.	Componentes y procesos que integran la sensación de visión	272
ESQUEMA 34.	Relación de los mecanismos de apreciación icónica con los procesos de modelización	278
ESQUEMA 35.	Proceso de categorización estilística	281
ESQUEMA 36.	Distintos niveles estandarización en la escritura o la tipografía	291
ESQUEMA 37.	Fases de evolución morfológico-enunciativa de las grafías del texto	294
ESQUEMA 38.	Resumen de las ideas fundamentales	296

Índice de figuras

FIGURA 1.	Entender el código	8
FIGURA 2.	Apariencia prefijada <i>versus</i> inestabilidad de la forma lectora	20
FIGURA 3.	¿Texto o imagen?	27
FIGURA 4.	Los elementos de la tipografía impregnan campos de la comunicación que tradicionalmente no les eran propios	28
FIGURA 5.	El texto, en su papel tradicional, convive con un texto que se hibrida con la imagen y la imagen es, en realidad, a veces un texto	33
FIGURA 6.	¿Código o recurso icónico?	41
FIGURA 7.	Publicación de muestrarios tipográficos	48
FIGURA 8.	Adaptación de la significatividad de lo icónico al marco temporal ..	79
FIGURA 9.	Adaptación neuronal	147
FIGURA 10.	De lo visible a lo visual	148-149
FIGURA 11.	Sobre el ordenamiento expresivo de la relación fondo-figura (I)	151
FIGURA 12.	Sobre el ordenamiento expresivo de la relación fondo-figura (II)	152
FIGURA 13.	Sobre el ordenamiento expresivo de la relación fondo-figura (III)	153
FIGURA 14.	Percepción de la relación fondo-figura en el espacio para la lectura	155
FIGURA 15.	Proximidad y simetría. Preferencia configurativa del precepto por la vertical y la horizontal	156
FIGURA 16.	Leyes de la proximidad y simetría en la configuración básica de las grafías	157
FIGURA 17.	Actuación de las mediaciones de la regularidad y la constancia de la anchura	158
FIGURA 18.	Buena continuación y continuidad de dirección	159
FIGURA 19.	Buena continuación y continuidad de dirección en la configuración perceptual de las grafías del texto	160
FIGURA 20.	<i>Ductus</i>	160
FIGURA 21.	La prevalencia de la ley de cierre sobre otras mediaciones	161
FIGURA 22.	Contribución de los remates a la comprensión visual del precepto ..	168
FIGURA 23.	Leyes de agrupación gestálticas	177
FIGURA 24.	Unificación de los ejes estructurales	186
FIGURA 25.	Dos planteamientos enunciativos de las grafías en minúscula	197
FIGURA 26.	Trazar de forma articulada	204
FIGURA 27.	Rendimiento perceptivo de las versalitas	211
FIGURA 28.	Actuación de las mediaciones perceptivas por reconfiguración activa del campo fenoménico (I)	216
FIGURA 29.	Actuación de las mediaciones perceptivas por reconfiguración activa del campo fenoménico (II)	217

FIGURA 30. ¿Ver = reconstruir = interpretar?	222
FIGURA 31. Ejemplos de actuación del principio de la constancia de la visión	223
FIGURA 32. Muestra de palabras incompletas (I)	234
FIGURA 33. Muestra de palabras incompletas (II)	235
FIGURA 34. Muestra de texto con mermas (I)	236
FIGURA 35. Muestra de texto con mermas (II)	237
FIGURA 36. Pregnancia y aprehensión de las unidades del texto	238
FIGURA 37. Fases de la transformación del <i>input</i> visual en distintos niveles de significatividad	257

Índice de láminas

LÁMINA 1.	La Antiedición o el No-libro	24-25
LÁMINA 2.	Principios enunciativos de las mayúsculas y de las minúsculas	163
LÁMINA 3.	La escritura como signo	164
LÁMINA 4.	Del signo a la cursivización	165
LÁMINA 5.	Rendimiento perceptivo de las mayúsculas y de las minúsculas.....	167
LÁMINA 6.	Tratamiento cualitativo de las grafías	170-171
LÁMINA 7.	Del texto oralizado al texto moderno: la lectura visual	173
LÁMINA 8.	Enunciaciones del texto: básica y por distribución mecánica de las grafías	179
LÁMINA 9.	Mediación de las leyes agrupación e interlínea	180
LÁMINA 10.	Lectura visual	181
LÁMINA 11.	Anisotropía	185
LÁMINA 12.	La mayúscula uncial y la minúscula semiuncial: caso transicional ...	188
LÁMINA 13.	Escrituras nacionales o precarolinias	190
LÁMINA 14.	Canon humanístico	192
LÁMINA 15.	Proceso de estandarización de las grafías del texto en su concepción moderna.....	194
LÁMINA 16.	Componentes morfológicos de la imagen de la grafía moderna	195
LÁMINA 17.	Los estilos cursivos formales	196
LÁMINA 18.	Componentes morfológicos básicos de la grafía cursiva	199
LÁMINA 19.	La imagen del texto moderno	200-201
LÁMINA 20.	Actuación de los principios de la percepción en la morfología tipográfica	203
LÁMINA 21.	El tratamiento cualitativo de la línea de trazado	205
LÁMINA 22.	La cursiva tipográfica	207
LÁMINA 23.	Pseudocursiva.....	208
LÁMINA 24.	La cursividad como huella o sustrato articulador y morfológico.....	209
LÁMINA 25.	Huella del sustrato cursivo-humanístico en la morfología tipográfica	213
LÁMINA 26.	La impronta cursivo-humanística en la creación tipográfica.....	214
LÁMINA 27.	Grado de expresividad enunciativa	215
LÁMINA 28.	Máxima eficacia en los enunciados visuales	219
LÁMINA 29.	Un caso de disfunción morfológica: uso inadecuado de la mayúscula cursiva.....	220
LÁMINA 30.	Preferencia por la comprensión visual de totalidades.....	224
LÁMINA 31.	Eficiencia enunciativa de la mitad superior de las grafías (I).....	240
LÁMINA 32.	Eficiencia enunciativa de la mitad superior de las grafías (II).....	241
LÁMINA 33	Proceso general de la percepción visual	245

LÁMINA 34..	Proceso general de la percepción visual al leer.....	246
LÁMINA 35.	¿Aportan las distintas formas de representar la palabra mesa algún <i>plus</i> significativo?.....	252
LÁMINA 36.	La modelización como proceso inherente al procesamiento de la información de naturaleza icónica.....	262
LÁMINA 37.	Proceso de categorización estilística operado sobre las grafías del texto.....	284
LÁMINA 38.	Particularidad de la grafía tipográfica como elemento con una función transmisiva.....	287
LÁMINA 39.	Características procedimentales en la obtención de las grafías del texto por medios directos e indirectos.....	292
LÁMINA 40.	Dos concepciones antagónicas del entorno enunciativo para la lectura: la página gótica y la página humanística.....	298-299

COMUNICACIÓN DE JOST HOCHULI leída por el profesor Josep Maria Pujol en el III Congreso Internacional de Tipografía *Glocal. Tipografía en la era de la globalización*, celebrado en Valencia del 20 al 22 de junio de 2008

Los detalles que son importantes en la tipografía que utiliza el alfabeto latino y que contribuyen a hacer cómoda la lectura de un texto, se encuentran ya en los manuscritos de la Edad Media —en libros, escrituras notariales y otros textos. Los encontramos ya en el período carolingio, en torno al año 800, cuando la mayoría de nuestras minúsculas recibieron su forma definitiva y hoy familiar. Una norma que ha estado vigente a través de los siglos hasta hoy dice que los blancos internos de las letras determinan la aproximación entre éstas: cuanto más grandes, abiertos y claros son estos espacios internos, tanto mayor ha de ser la aproximación entre las letras, y cuanto más estrechos, cerrados y oscuros sean, tanto menor ha de ser esta distancia. La distancia entre las letras influye en la distancia entre las líneas: cuanto más blanco contenga en su interior una palabra impresa, mayor ha de ser la distancia entre las líneas, y al contrario. Se trata de una exigencia de la fisiología del ojo humano. El espacio entre palabras y entre líneas está en función de la distancia entre las letras dentro de la palabra. Este principio, que valía para los manuscritos, vale también para la tipografía.

Explicué estas normas a las alumnas y los alumnos de las clases de tipografía de la Escuela de Diseño de Zúrich (hoy Escuela Superior de Bellas Artes) y tanto a la hora de escribir como de dibujar letras pareció que las habían comprendido. Más tarde, en la clase de Proyectos (que ya no cursaban conmigo) aceptaban las peores composiciones que podían verse en el más descuidado taller de composición. (Esto ocurría antes de la época del diseño asistido por ordenador.) Al llamarles la atención sobre el particular, argüían que aquello carecía de importancia con aquellos cuerpos tan pequeños, y que en cualquier caso era más importante el aspecto que tenía la maquetación o *layout*, que era un trabajo más creativo y que les deparaba mayores satisfacciones que estar pendientes de aquellas nimiedades. A lo mejor habrán aprendido ya mientras tanto que una cuidadosa atención a los detalles de la tipografía y una maquetación interesante no se excluyen mutuamente.

El hecho de que la maquetación, el *layout*, se contrapusiera a la tipografía del detalle me sugirió la idea de escribir algo sobre este tema; poco después hablé

de él en una conferencia que pronuncié ante la *Typographische Gesellschaft* de Múnich, y en el año 1984 se publicó el texto que leí entonces en el anuario *Imprimatur* de la Asociación de Bibliófilos alemana. A fin de subrayar la oposición y a la vez la complementariedad existentes entre la tipografía del detalle y el *layout*, empleé la pareja de términos «microtipografía» y «macrotipografía», que expresaban aquella mutua relación más claramente que los términos *layout* y detalle. (El término «microtipografía» se usaba, por lo demás, en la bibliografía especializada tanto en lengua alemana como en lengua inglesa, aunque en esta última con un significado algo diferente).*

Unos años antes había fundado junto con unos amigos una empresa de fotocomposición. En aquella época, el mejor *hardware* y el mejor *software* eran los de la Lasercomp de la casa Monotype, y solicité la adquisición de este sistema. Pero el director y principal accionista de la empresa era amigo del importador suizo de la firma americana Compugraphic y se adquirió el sistema de composición de esta marca. No hubo otro remedio. Por eso, durante unos tres años estuve encargando la composición de mis libros no a la empresa de la que había sido cofundador, sino a otra, y además en algunos artículos que escribí para varias revistas especializadas llamé la atención sobre la deficiente calidad de la mayoría de los sistemas de composición, incluido el de Compugraphic. Aquello irritó tanto a los demás accionistas como al importador. No podían comprender que alguien valorara más la calidad de la composición que los beneficios de la propia empresa.

Los diseñadores jóvenes ya no pueden hacerse una idea de lo mala que era entonces la calidad de la composición. Los tipos eran en su mayoría ilegales y, cosa todavía peor, estaban mal copiados. La Bembo de Monotype se llamaba Bem, la Helvetica Helios, y la Frutiger Frontiera.

Pero el director ejecutivo de la filial europea de Compugraphic pensaba que si había alguien capaz de reconocer los defectos del sistema y que supiera qué se podría hacer para mejorarlo, había que subirlo al carro y darle la oportunidad de mejorar la calidad junto con los responsables de la central en los Estados Unidos. Y me pidió que reflexionara sobre las medidas precisas para hacerlo y que presentara propuestas.

Esbocé sobre un papel la idea de publicar un librito sobre el tema «el detalle en la tipografía», y hacerlo en varios idiomas y con una gran tirada. Compugraphic se lo tendría que regalar a todos los interesados en el tema, no sólo a sus clientes.

* [N. del Trad.]: En inglés *microtypography* se refiere al conjunto de recursos que mejoran la apariencia de los párrafos de la composición justificada e incluye la manipulación del ancho de los caracteres, los blancos entre palabras y la alineación por la izquierda.

Mi propósito era doble: por un lado quería llamar la atención sobre el hecho de que a partir de la aparición de la composición en frío los detalles tipográficos habían quedado descuidados y ya era hora de preocuparse por la calidad de la composición. Por otro lado, esperaba con ello que Compugraphic se decidiera a llevar a cabo esa mejora. Pero mi plan tenía una pequeña trampa: yo no tenía la menor duda de que con los tipos y el *software* existentes no sería posible obtener con métodos normales un resultado satisfactorio en todos los detalles. Pero tenía la suerte de poder trabajar en nuestra empresa de composición con una diseñadora que estaba al corriente de mis intenciones y sabía exactamente qué era lo que yo quería además de dominar a la perfección aquel sistema tan imperfecto. Entre otras mejoras, ambos creamos nuevos pares de kerning y cambiamos las aproximaciones y los *sidebearings* (los márgenes a la derecha y a la izquierda del ojo de la letra) —una tarea que entonces era mucho más complicada que hoy.

La única familia tipográfica de Compugraphic aceptablemente justificada y que se correspondía bastante con el original era la Trump Medieval. Pero no nos servía porque tenía pocas variantes. No tenía más remedio que usar la Bem, una Bembo pirateada a la Monotype y chapuceramente justificada. (Max Caffisch me dijo entonces que el nombre de la Bem era acertado porque valía la mitad que la auténtica Bembo.) Cuando alguien contempla hoy aquellas primeras ediciones de 1987, se asombra inmediatamente del miserable nivel formal del tipo, pero la calidad de la composición es en conjunto más que aceptable, sólo que nadie nota cuántos esfuerzos costó obtenerla.

Una vez terminada la composición del original alemán, y antes de su impresión, los traductores realizaron las versiones inglesa, francesa, holandesa, sueca, italiana y española del texto. Me sentía hasta cierto punto seguro con las versiones inglesa, francesa y holandesa; conocía a los traductores de estos idiomas y sabía que no sólo eran buenos traductores y especialistas competentes en el terreno de la tipografía, sino que además su conocimiento de la lengua alemana era suficiente. Pero sospecho que las traducciones española, italiana y sueca tenían muchos defectos, pues sus autores no eran especialistas. Por eso hay que celebrar que la editorial Campgràfic haya sacado ahora una traducción española fiable.

Apenas se distribuyeron los primeros ejemplares, Compugraphic recibió en su sede central en Wilmington (Massachusetts) y a través de sus representantes en distintos países multitud de reclamaciones: con el *software* proporcionado por Compugraphic sin modificar era imposible obtener la misma calidad que en la publicación. Había logrado mi propósito: ahora, Compugraphic se veía en la obligación de hacer en el más breve plazo grandes esfuerzos por aumentar la calidad de su *software*. Los responsables comprendieron posteriormente que al hacerme el encargo que me hicieron habían caído en la trampa, pero no se lo tomaron a mal. En 1989, dos años después de que aparecieran la ediciones

alemana e inglesa, la firma —entonces Agfa-Compugraphic, porque había sido adquirida por Agfa— compró las licencias de un gran número de excelentes letras de la casa Monotype y los resultados de la composición mejoraron perceptiblemente: la firma había dado en poco tiempo un gran paso adelante en cuanto a la calidad. Aunque editados con una tirada relativamente alta, los ejemplares del opúsculo pronto se agotaron y fueron sobre todo las escuelas de diseño las que pidieron el librito.

Esta es la historia de la primera edición de *El detalle en la tipografía*.

En los años siguientes se me pidió repetidas veces que pensase en una nueva edición. Pero no se me ocurría qué aspecto tendría que tener. Pensé en ampliar la primera edición, pero no sabía en qué medida. ¿La convertiría en una extensa obra de consulta o debería limitarme a lo más imprescindible y ampliarla sólo un poco? El libro de Friedrich Forssman y Ralph de Jong *Detailtypografie*, publicado en el año 2000, me sacó de ese dilema. En 200 páginas, los dos autores habían tratado el tema de un modo tan exhaustivo como nadie antes lo había hecho. Y se convirtió en una obra de consulta, tan cara, por otra parte, que seguramente no estará al alcance de la mayoría de los estudiantes.

Pero examinando este libro más detenidamente observé que sólo agotaba el tema en apariencia, lo que me hizo pensar que acaso no siempre era posible ofrecer la solución correcta para cada problema, porque cada caso es diferente del otro, y prever todos los casos que puedan darse es imposible.

Un ejemplo: las siglas (o algunas palabras enteras) en versales a menudo se destacan demasiado y perjudican el aspecto de la composición. En este caso podían emplearse versalitas en vez de versales. Es lo que sugiere el libro de Forssman y de Jong. Pero las versalitas también pueden desentonar. Para evitar los dos inconvenientes se podía componer la sigla (o la palabra) a un cuerpo medio punto o un punto menor, según la letra. Cierto es que entonces el cuerpo de las siglas no coincide con el de la letra del resto del párrafo, pero en relación con el conjunto no se nota ópticamente.

Con todo mi respeto por el trabajo de Forssman y de Jong, me temo que su libro induce a tomarse el contenido tan en serio como el de un catecismo y a dejar de pensar por uno mismo. Pero lo que yo quiero es que haya diseñadoras y diseñadores que sean inteligentes y no se limiten a consultar y copiar.

Pienso además que las condiciones fundamentales para una buena legibilidad no son más que unas pocas, a saber:

- un tipo legible —ni demasiado singular, ni demasiado esclavo de las tendencias del momento, ni demasiado grueso, ni demasiado fino, ni demasiado ancho, ni demasiado estrecho;
- una distancia justa entre las letras, es decir, que la palabra produzca una imagen cohesionada y sin fisuras;

- una longitud de línea adecuada a la finalidad del impreso; y finalmente
- un interlineado adecuado que garantice la individualidad de las líneas.

Esto es lo que resulta fundamentalmente importante; lo demás es secundario, aunque pueda contribuir a aumentar la comodidad de la lectura, y si no la comodidad, al menos el refinamiento de la cultura tipográfica.

Que en un texto se empleen cifras modernas o antiguas, es poco menos que indiferente para la legibilidad; en el primer caso, el aspecto de la página mostrará cierta irregularidad que —tal vez— reduzca el incentivo para la lectura.

Que en una composición se utilicen versalitas auténticas o versales demasiado poco disminuidas, nada tiene que ver con una mejor o peor legibilidad, sino sólo con la cultura tipográfica.

No se habla nunca de esta diferencia, que es algo que salta a la vista. Me parece importante que en tipografía se tenga claro lo que es fundamental y lo que es refinamiento o cultura tipográfica —tan importante como que se tengan claras las demás funciones de la microtipografía y la macrotipografía. Sólo cuando se conoce suficientemente todo el conjunto es posible poner el detalle en su justa relación con el todo, puesto que el detalle no es algo accesorio.

Todas estas reflexiones me hicieron decidirme a someter mi obrita a una pequeña ampliación para su segunda edición, que fue algo mayor de tamaño, pero no de manera sustancial. Debía concederse más espacio a las cosas fundamentales, a las decisivas, de modo que de ellas pudieran derivarse muchas otras. En cuanto al resto, se tratarían algunos aspectos pertenecientes a la cultura tipográfica, pero sólo los más importantes. El resultado no sería un repertorio de reglas ni una obra de consulta detallada.

Mi idea era y es más ambiciosa. Aunque esta segunda edición de *El detalle en la tipografía* tiene, como digo, unas cuantas páginas más que la primera y una tercera edición la haría aumentar nuevamente, esta obrita debe ser siempre manejable, un libro de bolsillo y al alcance de todos los bolsillos. Sólo quiero establecer algunas directrices. Y hacerlo de tal manera que sean inconfundibles y que estén seleccionadas de tal manera que de lo relativamente poco que se diga acerca de ellas se deduzcan claramente muchas cosas que no se dicen. Más aún: el ideal que tengo en la mente es un librito que contenga exactamente toda la información que incluso permita a una diseñadora atenta o a un diseñador atento actuar en determinados casos contra las reglas mientras acierte en conjunto.

Ahora quisiera detenerme brevemente en unos pocos casos que a menudo dan lugar a discusiones:

Todos los libros de tipografía enseñan que en la composición de texto las letras minúsculas no deben espaciarse. Esto es en principio correcto. Pero hay tipos que según el cuerpo empleado pueden requerir un mínimo aumento o es-

trechamiento de la aproximación. Con los cuerpos pequeños de las letras de palo seco —sea fina, regular, seminegra o negrita— que tengan una aproximación relativamente escasa y en ciertas cursivas de letras con remates se puede aumentar la definición tipográfica de las palabras y con ella su legibilidad incrementando ligeramente la aproximación. La diseñadora o el diseñador deben decidir caso por caso en cuántas unidades hacerlo en QuarkXPress o en InDesign conforme a los siguientes criterios: las letras que componen la palabra deben ser claramente reconocibles como tales, pero la unidad de la palabra no debe desvanecerse.

Por lo demás, nunca se encontrará *la* aproximación absolutamente correcta: dentro de un ámbito por lo demás reducido siempre se podrá y se deberá discutir, igual que en el kerning de las versales hay que aceptar cierta tolerancia.

(Lamentablemente son muchas las cosas relacionadas con el detalle en la tipografía que no se pueden mostrar en diapositivas; las ampliaciones en la pantalla alteran demasiado las proporciones.)

A menudo se procede de la siguiente manera: cuando se usan cuerpos grandes, por ejemplo en las cubiertas de los libros, en las falsas portadas, en carteles, etc., las distancias entre las letras suelen reducirse casi siempre demasiado como muestran los siguientes ejemplos.

Tanto si se deja la aproximación tal como la establece la fundición como si se corrige, casi siempre los signos de interrogación, los signos de exclamación, el punto y coma, los dos puntos y las comillas bajas quedarán demasiado cerca de las letras. En la Collis de Christoph Noordzij, las comillas bajas dobles y simples (« » ‹ ›) se hallan a suficiente distancia delante o detrás de las letras, pero los demás signos deben o bien corregirse manualmente o bien deben programarse de otra manera.

Comparadas con la aproximación del resto de los tipos, las cifras están a veces o desproporcionadamente pegadas o demasiado separadas unas de otras. En la Dante de Monotype, por ejemplo, están demasiado cerca, y en la Collis de Noordzij (The Enschedé Typefoundry), demasiado separadas. Ambas aproximaciones se pueden corregir fácilmente sobre el proyecto.

Una última observación: algunos clientes, pero también algunas diseñadoras y algunos diseñadores, creen a menudo que la legibilidad de un texto depende únicamente del tamaño de un cuerpo. Esto puede engañar: por grande que sea el cuerpo, si no guarda proporción con el interlineado, el texto no podrá leerse bien. Sólo será legible si las líneas se distinguen como tales, si la separación entre ellas no está en peligro. Los cuatro ejemplos siguientes mostrarán lo que quiero decir:

- 1) Minion regular a 17 pt sin interlinear: a pesar de que el cuerpo es grande, el texto no puede leerse bien;

- 2) Minion regular a 17½ pt interlineada 1 pt: se lee algo mejor, pero no bien.
- 3) Minion regular a 16½ pt y interlineada 1½ pt: ocupa aproximadamente el mismo espacio que en el primer caso (17 pt), pero se lee mucho mejor;
- 4) El mismo cuerpo que en el caso anterior (16½ pt), pero interlineado 2½ pt: resulta ideal para esta longitud de línea —la línea se reconoce claramente como tal; se ha logrado la debida separación entre las líneas, tan importante para una lectura cómoda.

Para concluir, repetiré que si un texto requiere un tiempo de lectura relativamente largo, es imprescindible:

- 1) Un tipo de tamaño adecuado y que los lectores encuentren normal, es decir, que no resulte de alguna manera extravagante: ni demasiado estrecho, ni demasiado ancho; tampoco demasiado fino, ni demasiado grueso, ni desde luego un tipo que siga una moda.
- 2) Una aproximación entre letras que no haga que el aspecto de la palabra resulte confuso o parezca fragmentado.
- 3) Un espaciado entre palabras que no rompa las líneas (raramente resultará demasiado estrecha la distancia entre palabras).
- 4) Una longitud de línea razonable.
- 5) Un interlineado que garantice la distintividad de las líneas.

Si se han cumplido razonablemente estos cinco requisitos ya se ha hecho lo esencial para que el texto pueda leerse cómodamente. Todo lo demás son refinamientos o perfeccionamientos que aumentan la comodidad de la lectura y contribuyen al desarrollo de la cultura tipográfica. Y hay detalles que nada tienen que ver ni con una cosa ni con la otra, sino que pertenecen a tradiciones lingüístico-culturales que hay que respetar, por ejemplo el que en la composición en lengua francesa los dos puntos se hallen a media distancia de las dos palabras.

Los refinamientos en los detalles tipográficos parecerán superfluos a muchos, pero si con ellos un texto impreso es no sólo legible, sino también agradable de leer, lo que se tilda de superfluo se vuelve necesario —*le superflu* : *chose très nécessaire*—, tan necesario como la exigencia de que las diseñadoras y los diseñadores piensen por sí mismas y por sí mismos y lleven a cabo su trabajo con ojo y juicio críticos.

LA FAMILIA TIPOGRÁFICA CELESTE
DE CHRISTOPHER BURKE, HA CONTRIBUIDO NOTA-
BLEMENTE A LA LLEGADA A BUEN PUERTO DE ESTE
ESTUDIO ¶ LOS PEQUEÑOS GARABATOS QUE CONS-
TITUYEN SUS GRAFÍAS PRESENTAN UNAS CARACTE-
RÍSTICAS MORFOLÓGICAS Y MÉTRICA EXCELENTE-
MENTE RESUELTAS PARA UN ÓPTIMO RENDIMIENTO
PERCEPTIVO DE LAS PALABRAS ¶ ES DECIR, **SÍ** QUE
HAN TENIDO UNA PARTICIPACIÓN DECISIVA EN LA
MEJOR CAPTACIÓN DEL SIGNIFICADO DE ESTE TEXTO
POR LOS LECTORES ¶

VALENCIA, MAYO DE 2015

