



Tipografía

y sus tendencias latinoamericanas

Sandra Ileana Cadena Flores

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

*
Juan Ignacio Camargo Nassar
Rector

*
Daniel Constandse Cortez
Secretario General

*
Guadalupe Gaytán Aguirre
Directora del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte

*
Jesús Meza Vega
Director General de Comunicación Universitaria

Tipografía

y sus tendencias latinoamericanas

Sandra Ileana Cadena Flores

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

D.R. © Sandra Ileana Cadena Flores

© 2019 Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,
Avenida Plutarco Elías Calles #1210,
Foviste Chamizal, C.P. 32310
Ciudad Juárez, Chihuahua, México
Tels.: +52 (656) 688 2100 al 09

Primera edición, 2019

elibros.uacj.mx



ISBN: 978-607-520-332-4

La edición, diseño y producción editorial de este documento estuvo a cargo de la Dirección General de Comunicación Universitaria, a través de la Subdirección de Editorial y Publicaciones

Coordinación editorial: Mayola Renova

Cuidado de la edición: David Ricardo

Diseño de cubierta y diagramación: Karla María Rascón

Índice

Introducción	7
CAPÍTULO I Tipografía.....	11
Un poco de tipografía	12
Tipografía: Letras y fuentes.....	14
Principales soportes de escritura	24
CAPÍTULO II La tipografía digital.....	29
Qué es la tipografía digital	30
Formatos de los archivos tipográficos y la programación necesaria	33
Tipos de formato de la tipografía digital.....	35
Construcción de una fuente tipográfica.....	41
Cualidades de la tipografía digital.....	43
Ventajas y desventajas.....	54
CAPÍTULO III Panorama actual de la tipografía latinoamericana....	57
Breve historia del diseño tipográfico en América Latina.....	58
Tipografía en México.....	63
Tipografía en Argentina	67
Tipografía en Colombia y Venezuela.....	76
Tipografía en Chile, Paraguay, Perú y Uruguay.....	79
Tipografía en Brasil	83

CAPÍTULO IV Catalogación de tipografías digitales destacadas de Latinoamérica.....	87
Criterios de selección de tipografías.....	88
Categorías tipográficas que conforman el estudio.....	94
Catalogación general.....	103
Interpretación de los resultados por categoría.....	123
Interpretación de los resultados por concepto.....	127
Conclusiones	135
Anexos	139
Referencias	149

Introducción





Las nuevas tendencias creativas y el desarrollo tipográfico latinoamericano desarrollado en los últimos años demandan la responsabilidad del diseñador para preservar íntegramente la historia y el legado heredado por los grandes tipógrafos en el transcurso de distintas épocas con sus correspondientes aportaciones, gracias a la excelente estructuración de sus diseños tipográficos.

Es necesario reconocer la contribución continua de los diseñadores latinoamericanos actuales a la tipografía, con la finalidad de establecer un antecedente que registre su ingenio y talento. También es significativo aclarar el tipo de aportaciones que han hecho para fortalecer el desarrollo de la tipografía, y es necesario subrayar el hecho de que cualquier aplicación tipográfica tiene los mismos principios, y su objetivo principal es comunicar y transmitir mediante las diferentes formas de expresión.

En la actualidad, los medios de comunicación han evolucionado, y en consecuencia, la tipografía ha tenido que adaptarse a nuevos

usos y formas. Con la entrada de los medios digitales a partir de la década de 1980, y más concretamente desde la de 1990, con su asentamiento en todos los ámbitos sociales y profesionales, sus posibilidades morfológicas, creativas, de reproducción y divulgación –el multimedia y la world wide web– se han ampliado de manera inconcebible. Gracias a las posibilidades que ofrece el uso del multimedia se puede encontrar todo tipo de información expuesta por medio de hipertexto, ilustraciones, animación en segunda y tercera dimensiones, publicidad, fotografías, etcétera.

Por ello, con la introducción de las ventajas que lo digital ofrece cabe la posibilidad de plantearse si realmente ha acontecido en la tipografía una transformación relacionada con su estructura anatómica y estética, pues gracias a los nuevos soportes de presentación existe una clara evolución en su aplicación, mucho más dinámica y versátil que en siglos anteriores, donde se muestra la creatividad y el talento de los diseñadores tipográficos. Sin embargo, referirse a la tipografía digital impresa o a su aplicación multimedia desde su nacimiento a la fecha supondría abarcar un

panorama excesivamente amplio, razón por la cual esta investigación revisará solamente las propuestas tipográficas más interesantes gestadas en América Latina, donde los tipógrafos están haciendo un gran trabajo creativo y de análisis de la forma, la estética y la composición.

Actualmente se pueden encontrar desde tipografías impresas de gran aporte creativo, hasta tipografías más experimentales, como las que hoy día presentan formas sumamente cuidadas que funcionan correctamente en cualquier idioma que se empleen, debido a que la estructura de sus elementos ornamentales y vernáculos es de gran importancia. Al finalizar la lectura de este texto es muy probable que se obtenga además de una interesante información sobre tipografía y su desarrollo en América Latina, el conocimiento sobre las posibilidades con que cuentan los tipógrafos latinoamericanos, así como la conceptualización de diversas temáticas reflejadas por las atractivas estructuras tipográficas que se han desarrollado.

CAPÍTULO I

Tipografía





Un poco de tipografía

La tipografía siempre ha sido una herramienta indispensable en el trabajo del diseñador gráfico en cualquiera de sus ramas, ya que ha tenido una evolución importante en el transcurso de la historia. Para apreciar y valorar la tipografía es fundamental conocer el camino por el que ha transitado y su desarrollo, debido a que actualmente esta disciplina sigue haciendo aportaciones significativas al diseño gráfico.

Etimológicamente, *tipografía* proviene de la combinación del griego *tipos*, que significa forma, y de *graphein*, escribir; sin embargo, hoy día la tipografía se define de múltiples maneras, algunas en base a la esencia de la técnica y el acto de imprimir, como un “sistema de impresión manual nacido en Asia oriental, perfeccionado y difundido en Europa a mediados del siglo XV” (Lamónaca, 2013, pág. 85). Una segunda forma de describir la tipografía sería en base a su servil propósito como técnica de propiciar la comuni-

cación, y “definimos la tipografía como el arte o técnica de reproducir la comunicación mediante la palabra impresa, transmitir con cierta habilidad, elegancia y eficacia las palabras” (Fotonostra, 2015), lo que lleva al interesante concepto sobre tipografía de Francisco Calles (2003, pág. 33): “La tipografía convierte a la palabra en una mercancía. Nada es tan habitual y ordinario en nuestra vida cotidiana, tan presente y obvio como la tipografía”, ordinariedad que tal y como señala Poblete Rubilar –el estudioso de la tipografía–, influye en la sociedad, ya que:

Es el oficio que trata el tema de las letras, símbolos, números que están en un texto impreso que puede ser físico o electromagnético; la tipografía estudia el tamaño, la forma, el diseño y como se relacionan unos tipos con los otros, como se relacionan visualmente entre ellos, como influye la tipografía en la sociedad (2007).

Como se puede observar en las definiciones anteriores, se barajan conceptos muy variados y aplicables a la evolución de la tipografía. La primera remite a sus

orígenes durante el periodo de la invención de la imprenta, donde la forma de las letras se desarrolló mediante un sistema mecanizado para imprimir texto. A partir de este acontecimiento se comenzó a emplear el término *tipografía*, dirigido únicamente al proceso mecánico, pero debido al éxito que tuvo se desarrollaron distintos tipos o estilos de letras. En ese momento se comenzó a generar estilos diferentes, y se aprecia ya la intervención de un análisis entre el estilo y el concepto, que se desarrolló de acuerdo con la función y objetivos de la tipografía.

Desde los principios de la tipografía es claro que su utilidad ha sido indiscutible (Calles, 2003), y se ha hecho presente porque está en todas partes: todo ser humano ha tenido relación con la tipografía, sin importar su condición económica, sexo, edad o nivel cultural, sin embargo, en la actualidad el término se identifica más con el concepto de Poblete Rubilar (2007), que define de manera sencilla todos los aspectos que conforman la tipografía, dado que engloba una gran riqueza cultural e histórica en el diseño debido a las transformaciones que ha sufrido; con el paso de los años se han diseña-

do una gran variedad de estilos y familias que a su vez han surgido del análisis, estudio de la forma y las necesidades de cada época. Un ejemplo de ello fue el diseño de la tipografía Times, desarrollada por Stanley Morrison a principios del siglo XX para el periódico homónimo que le ha institucionalizado en su portada, además de haberle convertido en una de las fuentes universales más empleadas a la fecha.

La tipografía es un medio de comunicación visual y gráfico, donde el diseñador o tipógrafo determina la intención para la cual será creada una fuente tipográfica, lo que define su composición, estilo y personalidad. La tipografía debe ser versátil, dócil y sumamente funcional, ya que el diseñador tiene la oportunidad de transmitir más que un mensaje frío y concreto: comunica sentimientos y emociones mediante su morfología y estética.

Como medio de comunicación, la tipografía ha estado en constante crecimiento, y como la tecnología ha sufrido transformaciones, adaptaciones y avances significativos. Asimismo, ha sabido aprovechar los diferentes medios para expresarse con la pluralidad que la caracteriza, y

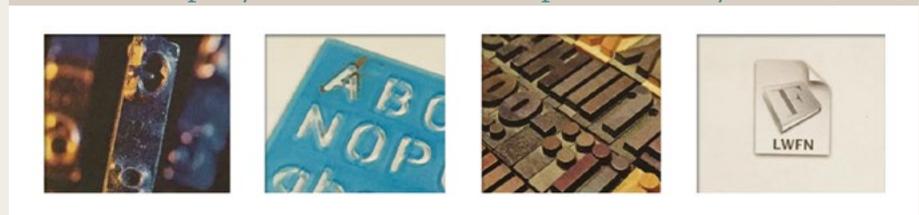
ha usado las herramientas que le permiten estar a la vanguardia. La tipografía en la web se puede encontrar sus diferentes facetas: experimental,¹ con personalidad propia, etcétera. Principalmente por la creatividad y el empeño de sus diseñadores, en México la tipografía ha cobrado un lugar importante en el diseño experimental, lo que le ha posicionado como uno de los países con mayor producción tipográfica de América Latina.

Tipografía: Letras y fuentes

Las letras son formas individuales que transmiten información por medio de su estructura y conformación, están debidamente identificadas dentro del alfabeto y su significado es muy claro, lo que les permite funcionar de acuerdo con criterios fonéticos y una estructura con un significado específico. Las letras pueden tener diferentes representaciones: trazadas en línea, en positivo, negativo, con textura, incluso pue-

.....
 1 Categoría tipográfica que permite experimentar al tipógrafo al jugar con formas y conceptos libremente para desarrollar estructuras tipográficas novedosas y divertidas.

FIGURA 1. Tipos y fuentes mencionados por Ambrose y Harris (2007).



FUENTE: Ambrose y Harris (2007, pág. 56).

den contener imágenes dentro de su mismo cuerpo. Sin embargo, al igual que el ser humano, cada letra es diferente, y aunque hay similitudes entre ellas también poseen particularidades que las hacen únicas, pues existen en diferentes formas: altas, bajas, redondeadas, angulares, delgadas, gruesas e inclinadas. Evidentemente todas estas posibilidades gráficas innatas en una letra no alteran su significado, pero sí pueden enfatizarlo considerablemente si el diseñador usa el estilo adecuado para determinada palabra o contexto, es por eso que hay una cantidad muy extensa de formas de representación, que a fin de cuentas dan personalidad a la información transmitida.

Todas estas características diferentes han hecho que las letras tengan una clasificación de acuerdo con sus rasgos más genéricos y se catalogan por tipo y fuentes. Sin embargo, para Am-

brose y Harris (2007, pág. 34) su significado es muy diferente:

La fuente es el medio físico utilizado para crear un tipo de letra, por ejemplo, una máquina de escribir, un estarcido, las matrices de una imprenta o un código PostScript.² Un tipo de letra es un conjunto de caracteres, letras, números, sím-

.....
 2 Lenguaje de descripción de página que funciona como formato para transportar archivos gráficos implementado en su forma presente por John Warnock y Chuck Geschke, y actualmente propiedad de Adobe Systems, e introducido en 1982; está compuesto por tres archivos diferentes: el primero, denominado tipo 1, comprende las fuentes de pantalla de todas las series y cuerpos más utilizadas, y sufrió dos actualizaciones, la última lanzada en 1984; el tipo 2, de 1991, aumentó la velocidad y calidad en cuanto a descompresión de imágenes, combinación de fuentes, entre otros; el tercer archivo se dejó de identificar por niveles, y simplemente se lo ha denominado PostScript 3, en 1997, que ha mejorado el manejo de colores y nuevos filtros.

bolos y signos de puntuación que comparten un diseño característico

Martín Montesinos y Mas Hurtuna, en *Manual de tipografía* (2005, pág. 74), consideran que es:

Frecuente, en el día a día, hablar de fuente cuando se quiere hablar de familia de tipos, o de estilo cuando se quiere expresar el concepto de fuente, lo cual ha de considerarse un error menor si se tiene en cuenta que la diferencia es tan solo de matiz.

Al estimar lo común del uso de ciertos términos dentro del ambiente de las artes gráficas, resulta normal emplear sin producir confusión alguna la palabra *fuente* para denominar un estilo tipográfico y sus variantes por su apariencia y anatomía –de cada uno de los caracteres, signos o símbolos que lo conforman– comúnmente empleadas, por ejemplo: negritas, itálicas y condensadas.

Es bien conocida la innumerable cantidad de tipografías que existen, pero cuando se produce una nueva, su fuente puede ser creada de maneras diferentes, lo

que hace válido rescatar algún tipo perdido en el tiempo y reestructurarlo, al igual que generar una fuente totalmente única fundamentada en una forma significativa para el diseñador, o estrechamente relacionada con las características del producto o marca para la que se diseñará.

Anatomía de la letra

Es sabido que la composición de las letras tiene una gran similitud con la composición del cuerpo humano, es decir, tienen una estructura determinada y conformada por diferentes partes identificadas con términos muy específicos, que en conjunto hacen que la persona desarrolle capacidades y habilidades propias dentro de su propio contexto. Sin embargo, entre las personas existen diferencias muy marcadas: sexual, complexión, estatura, carácter, entre otras, lo que genera personalidades diferentes con funciones y gustos particulares. Pasa lo mismo dentro del mundo de las letras, debido a que los caracteres cuentan con una anatomía determinada y con una estructura particular que permite y define su empleo bajo contextos específicos, de acuerdo con la apariencia de su cuerpo. Las coincidencias



FUENTE: elaboración de la autora.

con el ser humano se remiten a mucho tiempo atrás, porque los términos empleados para identificar las partes de cada letra son muy similares a los usados para las del cuerpo humano.

Así pues, se vuelve importante destacar pequeñas variables en la aplicación de estos términos en lo que respecta a la anatomía de la letra, y como afirma McLean, “ninguna nomenclatura definitiva ha sido aceptada de manera general para designar las partes de una letra” (1993, pág. 75), ya que no en todos los libros sobre esta rama del diseño se definen exactamente igual cada una de las partes. Sin embargo, son muy respetadas y aceptadas dentro del medio las variantes de los antecedentes y estudios que a lo largo de la historia se han registrado, debido a que la diferencia es mínima, aunque exis-

tente, como se puede apreciar en los esquemas expuestos a continuación. Para definir el tamaño correcto que ocupa cada carácter se deben conocer las líneas de referencia que definen la proporción de las letras y que determinan la altura de la tipografía empleada para establecer las pautas de determinada fuente, tal como se observa en la figura 2.

Familias tipográficas y sus propiedades

Hablar de familias tipográficas es una forma de identificar a las tipografías en distintos grupos existentes. Estas clasificaciones tienen sus orígenes en el nacimiento de la imprenta, y en el transcurso del tiempo han sufrido transformaciones importantes, es decir, los conjuntos de caracteres que reflejan características de diseño comunes unificadas en una sola

FIGURA 3. Terminología comúnmente empleada para identificar la anatomía de los tipos.



FUENTE: elaboración de la autora.

familia, evidentemente al mantener su personalidad propia. García Santibáñez describe las familias tipográficas como:

Cada uno de los conjuntos de fuentes que presentan características diferentes a nivel general, tanto en su estructura como en sus rasgos esenciales de su forma, así como por sus diferenciaciones configurativas, atributos expresivos y composiciones particulares que distinguen a cada una de ellas individualmente, siendo por tanto muy diferentes en su esencia formal –serif, gótica, manuscritas, etcétera–, aunque guardando una similitud natural entre cada uno de los miembros que forman una agrupación familiar (1995, pág. 144).

Asimismo, es importante destacar la concepción de Ambrose y Harris sobre esta materia:

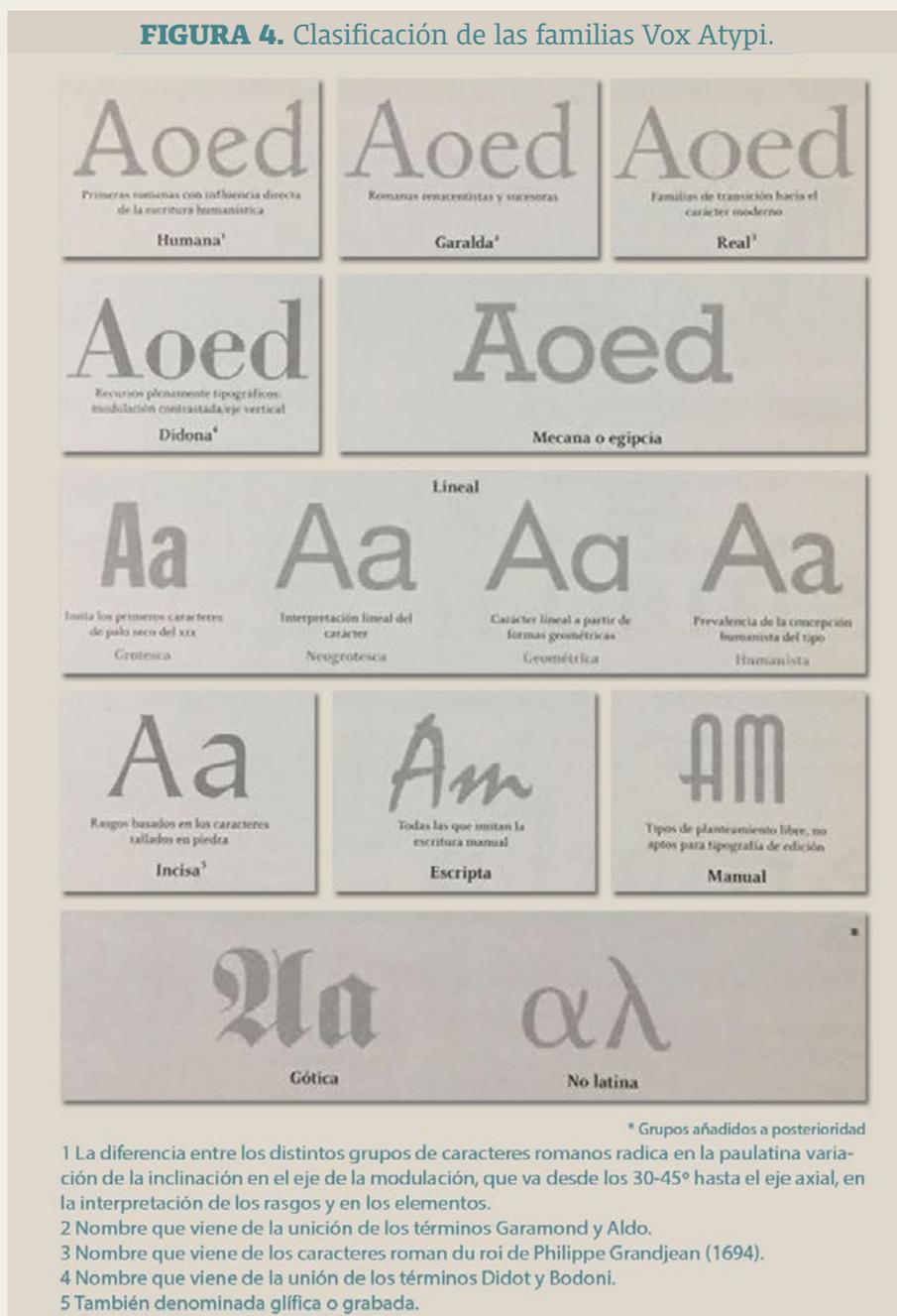
Una familia de tipos incorpora todas las variaciones de un particular tipo de letra, incluida la gama de distintos pesos, anchuras y cursivas. Es una herramienta de diseño muy útil porque proporciona al diseñador distintas opciones que

funcionan distintamente con coherencia (2005, pág. 62).

Al tomar en cuenta las anteriores definiciones resulta evidente que el concepto general sobre las familias está claramente asimilado dentro del medio tipográfico; por otra parte, estas clasificaciones se han expandido a lo largo de la historia de la tipografía. Debido a esto:

Existen multitud de familias tipográficas. Algunas de ellas tienen más de 500 años, otras surgieron en la gran explosión creativa de los siglos XIX y XX, otras son el resultado de la aplicación de [la computadora] a la imprenta y el diseño gráfico digital, y otras han sido creadas explícitamente para su presentación en la pantalla de los monitores, impulsadas en gran parte por la web. Unas y otras conviven y son usadas sin establecer diferencias de tiempo, por lo que es necesario establecer una clasificación que nos permita agrupar aquellas fuentes que tienen características similares (Moreno, 2008).

FIGURA 4. Clasificación de las familias Vox Atypi.



FUENTE: Martín Montesinos y Mas Hurtuna (2005, pág. 97).

FIGURA 5. Clasificación Vox Atypi.

Tipos seculares	Edad Moderna (s. XIX)	Siglo XX
Humana (s. XV)	Palo Seco Futura	Tradicional Times
Geralda (s. XVI) Garamond	Egipcia	Incisa Optima
Real (s. XVII) Baskerville	Mecano Lubalín	
Didona (s. XVIII) Bodoni		

FUENTE: elaboración de la autora.

Una de las principales clasificaciones tipográficas que existe es la de Maximilien Vox,³ definida en 1954, que años más tarde fue acogida por la Atypi -Association Typographique Internationale-, mostrada en la figura 4.

Sin embargo, en 1964 la Atypi determinó su propia clasificación de familias tipográficas, denominada Vox Atypi; fundamentada en la aportación de Vox, se hicieron algunas modificaciones y también se manifestaron las variables históricas que han quedado, según se muestra en la figura 5.

.....
³ Reconocido ilustrador y diseñador gráfico, también periodista e historiador, pero principalmente experto en tipografía que en 1954 publicó la clasificación de caracteres tipográficos que lleva su nombre, aceptada seis años después como norma de la Atypi -Association Typographique Internationale-, que ha contribuido ampliamente a dicho campo.

Años más tarde esta clasificación evolucionó y los grupos se determinaron por características similares. Ahora se llama DIN 16518-Atypi, y consta de cuatro grupos principales, el primero de ellos son las romanas:

Se trata del grupo más numeroso en cuanto a las familias que lo integran, así como el más utilizado, sobre todo en la composición de tipografía de edición debido a la inercia histórica, al peso de la tradición y a la alta calidad descriptiva del carácter (Martín Montesinos y Mas Hurtuna, 2005, pág. 98).

En este grupo se encuentran las antiguas, de transición, modernas, mecanas -conocidas como egipcias- y las incisas.

FIGURA 6. Familias tipográficas.



FUENTE: elaboración de la autora.

El segundo grupo son las letras de palo seco, pertenecientes al tipo lineal, sin empastamiento o remates, con una anatomía uniforme y con un alto grado de legibilidad, tales como las lineales sin modulación y las grotescas, muy características de los siglos XIX y XX. Sin embargo:

Se han convertido en la tipografía más utilizada en publicidad, pero también en los libros técnicos, los anuarios de todo tipo y la prensa. Es el único estilo que permite variaciones horizontales y verticales en todas las series de caracteres: del fino al grueso, del estrecho al ancho (Frutiger, 2002, pág. 27).

Un tercer grupo corresponde a las rotuladas, encasilladas den-

tro de las primeras familias en la historia de la tipografía, como las góticas y sus derivadas: Textura, Rotunda, Schwabacher y Fraktur. Todas ellas poseen rasgos muy gruesos y densos empleados principalmente para decorar textos importantes, debido a que poseen caracteres clásicos que provienen de la escritura manuscrita con pluma plana. Otra particularidad de este grupo son los rasgos caligráficos, en analogía con las antiguas técnicas de escritura. Una tercera particularidad es la escritura cursiva, reconocible por su forma inclinada y continua de carácter a carácter y trazo libre, recomendable para pequeños escritos o frases muy cortas.

El cuarto y último grupo de esta clasificación incluye letras de fantasía, también conocidas como decorativas, cuya principal característica es acompañarse de elementos únicamente ornamentales y ajenos al cuerpo de la letra, donde se puede reflejar una temática definida, y también puede estar sumamente adornada. Los orígenes del grupo de fantasía se remontan:

A partir de los años 1960. La fotocomposición y los caracteres transferibles dieron

a los grafistas la posibilidad de expresarse libremente, sin más exigencia que la de la legibilidad del texto compuesto. Hoy día la creación de caracteres por [computadora] ha ampliado esta libertad de expresión. Un gran número de caracteres de fantasía no están concebidos para el texto corriente, sino para componer unas cuantas palabras, por ejemplo: títulos impresos, de televisión, de la web, etcétera (Frutiger, 2002, pág. 27).

Con esta última actualización de la Atypi respecto a las familias tipográficas, es importante tomar en cuenta que todas tienen rasgos únicos, y aun dentro de cada familia existe diversidad de presentaciones del mismo tipo. De acuerdo con esto, los diseñadores deben ser conscientes de la aplicación y uso correcto de cada fuente para obtener un trabajo de calidad, y sobre todo, deben conocer la composición de cada tipografía para su correcta aplicación. En dicho sentido:

Es muy interesante tener en cuenta la existencia de familias con fuentes que recogen

todo el abanico de estilos, desde las tipologías romanas con remates y modulación, hasta las de palo seco, sin modulación y sin remates. La mayoría atesora una calidad gráfica muy alta en sus distintas versiones, y proporciona un colorido tipográfico muy variado, lo que permite matizar y diferenciar diversos niveles de información (Martín Montesinos y Mas Hurtuna, 2005, pág. 105).

En la actualidad este colorido tipográfico ha sido explotado en todos los medios de comunicación, obviamente en unos más que en otros, pero principalmente en el medio digital, donde se han gestado todas estas variantes tipográficas, ya que permiten al diseñador dar vida a las tipografías, personalizarlas y hacerlas aún más expresivas.

Principales soportes de escritura

Uno de los grandes hechos que han cambiado la historia de la humanidad fue la invención de la escritura; para que ésta pudiera representarse fue necesario usar

diferentes soportes a lo largo de la historia. En tiempos muy antiguos el hombre únicamente se valía de la comunicación oral, pero con el transcurso de los años la necesidad de registrar pensamientos propició la búsqueda de nuevas formas de comunicación no efímeras, como la piedra, considerada uno de los más primitivos soportes de escritura; en ella se plasmaron las primeras inscripciones o pictogramas de la antigüedad, que contribuyeron enormemente a perpetuar la comunicación de antaño.

Con el paso del tiempo se avanzó en el perfeccionamiento de nuevos soportes al hacer las modificaciones necesarias, siempre con el objetivo de obtener materiales más durables y herramientas de mejor calidad para plasmar la escritura, hasta lograr soportes verdaderamente perdurables para la época correspondiente; tal es el caso de algunos papiros y pergaminos, donde la apariencia de la escritura cambiaba según el soporte, las técnicas y materiales empleados para plasmarla. Desde tiempos muy antiguos el uso del papiro fue muy importante, y su empleo continuó durante muchos años más después de la aparición del

pergamino. Empezó a ser sustituido por este nuevo soporte, que presentaba mayor calidad, era mucho más duradero y su fabricación implicaba un costo mucho menor. Sin embargo, a pesar de todas sus ventajas, fue hasta el año 190 a.C. cuando el pergamino empezó a ser de uso común en la escritura, ya que presentaba mayor funcionalidad, era mucho más resistente y tenía más flexibilidad que el papiro, propiedades que al final del Imperio Romano permitieron crear un revolucionario formato que facilitó el manejo de la información, el *códice*, que rápidamente sustituyó al rollo de papiro utilizado desde hacía siglos, porque los pergaminos podían plegarse en dos, cuatro y hasta ocho hojas, para posteriormente coserse en forma de libros, tal y como actualmente se les conoce.

Así pues, se considera que este formato fue el antecesor de los libros de la época medieval, y aquí se empiezan a apreciar las interesantes composiciones de la época, debido a la inclusión de diferentes elementos en cada página de los códices, sobre todo en el uso de diferentes tipos de letra, ya que en este periodo la letra gótica acompañada de capi-

culares era muy representativa. Al igual que en la Alta Edad Media, el reconocimiento del nuevo soporte de escritura realmente había sido una aportación muy significativa, y sobre todo reconocida en la historia principalmente por su resistencia, incluso, a pesar de los altos costos que implicaba obtener la piel.

Otro soporte que ha transformado al mundo en múltiples aspectos de la vida cotidiana, académica, artística e histórica es el papel.⁴ Al respecto, se puede

.....
4 El papel fue inventado en China, aproximadamente hacia el año 105 a.C.; se han encontrado algunas muestras de papel al lado de tablillas de madera con esta datación. Los primeros papeles producidos fueron de seda y de lino. Su invención se le atribuye a Ts'ai Lun, que estaba a cargo del abastecimiento de la Casa Real. Ts'ai Lun organizó la primera producción en masa de papel y fijó su proceso de fabricación. El bambú fue empleado como fibra antes de la madera, como base que usaron los fabricantes europeos en el siglo XVIII. Para el siglo V el papel ya se empleaba en toda Asia central debido a las invasiones al territorio chino, situación que obligó a Oriente a revelar el método para su producción. Después se extendió a Bagdad y al norte de África, y fueron los árabes los que desarrollaron varias innovaciones, como la estandarización de las medidas, el color y un método para envejecer el sustrato. Posteriormente España fue conquistada por los árabes, y así llegó a Europa la producción de papel, de donde

mencionar que toda la producción de impresos en papel que generan las imprentas y la industria publicitaria en el ámbito mundial corresponde solo a un pequeño porcentaje monetario de lo que la industria papelera genera en la actualidad, ya que su mercado va desde las necesidades del tipógrafo, hasta la industria eléctrica. Hoy día es impresionante la variedad de tipos de papel disponibles, debido a que este material es muy rico en acabados y en una amplia gama de colores, que permiten fabricar desde papeles texturizados, rugosos, ásperos y muy resistentes, hasta papeles con acabados sumamente finos y costosos. Incluso existen papeles que contienen elementos naturales en su composición, como follaje, pétalos, entre otros, o papeles de algodón hechos a mano, con un grama-je de hasta un kilo. El papel se maneja en diferentes formatos ya establecidos, como los internacionales fijados por International Organization for Standardization -Iso-, que corresponde también a la Organización Internacional de Pesas y Medidas, pero difieren de las medidas en

(McLean, 1993) surgieron las primeras máquinas industriales para fabricarlo.

Estados Unidos, ya que miden el papel en dimensiones de 21.59 × 27.94 cm, y se cree que si las medidas se unificaran, la preferencia correspondería a los formatos estadounidenses, que en México actualmente utilizan los diseñadores e impresores, lo que facilitaría los procesos de diseño e impresión, y permite aprovechar el formato al 100 por ciento y reducir el costo de impresión al evitar el desperdicio del papel.

Para los diseñadores, la variedad de papel que el mercado ofrece en la actualidad es muy atractiva, gracias a que los acabados en los que pueden plasmar sus diseños contribuyen a fortalecer el estilo de la información manejada. Además, el papel permite ser impreso tanto en alto como en bajorrelieve, y se le pueden aplicar diferentes tintas. Hoy día la industria papelera está a la vanguardia gracias a su oferta de productos de alta calidad, sobre todo de materiales que cumplen las exigencias del mercado y que respaldan a los medios de comunicación en constante desarrollo.

Es evidente que existe un largo recorrido sobre la evolución e historia de los soportes de escritura, donde se reflejan los cambios altamente significativos que

el ser humano ha desarrollado; asimismo, la era digital ha sido un punto de inflexión en la historia de la humanidad, lo que ha contribuido enormemente al desarrollo de los medios de comunicación debido a las nuevas formas de usar la escritura, como en su momento lo fueron el papiro, el pergamino y el papel. Los nuevos medios digitales ofrecen un sinnúmero de facilidades, pues únicamente con conocimientos básicos del manejo de la computadora y otra serie de tecnologías informáticas se puede ser más eficiente y rápido, tanto en lo profesional como en lo cotidiano.

La facilidad que presenta el papel para identificar fácilmente los signos de escritura y definir la información contenida difiere considerablemente de los soportes digitales, debido a que como “utilizan el código binario para guardar la información en el medio físico, no nos es posible descifrar directamente la información que contienen” (Ordóñez Santiago, 2005). Hoy día se puede visualizar la información bajo las limitantes de un soporte digital, como la pantalla de la computadora.

La información desplegada en pantalla se representa mediante píxeles, la unidad o punto mí-

nimo en una imagen gráfica; los píxeles se organizan en filas y columnas, y es importante considerar que el área de trabajo en una pantalla puede ser menor que el tamaño físico de lo que se representa. Así pues, tanto el tamaño físico de la pantalla como la cantidad de píxeles definen la resolución de la imagen representada. Por ejemplo:

Una pantalla de 640 × 480 píxeles es capaz de mostrar 640 puntos distintos en cada una de las 480 líneas, o cerca de 300 000 píxeles. Esto se traduce a diferentes medidas de dpi [*dots per inch*, o puntos por pulgada] dependiendo del tamaño de la pantalla (Masadelante.com, 2015).

El rendimiento de la pantalla como soporte digital es bueno. En primera instancia ofrece otro tipo de manejo de la información, y es considerable su rapidez para localizarla; asimismo, en este soporte el texto se auxilia de diversos elementos para llamar la atención del usuario, como el color, elementos gráficos, musicales o de movimiento, lo que le convierte en un espacio interactivo sumamente atractivo. En segun-

da, permite el uso de diferentes fuentes tipográficas para exponer la información contenida, y ha marcado la pauta para que los diseñadores generen familias tipográficas para su aplicación en este soporte. Hasta cierto punto funciona igual que el papel, aunque las bondades no son las mismas, es un medio frío, rígido y difícil de manipular, y la tipografía instalada en su sistema operativo es la única que se puede utilizar o apreciar en el texto; a menos que la tipografía sea empleada como imagen, se pueden trabajar con ella formas más orgánicas y con mayor atractivo visual.

Asimismo, existen otros soportes digitales o medios de contención de la información además de la pantalla de una computadora, sin olvidar que la información se puede contener en el disco duro de la computadora, o transportarse fácilmente en dispositivos digitales móviles:

El papel de la era digital son los discos duros [de la computadora], los CD, los DVD, las memorias flash y es una sinrazón que alguien deba sentirse perjudicado en exclusiva por su utilización colectiva porque, en síntesis, estos nuevos soportes

hacen exactamente la misma función que el papel de antaño. Los nuevos contenidos necesitan nuevos soportes y eso debe de ser un bien y un derecho universal (Carlosues, 2007).

Las pantallas hacen posible que las computadoras cumplan su función. Las cuestiones digitales son muy interesantes y han logrado transformar al mundo, lo que favorece el aprovechamiento del tiempo y la reducción de costos para obtener información y manejar diferentes servicios: literatura, video, inclusive servicios digitales que permiten al usuario relacionarse y conocer otras partes del mundo desde

su propia casa. Obviamente toda esta oferta de conocimientos y posibilidades es mucho más accesible que comprar un libro, ya que presenta un costo menor, está disponible en cualquier lugar del mundo y en cualquier momento de manera virtual.

CAPÍTULO II

La tipografía digital





Qué es la tipografía digital

La aparición de la era digital ha marcado un avance muy significativo para toda la humanidad, debido a que ha transformado la vida del ser humano en todos sus ámbitos, lo que facilita enormemente el desarrollo de actividades profesionales, académicas, sociales y culturales, lo que ha impactado enormemente el área del diseño, y ha favorecido las actividades mencionadas en rapidez, versatilidad y calidad, condiciones que bajo el dominio de una mente creativa facilitan resultados francamente asombrosos, como el diseño de tipografía digital.

Antes de adentrarnos en este amplio y extraordinario tema, es importante definir a la tipografía digital como una agrupación o conjunto de dibujos vectoriales reconocidos por la mayoría de los sistemas operativos y pueden conservar una buena calidad sin importar la resolución del medio de salida, gracias a que estos conjuntos:

[Son] guardados dentro de un fichero [archivo], con el formato [nombre_fuente.ttf (truetype) o nombre_fuente.pfb y .pfm (type1)]. Este fichero de la fuente contiene además la información necesaria para hacer corresponder cada imagen al carácter correspondiente, y también para el espaciado de los caracteres (Alvarado, 2016).

Por otra parte, la tipografía es uno de los tres elementos básicos empleados por el diseñador –junto con la imagen y el color– que acompañan al diseñador gráfico, de ahí que ambos hayan tenido que evolucionar y adecuarse al crecimiento tecnológico. De hecho, gracias a la informática y a la aparición de la Macintosh en 1984, la tipografía entró en la era digital, y se desarrolló mediante nuevas formas de construcción en cuanto al procedimiento técnico y las formalidades establecidas dentro de la tipografía, y por ende, ha permitido a los diseñadores ejercer el diseño tipográfico con mayor velocidad. Es interesante apreciar las transformaciones experimentadas y las particularidades resueltas en los procesos

actuales de impresión, en las aplicaciones desarrolladas por los diseñadores y en el manejo de información en el diseño de páginas web, que han resuelto las múltiples necesidades que el medio computacional implica, como la calidad de la pantalla, la nitidez, etcétera, además de la oportunidad de generar nuevas formas de comunicación.

Así pues, la panorámica que se presenta es vasta, además del surgimiento de nuevas fuentes tipográficas gracias a la introducción de lo digital en el campo de la tipografía, que incluso las fuentes ya establecidas han sido rediseñadas de acuerdo con las necesidades y limitantes perceptivas que ofrece la pantalla regida bajo el pixel, y se han adaptado a las aplicaciones y requerimientos de los nuevos procesos digitales, todo ello con el fin de mejorar su legibilidad con base en el uso correcto del espacio, el manejo de las proporciones de los caracteres, y la importancia de su funcionamiento en pantalla, lo que permite considerar a estas nuevas condiciones como un reto para los diseñadores gráficos: “El papel de la tecnología, y su potencial para mejorar la calidad de vida se

convirtió en punto de referencia para todos los requisitos técnicos, económicos, funcionales y estéticos de la tipografía” (Jury, 2002, pág. 148).

Lo digital ha repercutido en la creación, aplicación y manejo de tipografías en el mercado, lo que ha contribuido enormemente al ejercicio profesional y a la práctica tipográfica, ya que ahora los diseñadores pueden generar nuevas propuestas tipográficas y emplearlas de acuerdo con sus necesidades, por ejemplo, en cuanto al manejo del espaciado, *kerning* o *tracking*, según sea el caso. En la antigüedad únicamente las personas muy experimentadas podían diseñar nuevas fuentes, y a lo largo de la historia solo se produjeron alrededor de 500, a diferencia de lo acontecido en los últimos 20 años. Sobre esto, Fuenmayor ha hecho un acertado comentario:

Aun a riesgo de que este acontecimiento pueda desenvolverse en lo trivial y poco exigente, el uso profesional de la tipografía sigue prácticamente intacto. Si pensamos en ello, los nuevos usuarios formados con estas herramientas tienen la oportuni-

dad de desarrollar un nuevo estilo tipográfico, algo maravillosamente diferente y simbólico para la cultura de los tipos (2003, pág. 84).

En las últimas décadas se han generado producciones muy significativas, con fuentes importantes y adecuadas a las necesidades de la época actual, lo que ha mantenido firmemente las cuestiones estructurales y los parámetros de calidad que exige la buena tipografía, como las fuentes Lagarto, Obliqua o Bolívar, por mencionar algunas de las más recientes. Actualmente hay reconocidas casas tipográficas que se dedican a distribuir nuevas fuentes desarrolladas por talentosos tipógrafos latinoamericanos. Entre ellas destacan importantes fundiciones tipográficas dentro del territorio latinoamericano, como las argentinas Sudtipos y PampaType, que a partir del 2001 comenzaron a ofrecer su producción al mercado tipográfico con excelentes propuestas.

Otras fundiciones de buena calidad son Andinistas, Emtype.net, Latinotype, Letrismo, Outrasfontes.com, Tipo Supplying Types to Everybody, Type Repu-

blic, TypeTogether y la mexicana Kimera Type Foundry, entre otras. Tampoco se puede omitir un detalle muy importante: algunas de las fuentes realizadas actualmente en América Latina son distribuidas también por Linotype, una de las más importantes fundiciones digitales de Alemania, y cuna de grandes tipógrafos de la historia. Todas las fundiciones referidas han asumido el compromiso y el desafío de ofrecer las mejores fuentes del mercado, ya que gracias a los sistemas digitales y a Internet se pueden adquirir desde cualquier parte del mundo, lo que ha nutrido a los usuarios o consumidores directos, y ha favorecido la adquisición continua de material tipográfico.

Formatos de los archivos tipográficos y la programación necesaria

Para producir una tipografía digital es necesario emplear un programa de trazo vectorial; algunos diseñadores se inclinan más por el Adobe Illustrator, gracias a que permite mayor control en el diseño, incluso ofrece más herra-

mientas que los paquetes de diseño de fuentes, es posible crear el carácter por medio de nodos hasta desarrollar el cuerpo completo, y posteriormente permite exportar los caracteres a otros programas profesionales para desarrollar tipografía digital. Entre estos programas se encuentran el Fontographer, FontLab, Robofont, Ikarus, TransType y Font Studio, donde el diseño de la fuente se edita o modifica y queda listo para usarse en medios digitales. Respecto al Fontographer, una de sus principales características es la facilidad de manejo que presenta, debido a que puede ser operado por profesionales o por principiantes, ya que permite:

Ampliar fácilmente las fuentes existentes para incluir fracciones, símbolos, caracteres extranjeros, y los logotipos de tipo 1, las fuentes OpenType y TrueType, o crear todo un tipo de letra a partir de cero. (...) Fuentes creadas con Fontographer pueden ser utilizados en cualquier programa con un menú de fuentes en plataformas Windows y Macintosh. (Fontographer, 2015).

Sin embargo, el programa más empleado es el FontLab, evolución del Fontographer, aunque el funcionamiento de ambos está basado en los principios de las curvas de Bézier,¹ que fundamentan el lenguaje empleado para crear y utilizar tipografía digital.

FontLab Studio es nuestra fuente de editor profesional para Macintosh OS X y Windows. Es la solución completa para las fundiciones de fuentes de tipo profesional de los diseñadores, tipógrafos y estudios de diseño gráfico, lo que les permite diseñar el tipo, crear y modificar las fuentes. FontLab Studio es compatible con todos los principales formatos de esquema de fuentes, incluidos los del tipo 1, TrueType, Multiple Master y OpenType (Fontlab, 2015).

Ambos programas presentan una facilidad de uso muy gene-

.....
¹ Sistema desarrollado en 1960 en honor de Pierre Bézier, creador de este método de descripción matemática de curvas, que se empezó a utilizar satisfactoriamente en los programas de diseño asistido por computadora para dibujo técnico en la industria automotriz y aeronáutica.

rosa, sobre todo para quienes han tenido contacto con otros programas de diseño, por lo que favorecen el desarrollo de fuentes tipográficas en el mercado. Fontographer es una herramienta que permite el diseño, la edición y manipulación de fuentes. Además, permite visualizar y hacer muestras de impresión de los caracteres, y revisar el kerning, mientras que Fontlab tiene una organización de menús más lógica e innumerables funciones, entre las que destacan la métrica y edición del kerning, y la posibilidad de generar automáticamente más de 2500 caracteres acentuados, según la página oficial FontLab Studio (2009), características que muestran las diferencias y el avance entre uno y otro programa.

A fin de cuentas, el desarrollo tecnológico de estos dos programas para diseñar fuentes permite agilizar el proceso de diseño de una fuente con todos sus caracteres, signos y símbolos, de acuerdo con el lenguaje occidental en un tiempo aceptable para los requerimientos del mercado, lo que ha hecho una notable diferencia entre el diseño tipográ-

fico digital y el diseño tipográfico de antaño.

Tipos de formato de la tipografía digital

Inicialmente existió un formato estandarizado, conocido como PostScript² tipo 1, de Adobe Systems Incorporated, que presentó una gran demanda en el mercado y en las fundiciones tipográficas; también se le conoce como *page description language*. Hacia 1982, John Warnock y Chuck Geschke hicieron las modificaciones necesarias al sistema hasta lograr el tipo 1. El PostScript tipo 2 fue desarrollado en 1991, y presentó mayor capacidad de gestión de memoria, mejor soporte de fuentes, mejor capacidad para separar el color y para manejar el tramado de semitono. En 1997 se lanzó el tipo 3, en

.....
² PostScript es un lenguaje de descripción de página ideado por John Gaffney, en la Evans & Sutherland Computer Corporation a finales de la década de 1970, caracterizado como una de las herramientas más utilizadas por impresoras láser y filmadoras de alta resolución; normalmente se emplea como formato para transportar información de archivos gráficos o imágenes compuestas por trazos horizontales, fuentes de contorno, píxeles, curvas Bézier, manejo del color y tipografía.

un momento donde la compañía hizo la transición de niveles a versiones, lo que ha mejorado considerablemente el funcionamiento de la versión en curso:

También se han superado los problemas de falta de calidad de periféricos de salida mediante la tecnología láser y la programación PostScript. Esta última, especialmente, ha supuesto un gran impulso para el campo tipográfico al permitir contornos de letras perfectamente definidos, basados en funciones matemáticas (Moreno, 2008).

Al crear y dar soporte al formato pdf se perfeccionaron considerablemente las propiedades del color, y se ofrecieron condiciones óptimas para los procedimientos de impresión, situación que generó una revolución en el mercado, lo que provocó que:

Apple y Microsoft anunciaran las nuevas fuentes escalable TrueType igualmente definidas por el contorno, así que Adobe tuvo que ceder desvelando gratuitamente las especificaciones de las fuentes tipo 1, al tiempo que lanzaba

la utilidad Adobe Type Manager para escalar fuentes automáticamente. Finalmente, a todo este movimiento se le sumó el formato tipo 3, también de Adobe, igual que su predecesor, pero sin encriptaciones ni indicaciones especiales, utilizado por otros desarrolladores y constituido como un estándar no Adobe (Moreno, 2008).

La aparición de las fuentes TrueType supuso otro avance significativo en la tipografía digital, ya que su construcción principal se fundamentó en la definición matemática de las letras y mejoró la legibilidad, ahora mucho más clara y precisa, pues sin contornos dentados la tipografía alcanzó un aspecto similar al de los gráficos vectoriales, lo que facilitó la lectura en pantalla y su aplicación en diferentes formatos sin deformarse:

A diferencia del PostScript, [TrueType] utiliza curvas cuadráticas en lugar de curvas Bézier. Esto permite escalarlas infinitamente sin perder los detalles. Tanto el sistema operativo de Macintosh como el de la PC [computadora

personal] llevan rasterizadores TrueType integrados para permitir una representación exacta tanto en pantalla como en impresora. La ventaja del formato TrueType con respecto al PostScript es que se imprimirá mejor utilizando impresoras económicas, lo cual lo hace más adecuado para diseñadores no profesionales o usuarios particulares (Ellison, 2008, pág. 25).

Una particularidad importante de los formatos PostScript y TrueType es que pueden usarse en diferentes escalas, sin olvidar que TrueType es mejor que PostScript porque conserva una mejor calidad en cualquier tamaño empleado, acción que condiciona al programa o sistema operativo utilizado; esto es posible debido a que los formatos mencionados se basan en curvas de Bézier y cuadráticas, que permiten la representación correcta de las características anatómicas de la letra, como la dimensión de las astas, cualidad técnicamente conocida como *hinting*.³

.....
³ Su principal objetivo es imprimir caracteres en impresoras de alta o de baja resolución fielmente sin afectar la composición anatómica; si la impresora es

La principal ventaja de las fuentes TrueType sobre las PostScript tipo 1 está en el hecho de que las TrueType permiten mejores *hinting*. En efecto, los *hinting* de las fuentes TrueType, además de poder hacer todo lo que hacen los de las fuentes PostScript tipo 1, están definidos por unas instrucciones más flexibles, que incluyen controles diagonales y movimiento específico de puntos para aumentar la legibilidad (Redacción UTD, 2002).

Las condiciones señaladas caracterizan técnicamente a las TrueType como las fuentes con mayor grado de interpretación en sistemas digitales; TrueType ha establecido el control requerido sobre los acontecimientos generados en el proceso de *rasterización*⁴ bajo las diferentes

de alta resolución, este problema se reduce considerablemente.

⁴ La rasterización es el proceso de convertir una imagen vectorial en archivo mapa de bits *-bitmap*, *bmp-*, formato nativo del sistema operativo Windows con capacidad de guardar imágenes de 8 bits, correspondientes a 256 colores, o 24 bits con proximadamente 16.7 millones de colores, con capacidad de compresión *run-length encoding*.

condiciones que se presenten, proceso opuesto a lo que sucede con las PostScript, donde el intérprete presenta mayor control sobre éstas, lo que hace que los *hinting* empleados por este formato transmitan al intérprete los requerimientos necesarios en el proceso generado, asimismo, las plataformas Macintosh y de las computadoras personales bajo Windows contienen el software para rasterizar fuentes TrueType, disposición que facilita que el sistema operativo favorezca la visualización en pantalla y envíe la información a la impresora en el formato adecuado. Lo mismo sucede con las fuentes PostScript gracias al software Adobe Type Manager, que facilita su lectura en los sistemas operativos Windows y Macintosh.

Las fuentes TrueType y las fuentes PostScript requieren almacenamiento físico en la computadora; bajo esta situación, las TrueType mantienen toda su información en un solo archivo ubicado en el sistema operativo, mientras que las PostScript requieren dos: uno para contener datos de medición, y otro para almacenar la definición del contorno de las fuentes que van a impresora. Generalmente su uso

es muy similar, y en ocasiones varía un poco de acuerdo con las especificaciones determinadas por el hinting que contienen algunas fuentes TrueType. De acuerdo con las características de cada fuente, es importante aseverar que las TrueType presentan mejores condiciones en cuanto a su composición y funcionamiento dentro del sistema operativo, pero no se puede dejar de reconocer que los formatos PostScript han alcanzado la calidad requerida para competir dignamente con el formato TrueType; ambos han favorecido el crecimiento del diseño tipográfico digital, y han puesto al alcance de los usuarios las diferentes particularidades que la tecnología permite.

Es importante mencionar también que Microsoft y Adobe Systems Incorporated han desarrollado un tercer formato, conocido como OpenType, dado a conocer en 1997, aunque no fue hasta el 2000 cuando salió al mercado; ha sido bien aceptado en el medio tipográfico, debido a que puede contener los contornos de las fuentes TrueType y PostScript porque está desarrollado con una plataforma cruzada, que rápidamente aprovecha-

ron las fundiciones tipográficas para generar fuentes. Puede contener caracteres usados por otros idiomas, como el griego, cirílico o idiomas asiáticos, e incluye caracteres que no se encuentran en las fuentes TrueType y PostScript, lo que brinda mayores facilidades a los usuarios de hoy: "A pesar de la variedad de formatos, todos los archivos tipográficos, independientemente de su formato y firma comercial, son compatibles entre sí y pueden ser utilizados por cualquier aplicación que los reconozca" dentro de una misma computadora (Fuenmayor, 2003, pág. 89).

Estos beneficios han favorecido considerablemente al diseño tipográfico en el ámbito mundial, y concretamente a la producción de fuentes tipográficas latinoamericanas disponibles, cuya gran aceptación se debe a su magnífica calidad. Los diseños actuales generados en América Latina muestran la funcionalidad y legibilidad requerida por el mercado internacional. Además, ofrecen diseños muy atractivos en cuanto a la estructura y composición de sus tipografías, muchas de ellas fundamentadas en las raíces nacionales de sus autores. En resumidas cuentas, la tipografía

digital dispone hoy de tres importantes formatos de fuentes, y cada uno presenta propiedades diferentes entre sí, aunque estrechamente ligadas. Los formatos TrueType y PostScript brindaron primero sus servicios al mercado mundial, posteriormente apareció el formato OpenType, que ofrecía excelentes beneficios, motivo por el cual se considera el máximo desarrollo de la nueva era de la tipografía digital, ya que la gran mayoría de las computadoras lo utiliza por incluir las propiedades de los otros dos formatos, además de facilitar el manejo de los distintos idiomas.

Para utilizar la tipografía digital es importante saber que las instrucciones y datos sobre determinado formato se encuentran en un archivo dividido en dos partes: una contiene información sobre las fuentes de contorno para la impresión y la conexión con el sistema operativo para brindar el servicio de los programas con que cuenta la computadora, y la otra parte contiene los dibujos realizados sobre mapas de píxeles para apreciarlos en la pantalla. En su momento, la interacción de esta información posibilita que el sistema operativo ordene a la im-

presora dar resultados de calidad idénticos a la información que se aprecia en la pantalla, todo con el debido orden requerido. Fuenmayor dice al respecto que:

La cantidad de archivos tipográficos que pueden acumularse en [una computadora] es muy extensa, llevar una organización coherente es de suma importancia. Para ello, es necesario saber distinguir perfectamente entre los diferentes archivos que componen una familia y saber como se ordenan, teniendo en cuenta que entre los formatos, TrueType y PostScript, hay ciertas diferencias. También es preciso comprender como se identifican las fuentes para evitar conflictos en [la computadora], y para evitarnos disgustos a la hora de procesar e imprimir los documentos (2003, pág. 90).

Esta organización posibilita usar alguna fuente instalada en el sistema operativo; la aplicación solicita la información al mismo sistema, que la carga casi al momento. Este proceso realmente es impresionante, y la capacidad de las computado-

ras hace de los medios digitales una maravilla para los diseñadores. Así pues, el sistema desarrolla rápidamente un índice por número de identificación y nombre de las fuentes que el usuario solicita para determinada aplicación, luego se habilita el funcionamiento de los diferentes formatos de fuentes, por ejemplo en la posición de las fuentes con formato PostScript, que al ser requeridas por el programa Adobe Type Manager se sustituyen las descripciones de mapa de bits por las de contorno, y en caso de que el sistema operativo no cuente con este programa, el sistema soluciona los problemas de visualización en pantalla y la calidad de la impresión mediante una interpretación de mapa de bits de menor resolución; en el caso de los formatos TrueType, el sistema operativo se encarga de establecer los archivos tipográficos, la visualización correcta en pantalla y la impresión.

Por lo general, la mayoría de las computadoras cuentan con fuentes predeterminadas que cubren necesidades específicas y que todo usuario ha empleado alguna vez; además, proporcionan una larga lista a la que se puede acceder con diferentes

estilos. Entre las más comunes están las fuentes Times New Roman y Arial, además de Verdana, Tahoma, Trebuchet y Georgia, que presentan mejor calidad en pantalla sin importar la baja resolución a que se expongan, y poseen además estructuras más legibles. En lo que respecta a la selección del tamaño, tipo de letra y otras propiedades de la fuente, los mismos programas permiten que el usuario los defina con facilidad. Sin embargo, los sistemas operativos Macintosh y Windows difieren un poco en relación con el tamaño de las fuentes, aún si emplean las mismas con el mismo número de puntos:

En general, las fuentes de los navegadores de Windows parecen de 2 a 3 puntos más grandes que sus equivalentes de Macintosh. Así, una línea en Times de 12 puntos en un Macintosh, equivale a una Times New Roman de 14 puntos en [una computadora] Windows. Esta diferencia en la forma de mostrar el texto puede afectar en gran medida la composición de página de un sitio web (J. Lynch y Horton, 2004, pág. 135).

Estos procedimientos posibilitan la impresión de aplicaciones gráficas desarrolladas por los diseñadores, y en ellas se aprecian los altos niveles de calidad de la impresión –pequeño y gran formato–, aunque también es importante mencionar los equipos de impresión caseros y de oficina –de inyección de tinta o láser– que también alcanzan una calidad similar a los sistemas de impresión profesionales. Pero las innovaciones no paran aquí: ésta es una línea que crece y se modifica constantemente, favorece la comunicación actual y permite un mayor desarrollo al diseño tipográfico comercial.

Construcción de una fuente tipográfica

El mundo tipográfico es tan rico en formas y conceptos porque cada fuente está hecha para cubrir requerimientos específicos y satisfacer necesidades de diseñadores gráficos y de quienes se relacionan con la fuente de manera autodidacta. Es una realidad que la tipografía es un herramienta muy generosa y permite ser construida de múltiples maneras, incluso brinda la oportunidad de modificar su estructura,

lo que permite obtener diversas fuentes generadas de una misma tipografía. Así pues, para que todo este proceso sea posible, es importante saber manejar algunos programas de cómputo que permitirán trabajar con la idea deseada de forma profesional.

En este pequeño recorrido sobre la creación de la tipografía digital es necesario saber que el diseñador puede crear manualmente una fuente y definir el concepto a trabajar. Entre los conceptos que se pueden tratar en el mundo tipográfico hay un panorama muy amplio, ya que se puede desarrollar un diseño simplemente bajo un estilo al gusto personal y que refleje un tema en particular, o se puede generar una fuente para uso exclusivo en títulos o para el texto. Hay que aclarar que desde el punto de vista de una aplicación tipográfica, una tipografía pertenece al diseñador hasta el momento en que la expone al mercado, y a partir de ahí su aplicación puede ser muy diferente de la intención para la que fue creada originalmente. Por lo tanto, un usuario puede emplear dicha fuente sin considerar o sin conocer los factores que llevaron al diseñador a crearla.

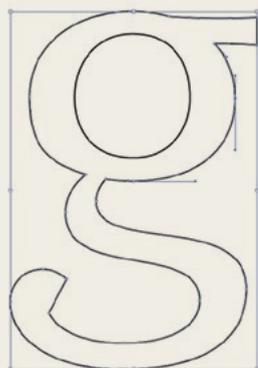
FIGURA 7. Fuente en líneas guía y módulos, lista para ser digitalizada.



FUENTE: Benito Mendoza Murillo, 2010.

Sobre la creación de la fuente, es importante que el alfabeto a digitalizar primero se diseñe en papel con todos y cada uno de sus caracteres, y deberán estar definidos por un patrón o caja tipográfica que estandarizará la proporción, además de incluir una retícula que establezca el trazo de las líneas que definirán el estilo, grosor de trazos, modulación, remates, etcétera. Luego de tener el alfabeto completamente terminado es importante limpiar cada carácter, únicamente con la línea que define su cuerpo exacto para evitar cualquier tipo de imperfección en el trazo del carácter y en el papel donde está trazado, para que en el momento de digitalizarlo mantenga una calidad favorable, ya que cada uno deberá ser digitalizado a un tamaño aproximado de 300 dpi,

FIGURA 8. Carácter vectorizado.



FUENTE: elaboración de la autora.

o de 4 a 5 cm de altura, preferentemente en blanco y negro.

Cuando se tiene el alfabeto completo como imagen en la computadora, es necesario empezar con la vectorización en cualquier programa de los mencionados anteriormente –Free-Hand,⁵ Illustrator o Corel Draw–, o pasarlos directamente al Fonto-

.....
5 Aunque actualmente ha caído en desuso frente al Adobe Illustrator y al Corel Draw por su lenta incorporación de actualizaciones desde 2003, podrían desarrollarse algunos proyectos con la versión Freehand MX, debido a las herramientas que ofrece y su facilidad de manejo. No obstante, esta última versión de FreenHand no es más que una transición al Illustrator.

grapher para continuar el trazado del contorno.

Aquí es donde entra la fase que requiere mayor cuidado y dedicación durante el proceso, porque es necesario vectorizar uno por uno todos los caracteres que conforman la fuente; se debe considerar cada detalle y la complejidad que el diseño implica:

Una vez dibujados los caracteres, deberás establecer apropiadamente su espaciado. Ésta es una operación muy importante y deberás realizarla con sumo cuidado y paciencia. Un correcto espaciado de los caracteres es un elemento imprescindible de una buena tipografía, y asegura una textura regular y un buen color tipográfico de los textos compuestos (Redacción UTD, 2002).

Cuando los caracteres están vectorizados, se conforma el archivo mapa de bits –.bmp– o *tagged image file format* –.tiff– que definirá la tipografía como TrueType o PostScript tipo 1 para convertirla en una fuente digital, y después se generará la nueva fuente lista para usarse y ofertar en el mercado. El resultado de todo este proceso permite apre-

ciar el compromiso y dedicación por la tipografía, tal es el caso del argentino Alejandro Lo Celso, diseñador de la tipografía Arlt como una de las más completas en sus variantes: blanca, blanca itálica, blanca versalitas, gris, gris itálica, gris versalitas, negra, negra itálica, negra versalitas, súper negra y súper negra itálica. Según el diseño o la fuente, estas propiedades solo pueden ser determinadas por la aplicación para la que están destinadas.

Cualidades de la tipografía digital

En el diseño tipográfico es importante considerar la legibilidad como una condición fundamental. Evidentemente, el grado de legibilidad que presenta cada fuente es determinado por la estructura anatómica definida por el tipógrafo, de acuerdo con la función o la intención para la que fue pensada, como es el caso de Tahoma, Trebuchet, Georgia y Verdana, tratadas para su visualización en condiciones normales y con baja resolución en pantalla.

La legibilidad es el grado de diferenciación individual de las letras, que se han diseñado

para que se nos presenten de forma clara y concisa. Ello no significa necesariamente que un tipo muy legible no pueda contar con otras características distintivas –algunos de los ejemplos más legibles, como la fuente Johnston para el metro de Londres, la Underground, están también entre los tipos más diferenciados–, pero sí quiere decir que, en los entornos más exigentes, sus formas individuales permanecerán sumamente visibles (Jury, 2007, pág. 82).

Entre los aspectos que definen el grado de legibilidad de una tipografía se encuentran la forma anatómica de la letra, la altura de x, el contraste de las astas respecto al cuerpo base, el tamaño de las contraformas y el grosor de los tipos, cualidades vinculadas con la densidad o ligereza que presenta el carácter en su estructura. No obstante, es importante considerar la valiosa opinión de Ambrose y Harris sobre el concepto de legibilidad:

La legibilidad es una dimensión que va más allá de lo que dicen las letras y las palabras. Una cosa es legible en la me-

didada en que es comprensible, pero ello no significa necesariamente que se pueda leer; por ejemplo, los grafiti transmiten al público la rabia de su autor (2007, pág. 150).

En muchas ocasiones el lector puede saber el significado de la frase o palabra que está leyendo, lo que no quiere decir que lo que ha leído realmente presente un grado de legibilidad correcto, regular o irregular, sino que la mente puede engañar, y por sí sola define los conceptos basados en las formas visualizadas que guarda en el subconsciente. Es por esto que la facilidad de lectura es diferente al concepto de legibilidad.

La facilidad de lectura se refiere a las posibilidades de un tipo o del diseño que afectan a la capacidad de “entenderlo”. Por ejemplo, las composiciones opuestas tienen una legibilidad reducida, pero el texto transmite una sensación dinámica de movimiento que conforma una opinión sobre la información que contiene el diseño (Ambrose y Harris, 2005, pág. 104).

FIGURA 9. Legibilidad de las tipografías Romeral, Brush Script MT y Gandhi Sans.



FUENTE: elaboración de la autora.

La lectura que hace el individuo de un texto se debe a un significado cognitivo nutrido mediante la experiencia obtenida, y de la relación que tenía con una imagen determinada que puede reconocer en cuanto la ve; si una paloma blanca representa la paz, o el signo “\$” significa dinero; es fácil relacionarlos sin conocer el significado real o la información que se transmite, lo que provoca una reacción muy normal. Lo mismo ocurre con los tipos, que al percibir determinada forma es fácil definir un significado sin analizar realmente la información o el mensaje enviado.

Con la multiplicidad de variantes de tipos que existen, destacan por su legibilidad los que por sus características se relacio-

nan con la familia de las grotescas o de palo seco –Verdana y Tahoma–, y también con la familia de las romanas, las más utilizadas para el texto por considerar que sus remates clásicos les hacen sumamente legibles. En cuanto a las tipografías caligráficas, góticas y de fantasía, realmente su aplicación es mínima en relación al contenido total de un texto; si se las compara con las anteriores, por la complejidad de su estructura no son recomendables para pequeñas frases o títulos, ya que al tener un mayor tamaño no implican mucho esfuerzo visual para el lector en medio impreso o en pantalla. No obstante, a pesar de la poca legibilidad que presentan, las estructuras complejas no han sido impedimento

a la hora de diseñar. Se puede tomar como ejemplo gran parte de la producción presentada en la Bienal Letras Latinas, celebrada en Veracruz, que mostró diseños exóticos, divertidos y novedosos, y aunque no eran muy legibles, agradan al consumidor; realmente las propuestas de los tipógrafos respecto a estas formas están bien solucionadas gráficamente, y presentan una estructura y funcionalidad correcta en cada fuente.

También hay que tomar en cuenta la legibilidad desde el punto de vista de la pantalla de la computadora, debido a que en los últimos años la búsqueda de información en Internet ha superado las consultas de libros o medios impresos, de tal manera que:

Esta transición afecta la manera en que leemos y comprendemos un texto. Los medios digitales tienen un ritmo rápido y dinámico; los usuarios al navegar por Internet pasan de una página a otra en segundos. Podríamos informalmente decir que la mayoría de ellos realiza un barrido de los textos. Si bien a partir de esto podría entenderse que la lectura es más veloz, estudios realiza-

dos por terceros sugieren que la misma es aproximadamente un 30 por ciento más lenta con respecto a la lectura en papel, y que la comprensión del texto se reduce en un 50 por ciento (Bigital, 2008).

La tipografía se ha adaptado y ha generado fuentes con características propias para este soporte que facilitan la legibilidad, además de manejar adecuadamente otros elementos que también intervienen en este proceso, como el ancho de las columnas de texto, márgenes, interlineado, así como la aplicación de la figura y el fondo, aspectos que definen el grado de comprensión del texto que tendrá el usuario o lector.

Asimismo, se ha trabajado la calidad de las tipografías para pantalla, donde los cuerpos se adaptan perfectamente al tamaño de los píxeles y han conservado la definición y nitidez, que como se ha explicado anteriormente en el caso de las fuentes con formato TrueType, a pesar de su tamaño, la forma se conserva.

Es necesario mencionar que la unidad de medición de las fuentes tipográficas es en puntos tipográficos, y cada uno equivale a 0.3579 mm, y 12 puntos equi-

valen a una pica,⁶ la unidad de medida tipográfica anglosajona. En las pantallas de las computadoras Macintosh existe igualdad entre la dimensión de un punto y un píxel, lo que le confiere una resolución estandarizada aceptable para reproducir imágenes y tipografías con resolución de 72 píxeles por pulgada, a diferencia de los monitores convencionales de las computadoras para uso de oficina, que presentan menor resolución y una gran diferencia entre lo que se ve en pantalla y lo impreso.

Macintosh y las computadoras personales compatibles pueden tener los mismos monitores de alta resolución, y la mayoría de los usuarios utilizan programas *wysivyg -what you see is what you get*, lo que se ve es lo que se obtiene— con interfaces gráficas, pero todavía la diferencia entre la resolución de las pantallas de fábrica de Macintosh de 1/72 de pulgada, contra la de 1/54 de pulgada de las pantallas para la computadora personal de oficina hace que en estas últimas se vea todo un tercio más grande (Tpg-buenosaires, 2001).

.....
6 Unidad de medida tipográfica anglosajona: 1 pica PostScript equivale a 4.23333333 mm.

Hoy día resulta difícil pensar que la vida cotidiana de cualquier ser humano esté alejada de las computadoras, y así como la usa un niño, la usan amas de casa y profesionistas gracias a la multiplicidad de funciones y servicios que ofrece, muchos de ellos en Internet por medio de las páginas web, lo que convierte a este medio en otra amplia área del diseño donde la legibilidad es parte fundamental, de ahí que para la web el diseñador tenga en cuenta la estructura o forma en que se distribuye la información, que el tamaño de la página coincida con el de la pantalla, la aplicación del color, el empleo de fondos sólidos, la justificación de los textos, entre otros. Prado León, R. Lilia y Ávila Chaurand, de acuerdo con este punto, explican que:

El título de la página no debe exceder como máximo de un 25 por ciento de ella. Mayúsculas y minúsculas. Utilizar tanto altas como bajas en la tipografía sobre todo en lo que se refiere a texto o contenido. Los títulos o encabezados pueden ser en mayúscula. Tipografía y tamaño. Dos o tres tipografías diferentes y lo

mismo para los tamaños. Las tipografías pueden servir para agrupar secciones de la página, al aplicar los principios de agrupación por forma, tamaño y color (2006, pág. 175).

Las recomendaciones anteriores son aspectos generales sobre el diseño de páginas web, ya que cada una varía según el contenido. Sin embargo, en su construcción es importante la intervención de varias áreas del conocimiento, no únicamente del diseño gráfico, es decir, es necesaria la intervención de un programador, ingenieros en sistemas, profesionistas relacionados con información de contenidos, así como ergonomistas y diseñadores gráficos para desarrollar un proyecto integral y de alta calidad, pero sobre todo funcional.

Por mucha legibilidad que un buen diseño tipográfico parezca proporcionar, una armónica estructura anatómica no es la única variable a tener en cuenta, pues existen otros factores de gran relevancia que podrían beneficiar o perjudicar por completo la lectura de un texto. Tal es el caso del *track* y el *kern*, utilizados para modular el espacio entre caracte-

res, según el tamaño del número de puntos.

El track ajusta el espacio que existe entre los caracteres, abriendo los cuerpos más pequeños y cerrando los más grandes. El kern o kerning es el espacio existente entre dos caracteres individuales, para cuando dos de estos caracteres se encuentran demasiado juntos o separados. El kern es proporcional, ya que es del mismo tamaño en puntos que el cuerpo de los caracteres. Si un texto es de 10 puntos, el kern mide 10 puntos (Fotonostra, 2012).

Estos dos elementos son muy importantes para la legibilidad de la tipografía, ya que por medio de ellos se define el aspecto del texto, cuya apariencia puede ser muy densa o saturada, lo que reduce el espacio entre caracteres, y en caso de requerir una composición con aspecto mucho más liviano o extendido, este espacio se amplía con base en las necesidades del propio texto o gusto del diseñador.

Mientras los caracteres sean más grandes, el kerning deberá ser más reducido para que el



FUENTE: elaboración de la autora.

espacio sea uniforme entre cada carácter y el acomodo de las palabras tenga consistencia.

No se realiza el kerning de los tipos hasta que se han establecido los valores del tracking y la selección de los tipos de letra, ya que la cantidad de tiempo necesaria para este ajuste fino podría resultar inútil si hay algún cambio posterior. No hay que pensar que un juego de valores de *kerning* se puede transferir a otro tipo de letra. Los distintos tipos de letra poseen unas características que les son particulares y que por tanto requieren un kerning indicado (Ambrose y Harris, 2005, pág. 96).

El manejo del kern y el track es uno de los beneficios que presenta la tipografía digital, que permite hacer fácilmente ajustes en el texto para que los caracteres funcionen de acuerdo con las necesidades del diseñador. Antes de que existieran los medios digitales, estas modificaciones eran imposibles de realizar con tanta facilidad porque los tipos de imprenta no se podían ajustar entre sí cómodamente. Hoy el espacio del kerning viene preestablecido, sobre todo en las fuentes con formato PostScript, que ya tienen predeterminado correctamente el espacio requerido entre caracteres, aunque en algunos casos puede presentar pequeñas complicaciones en la unión de determinados caracteres, de tal modo que el diseñador

las puede corregir fácilmente y de manera automática.

Otro detalle importante a tener en cuenta en la tipografía digital es la elaboración de los textos, donde se aprecia con claridad si la tipografía está bien aplicada o no. Por ejemplo, la línea de texto se define de acuerdo con la cantidad de palabras escritas sobre la misma línea de base, depende directamente de la fuente utilizada y su tamaño, y por supuesto, de la medida del formato establecido. La alteración de un solo elemento de esta tríada estrechamente relacionada seguramente repercutirá en los otros dos, lo que modifica la línea de texto.

El problema del espacio entre las palabras es que puede desestructurar la línea y dañar la lectura y la estética cuando las palabras distan mucho unas de otras. Hay que hallar una medida razonable, que dependerá del tipo de escrito que estemos componiendo (Redacción UTD, 2002).

El principal objetivo de la extensión de la línea de texto es proporcionar una lectura confortable. En el caso de una frase cor-

ta, el tipo de letra puede ser pequeño, y por el contrario, a mayor longitud de la línea de texto es imprescindible reacomodar el tamaño del impreso, pero regularmente se recomienda utilizar más de 40 caracteres y menos de 70. En el caso de que funcione adecuadamente la extensión de la línea en una lectura, muchas de las veces no depende de la legibilidad del tipo utilizado, sino directamente de la composición del texto; esto también tiene relación con la visibilidad, distancia y ubicación del mismo.

Sucede algo similar en el caso del interlineado, dedicado a facilitar la lectura del texto y brindar una lectura continua. Se supone que un correcto interlineado corresponde a 20 por ciento del porcentaje total de la fuente, pero esto no es una norma. Por lo tanto, una óptima aplicación del interlineado dependerá mucho del tipo de fuente y de su tamaño, lo que provoca que el diseñador haga los ajustes necesarios para dejar que los caracteres “respiren”, y por consecuencia, mejore su legibilidad. Entre los fines más importantes de la tipografía está la facilidad de lectura. Según Jury, el interlineado permite que:

El espacio entre las líneas de texto –interlineado– ayuda a que la mirada vuelva a centrarse, en un ángulo agudo de derecha a izquierda, desde el final de una línea hasta el inicio de la siguiente. Si el interletrado es insuficiente –especialmente si el espacio entre palabras es demasiado grande o poco uniforme–, el texto no dispondrá del énfasis horizontal necesario para que su lectura sea eficaz (2002, pág. 140).

Como es sabido, las reglas se hicieron para romperse, y el interlineado no es la excepción; en la aplicación de fuentes para texto se tiene que respetar por el hecho de que su principal función es la legibilidad, como en el caso de una obra literaria o un documento oficial. Sin embargo, en el diseño gráfico estos lineamientos se pueden modificar fácilmente, siempre y cuando estén justificados por un buen diseño, donde la información presentada se utilice como elemento tipográfico dentro de la composición.

Al tener resueltas las anteriores aplicaciones tipográficas en un texto, sigue su alineación; teniendo en cuenta que existen

varias opciones para tratarlo, unas permitirán mayor legibilidad que otras. Entre las posibilidades para acomodar el texto se encuentra la alineación a la izquierda, a la derecha o centrado, e incluso justificado con alineaciones a ambos lados. Por cuestiones de continuidad en la lectura, la justificación a la izquierda presenta mayor legibilidad, y se aplica mayormente en textos con una extensión considerable, debido a que a la hora de recorrer la vista el lector se puede ubicar fácilmente en la línea que continúa por el orden que presenta al inicio de la lectura, situación que no sucede con la alineación de texto a la derecha, debido a que confunde al lector al presentar variables al inicio de la línea de la información, por lo que se recomienda utilizar en textos y frases cortas. Sobre el texto centrado es importante destacar las connotaciones de formalidad proyectadas, pero también hay que tener en cuenta su aplicación únicamente en pequeños textos y no abusar de él.

El ejercicio del tipógrafo es fundamental en la justificación de textos, porque un interlineado, kerning o un justificado mal empleado pueden afectar consi-

derablemente la lectura, ya que en ocasiones quedan lagunas entre las palabras, e incluso pueden quedar totalmente separadas dentro en la misma línea. Una de las características del buen tipógrafo es que todos y cada uno de los elementos que conforman la tipografía se empleen de manera integral, lo que otorga resultados favorables en las aplicaciones gráficas, donde la mayoría de las veces no se reconoce la valiosa contribución del tipógrafo en la manera que presenta la información y resuelve discretamente los problemas de legibilidad y alineación, entre otros. Sobre el trabajo del tipógrafo, Jury externa que:

Es innegable que tiene la oportunidad de usar creativamente sus conocimientos y sus habilidades técnicas, pero para tener un texto coherente y pertinente. El aspecto de un texto denota el esmero con el que se lo presenta, su autenticidad y su poder de persuasión. Representa verdaderamente la destreza y la sensibilidad creativa del tipógrafo que lo ha hecho visible. Incluso aunque el lector permanezca ajeno a ello (2002, pág. 98).

Si a esto se agrega la aplicación del color en la tipografía, se pueden obtener resultados realmente impresionantes. La conjunción de estos dos elementos puede ayudar a realzar un título o una frase importante dentro de un texto, asimismo, contribuye enormemente a aumentar el efecto visual, y a enfatizar o contrastar diferentes elementos. Por otra parte, es importante el significado de los colores aplicados en determinado diseño, donde el color del fondo también forma parte si se mantiene el equilibrio entre todos y cada uno de dichos elementos. Para determinar el color que se desea aplicar en un diseño, es importante saber que:

La mayoría de los programas de autoedición permiten especificar los tipos de acuerdo con diversos sistemas de color, especialmente Pantone y Hexachrome. Para los proyectos en pantalla, los diseñadores utilizan la selección de color rgb [*red, green, blue*], y para los proyectos de impresión utilizan los colores de proceso cmyk [*cyan, magenta, yellow, black*]. Los colores especiales se especifican en gamas de color especiales, como la *Panto-*

ne Metallics (Ambrose, 2007, pág. 136).

Otro detalle que se puede agregar al diseño de una fuente tipográfica es la textura, efecto que puede ayudar a enfatizar el concepto de la fuente. Este detalle se puede tratar desde el diseño de la estructura anatómica, según como se labore la plasticidad de la fuente, y por lo general con fuentes experimentales, ya que el autor trabaja libremente sobre ellas, y a pesar de alterar su estructura no dejan de ser legibles en la mayoría de los casos. Sin embargo, la tipografía no siempre se emplea como texto, y en algunos casos se la usa como elemento ilustrativo. Desde esta perspectiva, Ellison (2008, pág. 84) explica que “la tipografía puede ayudar a definir la sensación o el ambiente que quiere transmitir un diseño. Puede actuar como fondo o como elemento de ambiente añadido al lenguaje visual para reforzar el mensaje”, de tal forma que gran parte de los diseñadores usan este recurso en sus composiciones, formadas por texto, imágenes, ilustraciones y otros elementos gráficos, lo que les permite transmitir una información más amplia y de mayor

contenido informativo, ya sea textual o visual.

La tipografía ha tenido transformaciones importantes y de gran atractivo visual, que en un principio se empleaban de una forma un tanto sencilla en la edición de videos o películas. Con la llegada de Internet, el movimiento de la tipografía se aceleró y produjo un crecimiento muy notorio en el diseño: primero, porque aumentó el interés del usuario; segundo, los sitios web se volvieron más divertidos y atractivos que los estáticos, y debido a que “la tipografía animada ya no es una novedad que tenga una aplicación limitada a los títulos de crédito, ha madurado para convertirse en una disciplina” (Woolman, 2005, pág. 6). Más allá de la comunicación textual, los tipógrafos aprovechan todas las novedades que ofrecen los programas de diseño, lo que les permite manipular formas y apariencia para alterar el brillo y los contrastes; la multimedia también ha permitido a los diseñadores ir un paso más adelante en cuestiones tipográficas, ya que los caracteres se trabajan a tal grado que cobran vida propia, y se relacionan con otros elementos para mostrar su propia

personalidad gracias al sonido y al movimiento.

Ventajas y desventajas

Gracias a lo expuesto anteriormente, se ha podido conocer un poco más sobre el amplio mundo de la tipografía digital, materia que minuto a minuto se transforma a consecuencia del desarrollo tecnológico y los avances del diseño, además de las necesidades de un mercado cada vez más informado y exigente. La tipografía digital ofrece facilidades para agilizar el proceso de diseño en sus diferentes áreas, lo que permite nuevas formas de trabajo y manejo de las fuentes, de la misma forma que cualquier otro elemento que integre el proyecto diseñado. Entre lo más significativo, destaca el diseño de fuentes y su aplicación mucho más ágil, lo que hace del diseñador un profesionalista más productivo y eficaz. Sin embargo, a pesar de todas las oportunidades que ofrecen los medios digitales para el trabajo de la tipografía –como la manipulación y alteración de las estructuras tipográficas en cuanto a diseño, rediseño, grosor, tamaño, definición y flexibilidad, por mencionar algunos–, son el

ingenio y la capacidad creativa del diseñador los que darán rienda suelta, o por el contrario, reducirán las posibilidades que la tipografía digital ofrece.

También es importante conocer los inconvenientes que los medios digitales pueden presentar y las limitaciones de las aplicaciones que se produzcan, según sea el medio o soporte para el cual se van a diseñar; por ejemplo en el caso de los medios impresos, es importante tener en cuenta la resolución de la impresora o plóter, así como las propiedades de los materiales: textura, absorción, durabilidad y resistencia.

Respecto a los diseños destinados para pantalla, como se ha mencionado anteriormente, la legibilidad es imprescindible, ya que la información que se presenta en un diseño puede o no funcionar, y en gran parte está condicionada por la resolución de la pantalla. Otro punto a tener en cuenta son las diferencias entre las plataformas Macintosh y computadoras personales, así como la nitidez y el color de la pantalla, condiciones que deben ser contempladas a la hora de diseñar y usar la tipografía digital. Por tales motivos, los diseñados-

res y tipógrafos estudian, desarrollan y generan nuevas formas y tendencias. En lo que a México concierne, hay una constante producción realizada por tipógrafos empíricos, estudiantes del diseño, docentes y diseñadores tipográficos, donde todos demuestran gran interés y participación estimulados por los beneficios que la era digital ofrece.

CAPÍTULO III

Panorama actual de la tipografía latinoamericana





Breve historia del diseño tipográfico en América Latina

Es interesante considerar las condiciones actuales del diseño tipográfico latinoamericano, debido a que en gran parte de Occidente el diseño no era tema de todos los días, sino que era todavía muy infrecuente. Durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en Argentina, España y México se empezó a hablar de diseño gráfico debido a su notorio retraso respecto a las tendencias vanguardistas de aquellos años relativas al desarrollo tecnológico y al diseño tipográfico. Satué comenta que después de grandes sucesos, como el descubrimiento de América hasta la industrialización, fueron cuatro los países que reflejaron los hechos más significativos en la historia del diseño gráfico:

México llena por sí solo la historia antigua del continente, desde los siglos XVI al XIX, casi sin opción alguna. Cuba, por su singularísima

circunstancia política, es el único país del continente con una dialéctica opuesta y ha dado un giro espectacular a la historia del diseño gráfico. Argentina empieza tardíamente a finales del siglo pasado y representa la reproducción más fiel en el continente de las tendencias gráficas y publicitarias europeas. Brasil es probablemente el más idóneo representante de los países jóvenes; todavía a las puertas de la historia del diseño insinúa una trayectoria que, a juzgar por los brillantes indicios que ofrece, culminará muy pronto en una sólida y segura referencia (2002, pág. 388).

Así pues, el diseño ha seguido su curso y se ha adentrado en el resto de América Latina. Sin embargo, al retomar el tema de España, es importante decir que aunque es un país europeo, también formó parte de este retraso con respecto al resto de Europa; se puede recordar que fue el último lugar al que llegó la imprenta en aquellos años, pero este panorama no fue definitivo, con el paso del tiempo el desarrollo tipográfico creció impulsado por las grandes aportaciones de tipógrafos excelsos, como la so-

briedad que regaló Claude Garamond al mundo, la modernidad de Giambattista Bodoni, Firmin Didot, y después John Baskerville, que debido a las necesidades de la época detonaron el interés por la tipografía.

Con este historial, el gusto por las letras despertó y empezó su crecimiento, lo que convirtió a la tipografía en un campo fértil y muy noble que permite representar y experimentar con un sinnúmero de formas, estilos, conceptos e historia. Los países referidos han formado su propia historia en el transcurso del tiempo, con características específicas que determinan su cultura, costumbres y tradiciones. Todos estos factores son de suma importancia para el diseño tipográfico porque marcan la pauta para dar identidad a un país, sentirlo y expresarlo mediante la forma de las letras. Rubén Fontana¹ refiere que:

.....
1 Diseñador y tipógrafo argentino, fundó el despacho Fontanadiseño, y ofrece servicio en su país y algunas partes de América Latina. En el ámbito académico introdujo la enseñanza de la tipografía en la carrera de diseño de la Universidad de Buenos Aires, donde fue titular de la cátedra de Diseño editorial; ha impartido posgrados sobre tipografía, y se ha presentado en universidades de Argentina, Brasil, Canadá, México y Paraguay,

La cultura local es algo que surge de la profundidad de las vivencias, de la transpiración y del trabajo; por lo tanto, no es una búsqueda, es una consecuencia. La preocupación por el idioma es fundamental, no olvidemos que la mayoría de las fuentes que utilizamos hoy día fueron diseñadas para escribir otros idiomas, por ejemplo el inglés, el alemán, el francés, el italiano, etcétera. No hubo un trabajo trascendente hecho por los españoles para el castellano, y los latinoamericanos sufrimos esa carencia (2013).

Es por esto que en los últimos años el diseño tipográfico latino-

entre otras. Ha tenido participaciones importantes como jurado en el Type Directors Club y Punto Sur de Nueva York, donde se expone permanentemente parte de su obra gráfica en el Museo de Arte Moderno. También es representante oficial de su país ante Atypi, además de ser acreedor de varios reconocimientos, entre los que destaca el Premio Konex de platino a la trayectoria en artes visuales, el Certificado de excelencia en diseño tipográfico por la Asociación de Diseñadores de Tipografías de Moscú y Atypi por diseñar Fontana ND -distribuida por Neufville Digital- para dar identidad y optimizar el rendimiento de textos de la revista *Tpg*, con 30 variables y proyectada para el idioma español.

americano ha ido en ascenso, apoyado por la riqueza cultural de cada uno de los países que conforman la región. El tipógrafo ha reclamado su lugar, y manifiesta la capacidad creativa y el talento de esta parte del mundo, debido a que en el pasado esta área fundamental del diseño no era muy reconocida, a pesar del excelente trabajo desarrollado.

Los diseñadores de tipografía en América Latina tienen, a nuestro juicio, tres cualidades distintivas. Por un lado, y solo de forma comparativa con el viejo mundo, la tipografía es una disciplina nueva en América Latina. Por otra parte, y a consecuencia de aquello, no existe un abordaje metodológico claramente definido respecto al quehacer tipográfico. Estas dos consideraciones, lejos de ser una flaqueza, se constituyen en las características más alentadoras de la realidad presente. Debemos agregar como tercera característica, y una vez más -probablemente a consecuencia de aquellas dos- la creciente noción de comunidad alimentada desde los diferentes países de la región, con el consiguiente tráfi-

co de conocimientos y aportes (Lamónaca, 2013).

Es por estos factores que el talento latino se aprecia, y actualmente la carencia a la que Fontana se refiere ha tomado otro rumbo: él mismo es uno de los principales precursores del excelente diseño tipográfico desarrollado actualmente. Asimismo, la evolución tipográfica gestada en América Latina está realizada con responsabilidad y conocimiento de las formas, que siempre han sido importantes en este ámbito. El diseñador Vicente Lamónaca ha opinado que “la tipografía latinoamericana se dirige hacia [...] ser la tipografía latinoamericana. No importa como sea formalmente, se dirige hacia afianzarse, difundirse cada vez con más fuerza, reconocerse”.²

Cada uno de los tipógrafos latinos ha ensamblado sus piezas en el rompecabezas tipográfico de manera profesional y con gusto por el diseño de letras. Lo anterior no quiere decir que en América Latina la tipografía surgió sorpresivamente hace poco más de 20 años, sino a la poca evidencia sobre trabajos pasados,

.....
² Entrevista realizada por Sandra Cadena a Matías Saravia, 2008.

debido a que los medios utilizados no perduraron en el tiempo. Macintosh apareció en la década de 1980 en el mundo del diseño, lo que posibilitó hacia 1987 el despunte del diseño tipográfico, con la facilidad de los programas adecuados para el diseño de fuentes, lo que impulsó la variedad de propuestas que se generaban y vendían.

Al tomar como columna vertebral de este proceso de diseño tipográfico las condiciones sociales, culturales y el contexto fundamental que permitieron desarrollar una fuente tipográfica, Cosgaya añade que:

Las responsabilidades sociales básicas de nuestro trabajo son conocer las lenguas para las que diseñamos tipografías -al fin y al cabo, la fuente será utilizada en determinadas circunstancias que es conveniente prefigurar- y conocer en detalle las condiciones técnicas con las que la fuente será compuesta: formatos tipográficos, programas y aplicaciones, sistemas operativos, etcétera (2012).

Es así como los diseñadores actuales hacen su trabajo con

FIGURA 11. Exposición Tipos Latinos 2008.



FUENTE: fotografía de la autora.

respeto, y sobre todo con un gran sentido analítico, ya que sus diseños son muy cuidados y hay tipografías que en cualquier idioma que se empleen, los ornamentos y el espacio entre las letras siempre serán estéticos; en más de 20 años de tipografía digital se han visto trabajos extraordinarios reconocidos mundialmente por el estudio de la forma y su funcionalidad.

Estos resultados inspiraron a diseñadores importantes; primero se empezaron a realizar exposiciones de diseño tipográfico en ámbitos regionales, y en 2001 se llevó a cabo el encuentro internacional TpG Buenos Aires; pos-

teriormente, gracias a la iniciativa de Fontana, se llevó a cabo la Bienal Tipos Latinos desde 2004, hasta la última celebrada en agosto del 2012, que transcurrió con gran éxito y magníficos resultados, además de presentar propuestas sumamente atractivas, que evidencian que la historia del diseño tipográfico latinoamericano se está formando, y en el transcurso de los años este periodo será recordado como otro de los grandes eventos de finales de un siglo y comienzos de otro.

Tipografía en México

Por medio de la tipografía se pueden decir muchas cosas y representar diferentes emociones, así como transportarnos a épocas y lugares específicos tan solo por sus formas, y sentir toda esta cultura de la que México se regodea; en este caso en particular es maravilloso, debido a que es un país con una profunda raigambre barroca que se puede apreciar en su comida, su variedad de colores, tradiciones y principalmente en su gente. Es fundamental comprender estas cualidades, pero más importante admitirlas, ya que conforman la identidad del mexicano; de acuerdo con este concepto, “el diseño tiene la misión de renovar el sentido de los símbolos de poner al día las imágenes que son el espejo donde nos miramos. La identidad no se da sola, se construye; todos la construimos” (Sagahón, 2003, pág. 58).

Lo anterior permite representar los valores y costumbres de este país, que desde la aparición de la imprenta en México fue un poco complicado mantener, ya que los avances y el conocimiento vinieron de otra parte, situación que cabe señalar distrajo y atrasó el crecimiento de las ideas

y formas propias de esta tierra, lo que motivó que los tipógrafos mexicanos contemporáneos se hayan enfocado en rescatar y conservar cuestiones autóctonas, lo que deja fuera lo proveniente de otras culturas para fortalecer las propias raíces. El diseñador mexicano Leonel Sagahón (2003, pág. 58) ha expresado que:

Siendo los diseñadores como somos –es decir, gente como cualquier otra–, nuestra vida cotidiana, nuestra comunidad concreta, nuestra ciudad o nuestro barrio son el mundo que nos nutre y al que debemos atender. Hablemos el lenguaje de nuestra propia gente. Atendamos sus necesidades. Somos parte de sus problemas y de sus soluciones. El potencial del mundo globalizado tiene que ser, en todo caso, el lugar de donde obtengamos los mejores recursos para enfrentar los retos de nuestra propia región.

Por este rico panorama visual, los diseñadores mexicanos se han dado a la tarea de convertir en letras la cultura de México; desde hace algunos años los diseñadores interesados en la tipografía

FIGURA 12. Familia tipográfica Lagarto, por Gabriel Martínez Meave.



FUENTE: fotografía de la autora.

se han incorporado al desarrollo que se vive en América Latina con respecto a este rubro. Tal es el caso del tipógrafo Gabriel Martínez Meave,³ que inspirado por los trazos caligráficos y el estudio

.....
³ Nació en 1972, en la Ciudad de México; diseñador gráfico dedicado a Kimerá, estudio donde trabaja para las marcas Camel, José Cuervo, Televisa, entre otras. Ha diseñado fuentes tipográficas premiadas nacional y mundialmente. Tiene artículos publicados en *DX*, *Matiz* y *Tiypo*, también ha impartido cursos y conferencias en varias universidades e instituciones mexicanas. Su trabajo se ha publicado en *Communication Arts*, *Step*, *Etapes Graphiques*, *Page* y *Tupigrafía*, así como en los libros *Typography*, *Language Culture Type*, *Palabra de tipografía* y *Diseñadores gráficos mexicanos*.

de las formas surgidas en la Nueva España, y gracias a sus habilidades creativas reconocidas en el ámbito internacional, es uno de los diseñadores más reconocidos de México, y ha dedicado gran parte de su trabajo a la tipografía, rama en la que ha mostrado sumo interés por las formas barrocas desarrolladas en el país; su pasión por la caligrafía y su ingenio han contribuido al satisfactorio resultado de Lagarto, su familia tipográfica, en la que muestra:

Caracteres y estilos básicos para su composición de texto en general, son notables los va-

riables contrastes en el “ritmo” de cada estilo, que sin embargo forman un todo coherente al usarse en conjunto. El diseño final del tipo de letra posee –como la música barroca– un juego de armonía y contrapunto entre las formas que lo componen, en el que se alternan disonancias y afinidades que enriquecen la obra (Martínez Meave, 2003, pág. 61).

Lagarto es una tipografía con antecedentes históricos que lo llevó a investigar las letras elaboradas manualmente en aquella época de la Nueva España, donde destacó el calígrafo e ilustrador Luis Lagarto con sus capitulares, ilustraciones de temas religiosos y caligrafías; Martínez Meave ha plasmado la esencia de esta familia tipográfica, y ha rescatado los trazos que explican el porqué de las formas y los lugares donde se aprecian los detalles rebuscados de la época, integrados perfectamente con trazos que remiten a la cultura azteca.

Fue la naturaleza de estas formas y la riqueza manual que disfrutaban los calígrafos sin impedimento, más que su habilidad, lo que más interesó a Martínez

Meave, y le motivó a desarrollar su propia familia, que considera:

Una magnífica obra rescatada de polvorientos anaqueles puede tener mucho que enseñarnos sobre las posibilidades y limitaciones de nuestras actuales tecnologías, y lo que es más importante, de nuestras actuales ideas. Y también revela que en culturas y tradiciones como la mexicana, largamente ignoradas por la tipografía “oficial”, también acechan espléndidos conceptos que pueden enriquecer mucho la labor tipográfica de la era digital (Martínez Meave, 2003, pág. 73).

La tipografía mexicana actual lucha por defender su identidad. Además de tener la plena convicción de las facilidades que otorgan las nuevas tecnologías, el enfoque no se pierde y las raíces siguen presentes en los trabajos innovadores y modernos, cuyo estilo se refleja en México y en el mundo.

Otra obra más actualizada en estructura, pero no por eso menos mexicana, es la tipografía Luchita Payol, diseñada por Enrique Ollervides,⁴ que alude a la

.....
⁴ Nació en 1974 en la Ciudad de México; posee estudios profesionales en diseño

FIGURA 13. Tipografía Luchita Payol.



FUENTE: fotografía de la autora.

tradicional lucha libre mexicana, deporte muy popular entre niños y adultos, donde el folclor del pueblo se hace presente mediante la diversión y convivencia familiar, detalles acordes con la estética formal de la fuente reflejados en la composición tipográfica, ya que retoma los aspectos característicos de los carteles típicos donde se promocionan dichos eventos. En la figura 13 se puede apreciar claramente el concepto que fundamenta este diseño, y maneja términos que definen acertadamente sus formas, como “técnica y ruda”, con-

gráfico por la Universidad Intercontinental; su trabajo como diseñador es totalmente comercial; en 1996 se hizo socio fundador del estudio de diseño Hula-Hula, donde realizó principalmente diseño tipográfico, editorial y de identidad corporativa; actualmente trabaja de manera independiente, ha realizado publicaciones sobre el tema y ha recibido reconocimientos de tipo internacional.

cepto contrapuesto, así como sus estructuras ligeras y densas.

Lo anterior es un claro ejemplo de que la tipografía mexicana actual lucha por defender su identidad. Además de tener la plena convicción de las facilidades que otorgan las nuevas tecnologías, el enfoque no se pierde y las raíces siguen presentes en sus trabajos, por más innovadores y modernos que sean. En el campo tipográfico, aparte del diseño, la cuestión teórica es fundamental para su desarrollo y para que las nuevas fuentes tengan bases sólidas y conserven la riqueza del idioma, la funcionalidad, aplicación y la estética en los textos; es importante tener presente el respeto por cada signo lingüístico, y como tal, conocer y dominar su manejo en cualquiera de los destinos que se utilicen.

Con estas ligeras pinceladas se muestra un pequeño panorama

de lo que ha sucedido en México, donde tipógrafos como Martínez Meave y Ollervides colaboran en el desarrollo de letras que reflejan la intención, la habilidad y las ganas, lo que con sus trazos revela el corazón de este país. En los últimos años esta tierra de cultivo tipográfico ha dado jugosos frutos, que se aprecian en los diferentes ámbitos académicos, profesionales e inclusive autodidactas. En México algunos grupos de reconocido nivel en el estudio del diseño han coincidido en el valor de la tipografía como parte esencial del diseño gráfico y en la recuperación de las tradiciones populares y las formas vernáculos mexicanas.

Tipografía en Argentina

La historia de Argentina no hace otra cosa más que mostrar y engrandecer las capacidades, habilidades y el talento de su gente para destacar en diferentes disciplinas, sobre todo en las artísticas. La llegada de los españoles realmente no favoreció mucho a este país, debido a que los avances y conocimientos europeos no se expandieron hasta ese territorio, lo que ocasionó que su

desarrollo socioeconómico, político y cultural fuera más lento, pero años más tarde, el interés por el crecimiento de su cultura y lo multicultural, aunado a un alto grado de inmigrantes de otros países del mundo, principalmente italianos, franceses, ingleses, entre otros, moldearon a Argentina y le hicieron crecer como un país más independiente, dada la mezcla de culturas y costumbres europeas que se han insertado en su población, lo que le permitió acelerar sus condiciones socioculturales hasta llegar a un grado muy respetable e importante. Satué infiere que “el cambio de siglo determinó la aspiración argentina por integrarse al conjunto de naciones modernas y al cultivo de las actividades artísticas y comunicativas sofisticadas, entre las que se hallaría el diseño gráfico” (2002, pág. 417).

A partir de ahí, Argentina ha logrado permanecer a la vanguardia y lograr mayores avances en ciencia, tecnología y humanidades, a pesar de ser un país nuevo en lo que respecta a tradición y cultura. Respecto al diseño tipográfico, Fontana cuenta que:

[La producción de fuentes tipográficas llegó a América Latina](#)

posibilitada por la computadora personal, es decir unos 500 años después de Gutenberg, algo más de 400 después de Garamond, y 200 años después de Bodoni. Es que cuando hablamos de tipografía latinoamericana, estamos refiriéndonos a un hacer con solo 20 años de tradición y una cercanía cronológica que dificulta evaluar su trascendencia (2007).

Años que no fueron un impedimento para el diseño tipográfico argentino, ya que se empezó a trabajar muy fuerte en este tema:

Antes de 1986 solo una universidad y algunas academias impartían conocimientos básicos de tipografía. Fue la Universidad de Buenos Aires, la más importante del país y una de las más respetadas de la región, la que al inaugurar ese año su carrera de Diseño Gráfico impulsó el interés específico en el tema, más que por intuición, gracias al esfuerzo obstinado de sus primeros profesores (Fontana, 2007).

La inclusión de la tipografía en las universidades argentinas marcó la pauta para que el resto

de América Latina se interesara en esta rama, que en pocos años fue parte importante de la formación de los diseñadores, y con el paso del tiempo esta acertada visión ha posicionado a Argentina como el mejor y mayor productor de tipografías de América Latina de los últimos años, lo que le ha convertido en un país que fomenta el interés en este productivo quehacer del diseño, ya que desde las últimas décadas del pasado siglo se empezó a desarrollar una variedad de propuestas tipográficas, pero sobre todo, se ha promovido este arte con la audacia y el atrevimiento del argentino para demostrar su creatividad ante el mundo.

Tal es el caso de Fontana, que ha incursionado en la tipografía en los últimos años, y desde hace ya cuatro décadas de manera formal en el campo del diseño. En 1987 editó durante 20 años la famosa revista *TipoGráfica*, reconocida en los ámbitos nacional e internacional; asimismo:

Tuvo el privilegio de ser uno de los primeros medios gráficos que escribieron con letra propia en toda América Latina. E irradió por dondequiera que fuera el oficio y el hacer

del pensamiento tipográfico, y en ese camino contribuyó decididamente a ubicar a nuestro país dentro del conjunto de naciones activas en el estudio y la producción tipográfica a nivel profesional y académico, aun partiendo de una base cultural carente de tradición en la materia (Fontana, 2008).

TipoGráfica sirvió como un importante aparador para la producción tipográfica latinoamericana; unos años atrás, el mismo Fontana:

Propició la creación de un grupo de estudiantes, profesores y egresados interesados en la tipografía, preocupados por profundizar su formación y abiertos al intercambio de ideas. Luego de un año de intensa actividad, el grupo T-Convoca apoyó la primera Bienal Letras Latinas y participó en la organización de la sede argentina (Cosgaya, 2008).

Argentina ha puesto la pauta para la producción tipográfica de América Latina, y le ha brindado un espacio importante desde 2004. La Bienal Letras Latinas,

como vehículo para valorar la evolución de la tipografía de la región, obtuvo una excelente respuesta, con la participación de 235 alfabetos en su primera bienal, expuestos en cuatro sedes diferentes de América Latina, y lograron hacer más atractiva la participación porque se presentaban de manera simultánea en los países participantes.

Fontana, catalogado como tutor de la tipografía latinoamericana (Álvarez y Castillo, 2012) y maestro en la Pontificia Universidad Católica de Chile, ha dejado un testimonio importante de su recorrido, sobre todo enfocado a la enseñanza de esta disciplina dirigida al diseño tipográfico de América Latina, pilar importante en la revolución tipográfica de los últimos tiempos; el pensamiento tipográfico lo ha llevado a considerar que:

Más allá de las modas de la época y el apasionamiento propio de nuestra sed de saber, nuestra tipografía será adulta cuando asuma su necesaria invisibilidad, cuando forme parte de nuestra existencia como un hecho funcional, como el aire o como el agua, que están y son fundamenta-

FIGURA 14. Tipografía Burgues Script, por Alejandro Paul.



FUENTE: fotografía de la autora.

les para la vida, sin que debamos hablar sistemáticamente de ellos (Fontana, 2007).

Con la certeza que le brinda el conocimiento y el recorrido de su labor profesional, Fontana externa el anhelo por un prometedor futuro del diseño tipográfico latinoamericano, ya que su interés por fomentar la tipografía ha dado frutos reflejados en los nuevos talentos argentinos que brillan por sí mismos, como el caso de Alejandro Paul,⁵ que ha dedicado gran

parte de su trabajo al desarrollo de letras y ha atesorado una larga lista de tipografías propias sumamente atractivas; es titular del sitio Sudtipos.com, considerado como el primer colectivo tipográfico de Argentina donde exhiben y venden sus fuentes tipográficas. Paul ha tenido reconocimientos por su trabajo en importantes revistas del medio del diseño, como *Step*, *Creative Review*, *Creative Arts*, *IpG* y varias más. Entre sus

Buenos Aires, y ha impartido diseño y tipografía, a las que generalmente ha dado un distinguido enfoque comercial. Fue conferencista de TMDG06, el evento de diseño más grande de América Latina en 2006.

logros más sonados, está el certificado de excelencia que recibió en 2008 del Type Directors Club de Nueva York por su tipografía Burgues Script, y también el galardón otorgado por la Bienal Tipos Latinos de este mismo año y por el mismo motivo.

Paul dedica parte de su tiempo a proyectos de diseño con caligrafía *-lettering-* y elementos tipográficos; principalmente da servicio a las agencias de empaque más reconocidas del país y también a empresas de giro internacional, para las que diseña envases de consumo para las masas, como Arcor, SC Johnson, Danone y Procter & Gamble, entre otras. Sin duda alguna, para Paul la tipografía es un elemento gráfico que genera identidad, y por lo tanto:

Los diseñadores no podemos ignorar su participación protagónica en nuestro trabajo diario. Las tipografías no vienen ni nacen de la computadora. Son parte de un largo proceso de conceptualización y diseño. La distancia y la obsesión. Como diseñadores del culo del mundo, cuanto nos acerca estar tan lejos (2013).

Esta visión del quehacer del diseño es fundamental para que los diseñadores fortalezcan su ejercicio creativo; Paul ha propuesto nuevas y diferentes formas de experimentar sin temor a equivocarse, explorar en contextos y campos diversos para obtener resultados importantes, y lo manifiesta en su trabajo, ya que cada una de sus tipografías reflejan características muy particulares de sí mismas, desde su nombre hasta su anatomía, pero sobre todo, se aprecia la audacia de su autor. Principalmente por la época en que vive, el diseñador se permite explorar formas y técnicas nuevas de representación que sirven para impulsar y reforzar los cambios dados en el diseño tipográfico en América Latina, motivo por el cual Paul expresa su optimismo:

Creo que con el acceso al mundo a través de Internet, el diseño tipográfico en América Latina va a crecer en calidad y cantidad. Me gusta el diseñador irreverente, que busca un poco más de lo que ya dio Europa. No tenemos historia como tienen ellos, pero sí podemos construir futuro (2013).

Es claro que Paul cree en América Latina, en el trabajo que ofrece al mundo, porque el talento existe, pero también comenta que para él:

No tiene sentido salir a gritar que sos latinoamericano, eso no quita ni da, no me gusta el fetiche. Las letras no son tercer o primermundistas. Son recursos y punto. Y tienen que ser tan variadas como cosmopolitas son las grandes ciudades (2013).

Ésta es su aportación para el mundo de la tipografía, cuyo trabajo ha desarrollado para utilidad en cualquier parte del planeta; aparte del talento que plasma en sus diseños, más allá del atractivo de sus formas, lo interesante es lo bien estudiados que están cada uno de los caracteres que genera; las formas tan rebuscadas como las de la Burgues Script siempre se entrelazan de forma atractiva e interesante, pero muestran principalmente una estética excepcional en cualquier idioma que se empleen. Sus tipografías están desarrolladas para el mundo, son nobles, sin dueño, sin apellidos. Esta

actitud, esta labor, este esfuerzo muestran el talento ineludible del diseñador Alejandro Paul.

Otro no menos conocido y divertido tipógrafo argentino es Alejandro Lo Celso,⁶ diseñador que en 2001 fundó PampaType, la primera fundición tipográfica argentina, y en ella ha publicado familias tipográficas de su autoría que le han conferido diversos premios; una de ellas es Rayuela, ganadora en el concurso Bukva:raz!, de la Association Typographique Internationale, en Moscú, en

.....
6 Nació en 1970, en Córdoba, Argentina. Ha trabajado como director de arte en varios medios, ha impartido cátedra sobre tipografía en la Universidad de Buenos Aires, y fue profesor invitado en la escuela de Bellas Artes, de Tolosa, Francia. La mayor parte de su trabajo docente lo ha desarrollado en México, en la Universidad de las Américas Puebla; asimismo, fue codirector del Centro de Estudios Avanzados de Diseño, de Puebla; ha sido profesor de la maestría de Diseño Editorial, en la Universidad Anáhuac, de México; su actividad más reciente como docente ha sido en la maestría en Tipografía, en el Centro de Estudios Gestalt de Veracruz. En el año 2000 obtuvo la maestría en Diseño de Tipografías por la Universidad de Reading, en Reino Unido, y en 2001 obtuvo un post diploma en el Atelier National de Recherche Typographique, de Nancy, Francia. Ha sido invitado a impartir talleres y seminarios en Alemania, Argentina, Chile, Francia y México.

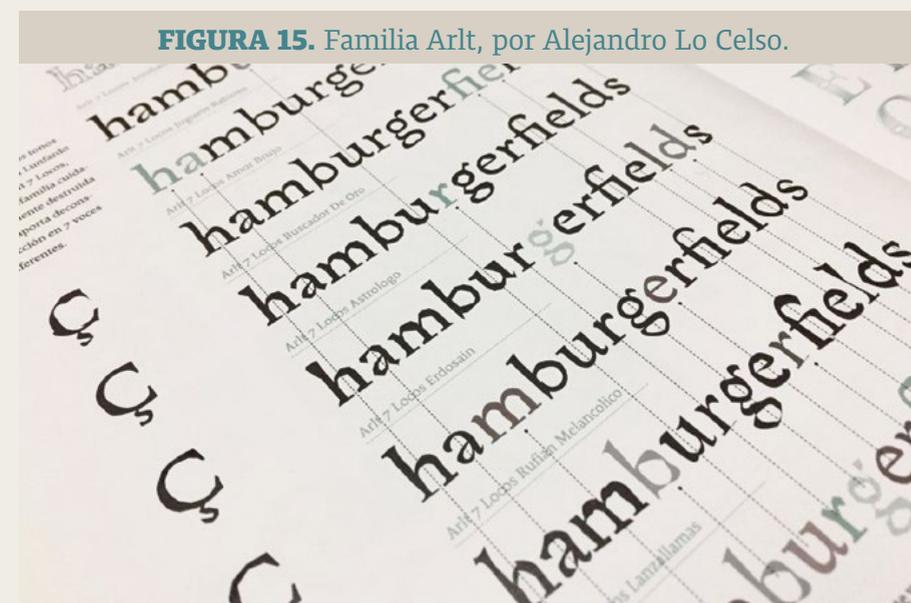


FIGURA 15. Familia Arlt, por Alejandro Lo Celso.

FUENTE: fotografía de la autora.

2001, y en el TDC2 Type Directors Club, de Nueva York, en 2006.

Según Lo Celso, la tipografía para texto ha derivado en interesantes proyectos tipográficos, obviamente la mayoría para ser aplicados en literatura, arte del cual es fanático, pero sobre todo del talento literario de su país. Este gusto por la literatura lo ha llevado a crear familias muy ricas en contenido estructural que revelan distintas facetas y características del concepto desarrollado. También considera que las tipografías son para la gente, y al momento de exponerlas ya no le pertenecen al autor. Una

cosa es la intención con la que se diseña, pero otra muy diferente donde se aplica, porque no se puede especificar su empleo, que en ocasiones puede ser muy atractivo y en otras puede verse sumamente afectado por la aplicación. Lo Celso, de acuerdo con las experiencias vividas con esta tipografía, considera que:

Rayuela ha cubierto ya un amplio espectro moral de la sociedad: un amigo en México diseñó un libro sobre la historia de las apariciones de la Virgen de Guadalupe –el culto número uno del país– en

un pueblo vecino al Distrito Federal [Ciudad de México], por un lado, y por otro, una amiga diseña desde hace años con Rayuela la revista *Prostitución y Sociedad*, una revista francesa de izquierda con una postura crítica muy interesante respecto de la discusión europea que va desde la prohibición legal de la prostitución hasta su aceptación oficial y reglamentación, etcétera. De modo que a la pobre Rayuela se le pide que funcione bien en ámbitos tan dispares (Carpintero, 2006).

Estos resultados motivan al diseñador a seguir trabajando, a ver la diversidad que se puede lograr a partir de sus propuestas, lo que le obliga a estar pendiente de lo que hacen los demás diseñadores. Porque siempre habrá situaciones diferentes, pero a fin de cuentas enriquecedoras, y más cuando ese reconocimiento es tangible, como el premio Matthew Carter que recibió Lo Celso en Morisawa, Tokio, en 2002, por su tipografía Borges, dedicada en su totalidad a la majestuosa obra de Jorge Luis Borges, con un marcado enfoque hacia el ámbito editorial que muestra su versatilidad

y funcionalidad, características exclusivas del trabajo de Lo Celso. Borges está realizada con cuatro variantes en redondas, versalitas y de texto; también desarrolló una versión para títulos, caracterizada por su hueca elegancia, su delicadeza y su modernidad.

“Para mí, la tipografía es mi pequeño escape lírico”, asevera Lo Celso (Carpintero, 2006); ésta es su forma de pertenecer al mundo de la literatura, ya que su obra tiene características realmente bien estructuradas y relacionadas con vivencias y aspectos reales de los grandes literatos, a los que dedica gran parte de su trabajo. En 2005 Lo Celso ganó con la tipografía Arlt el concurso de la Creative Review, de Londres, y ha sido empleada en una variedad de publicaciones, que van desde revistas internacionales *-Idea, Novum, Page, Baseline, Creative Review, Eye-*, hasta libros importantes. Lo Celso (2007) presenta Arlt como:

Una familia tipográfica literaria que combina elementos del barroco y del expresionismo. Arlt incluye hoy unas 27 variantes entre texto y display, diseñadas desde 2005 hasta la fecha inspirándose en

general en el lunfardo y en el culto rioplatense a los malandrines, y en particular en la obra del escritor Roberto Arlt.

Lo Celso ha homenajeado a esta tipografía con la anatomía de sus tipos, que reflejan los principios del siglo XX, sus invenciones y características específicas del *lunfardo*⁷ y las historias del bajo mundo en la literatura como elemento primordial de la obra de Roberto Arlt.

Estos ejemplos son solamente una parte del importantísimo trabajo que Lo Celso ha desarrollado en el ámbito tipográfico, y con este largo y fructuoso andar por el mundo de la tipografía ha tenido la suerte de comparar diferentes escenarios del diseño tipográfico en el ámbito internacional, lo que le permite creer que:

En los medios profesionales internacionales existe ya una percepción de un diseño tipográfico en América Latina, y eso es bueno. Pero sin duda estamos en los albores de lo

.....
7 Jerga empleada originalmente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, de origen inmigratorio usada por los estratos bajos de la sociedad, posteriormente adoptada en el habla popular del resto del país.

que esperanzadoramente podemos llamar el surgimiento de nuevas voces que aportan al mundo. Creo que es un buen momento para participar y hacer una contribución propia (Lo Celso, 2007).

Con este comentario se fortalece la opinión de Satué, acerca de que el diseño argentino va atrasado con relación a Europa, pero Lo Celso está seguro del talento que existe en esta parte del mundo, y los nuevos talentos despiertan y se abren camino con un notorio interés por el interesante mundo de los tipos.

Tipografía en Colombia y Venezuela

Hablar de Colombia es referirse a uno de los países con una gran riqueza histórica en las artes gráficas precedente del diseño gráfico, ya que históricamente le corresponde la primera obra impresa, que data del siglo XVII, lo que otorga los más altos niveles de la época a su tradición tipográfica.

El diseño gráfico hizo su aparición en Colombia de manera formal en las filas universitarias a partir de 1963, de manera muy

FIGURA 16. Tipografía Obliqua, por César Puertas.



FUENTE: fotografía de la autora.

sencilla y casi silenciosa, aparición de la que pocos formaron parte. En lo que corresponde al diseño tipográfico se puede decir que este país realmente no fue pionero en su desarrollo, sin embargo, también ha mostrado su andar por los caminos de la tipografía gracias al excelente trabajo de tipógrafos reconocidos internacionalmente, como César Puertas, diseñador bogotano egresado de la Universidad Nacional que tomó la decisión de especializarse en el mundo de la tipografía a partir de una conferencia a la que asistió, impartida por Fontana. Ha creado Obliqua (figura 16), la primera fuente colombiana, que la reco-

nocida firma británica Monotype avaló por cubrir todos los requerimientos técnicos y estéticos necesarios para su distribución.

Obliqua ha sido compuesta a partir de un arduo trabajo que va más allá de lo técnico, debido a que su autor considera la experiencia como el factor principal para emprender cualquier proceso. Al considerar que la tipografía es el camino que lo llevaría a engrandecer el trabajo de su país ante el mundo, Puertas ha expresado que:

[Me] gustaría creer que formamos parte de alguna clase de movimiento tipográfico latinoamericano, pero tal vez

sea muy pronto para decirlo. Lo que sí sé es que Argentina ha sido una influencia notable para toda la región; el bicho de la tipografía me picó de manera definitiva en 2004, durante una charla de Rubén Fontana sobre su experiencia tipográfica. Aunque actualmente estamos en el trabajo de consolidar un colectivo de tipógrafos colombianos aficionados, hay que reconocer que estamos “en pañales” al lado de otros países (Puertas, 2008).

La convicción de los comentarios de Puertas refleja su seguridad en el talento de su país y del mundo latino, del que también forma parte el diseñador gráfico venezolano Carlos Fabián Camargo Guerrero, que ha trabajado como director de arte en reconocidas agencias de publicidad, como McCann Ericsson y Leo Burnett -de Venezuela-, y Ogilvy One y SSA Bates -de Colombia-. Interesado por la tipografía, en 1998 Camargo Guerrero se asoció con Andinistas, pequeña fundición tipográfica digital inaugurada en Caracas; en 2003 se retiró a vivir a Bogotá, Colombia. En 2006 Andinistas se

desintegró, le dejó al mando y le permitió especializarse en el diseño de fuentes para la venta, lo que permitió conocer el mercado tipográfico actual y las oportunidades que los nuevos talentos tienen a su alcance, lo que le ha hecho pensar que gracias a:

La proliferación de herramientas y recursos como los que nos proporciona Internet poco a poco surgirán interesados en la docencia tipográfica. Por ejemplo, aquí en Bogotá nuestro amigo César Puertas se especializa en ello. En mi opinión personal el diseño tipográfico siempre corresponderá a quienes lo estudien, practiquen y consuman, ya que es un tema subjetivo que no existe bajo un solo pensamiento, sino que coexiste en medio de disímiles formas de pensar. A mi modo de ver, la tipografía es algo que puede servir para expresar infinidad de asuntos distintos al texto (Camargo Guerrero, 2008).

También que hay un sinnúmero de formas de representación donde la tipografía se puede presentar, como bidimensionales, tridimensionales e interacti-

FIGURA 17. Tipografía Denedo, por Carlos Fabián Camargo Guerrero.

FUENTE: ilustración de Alejandro Olivas, 2016.

vas, lo que le ha permitido lograr siempre comunicar, y no solo como texto (Camargo Guerrero, 2008). Si se considera la ideología como la vértebra del diseño tipográfico, Camargo Guerrero ha diseñado una amplia variedad de atractivas tipografías, como Pp_lepu, uno de sus primeros alfabetos donde muestra el espíritu reaccionario de bandas de Medellín, y está conformada por cuatro variaciones, en una de ellas incluye Dingbats⁸ con 26 ilustraciones. Otra de sus tipografías es Denedo (figura 17), que muestra una personalidad única y excepcional, y es imposible de representar de manera tridimensional porque solo existe como ilustración, y sobre todo se acentúa en

formatos grandes el equilibrio e incongruencia de sus formas.

La tipografía Bolívar es muy interesante, ya que Puertas invitó a Camargo Guerrero a formar parte de su desarrollo, y sin pensárselo empezaron a trabajar en el proyecto el 24 de julio del 2007, día del natalicio del Libertador. Bolívar contiene un exhaustivo trabajo de investigación:

El aspecto de referencia que me motivó en esta fuente: la película *300*, dirigida por Zack Snyder. Los 300 espartanos poseían un espíritu heroico similar al del Libertador. Hoy en día la fuente cuenta con dos variaciones: Bolívar y Bolívar Dingbats. En unos años imagino a Bolívar con cuatro variaciones: gris, negra, suplentes, Dingbats y ornamentos. La gris para los títulos. La negra

para subtítulos. Los suplentes para intercambiar caracteres y mayúsculas diferentes que permitan distintas posibilidades caligráficas al escribir. Los Dingbats para utilizarlos a manera de ilustración principal. Y los ornamentos para adornar lo escrito, así como lo hacía el Libertador en sus cartas (Camargo Guerrero, 2008).

En la figura 17 se puede observar una de las tipografías diseñadas por Camargo Guerrero, que define un claro concepto. Este trabajo de primera calidad evidencia el talento venezolano, donde probablemente el diseño gráfico alcanzó una mejor calidad en la cuarta parte del siglo XX, lo que le ha mantenido vigente en el presente siglo con su participación anual en la Bienal Tipos Latinos, donde han mostrado atractivas propuestas para promover su producción tipográfica.

Tipografía en Chile, Paraguay, Perú y Uruguay

Chile fue uno de los países más afortunados a lo largo de la historia de la imprenta, ya que fue de

los primeros lugares donde esta tecnología se estableció, y para principios del siglo XIX el país ya contaba con dos importantes periódicos: *La Aurora* y el *Mercurio de Chile*. Lo concerniente al desarrollo tipográfico en Chile se ha manifestado gracias a los diseñadores Álvarez y Castillo (2012) como “un complejo proceso histórico iniciado a fines del siglo XVIII que desembocará en el reconocimiento de la disciplina como una actividad autónoma legitimada en las últimas décadas y en su inclusión como una parte integral del quehacer comunicacional”.

A mediados del siglo XIX surgió la Unión de los Tipógrafos, cuyo objetivo principal fue velar por los intereses de los obreros tipógrafos de la época. Pero la aparición de nuevos desarrollos en esta tecnología modificó su finalidad, hasta hacerle perder el objetivo inicial. No fue sino hasta el siglo XXI cuando la tipografía ha aparecido otra vez como disciplina al formar parte de los programas académicos de las universidades, lo que ha contribuido al desarrollo tipográfico chileno; el tipógrafo Juan Pablo de Gregorio se ha dedicado a trabajar independientemente en el

⁸ Tipografías no verbales; en lugar de símbolos alfabéticos y numéricos usan dibujos o figuras monocromáticas.

FIGURA 18. Tipografía Comalle, por Juan Pablo de Gregorio.

FUENTE: ilustración de Alejandro Olivas, 2016.

diseño de infografías, y ha concluido el proyecto tipográfico denominado Comalle (figura 18), donde la atracción principal ha sido la contraposición de formas sensuales con trazos densos y rudos, lo que le ha convertido en su gran apuesta dentro del campo. Esta tipografía parece trazada con gran habilidad, pero conserva una sutileza y sensualidad moldeada con todo el dominio de la forma.

Actualmente existe en Chile un colectivo llamado Tipografía. Cl, dedicado a promover las propuestas más actuales del país, y donde colaboran jóvenes diseñadores, entre ellos Francisco Gálvez, diseñador gráfico y tipógrafo autodidacta de fuentes digitales, Rodrigo Ramírez, también diseñador gráfico y tipógrafo, con trabajos como la TCL IndoSans, primera familia tipográfica chilena, y el sistema Digna, distribui-

do comercialmente por Union Fonts, de Reino Unido. Otro colaborador es el diseñador y tipógrafo con mención en Comunicación Visual, Tono Rojas, que además de ser socio fundador del colectivo cuenta con trabajos importantes, como TCL Solobuses, TCL 355, TCL Lila, las fuentes TUP, y el Proyecto de Rescate de Tipografías Urbano Populares. Por último, Kote Soto es un diseñador tipográfico que también forma parte del colectivo, y ha diseñado fuentes como ChanchoCero, TCL Mapocho, TCL Lila y las fuentes TUP, del Proyecto de Rescate de Tipografías Urbano Populares, asociado con Rojas.

Este grupo de diseñadores contemporáneos se ha dedicado a impulsar el desarrollo de la tipografía en Chile, y en su portal promueven conferencias, participaciones, artículos y exhiben la producción de su país, además

de promover la producción tipográfica de América Latina. Su obra refleja una tipografía joven, pero sin duda con mucho talento. Felipe Cáceres, otro importante tipógrafo chileno, da su opinión con respecto al diseño tipográfico latinoamericano, y considera que:

No solamente nosotros sentimos un importante avance en la tipografía latinoamericana en la última década, también eso lo han notado afuera y es de esperar que en los próximos diez años sigamos creciendo, y que cuando llevemos cinco siglos también lo sigamos haciendo. Aunque si bien nuestro referente innegable es y seguirá siendo Europa, creo que como todo niño debemos disfrutar la infancia y no querer madurar antes de tiempo, tenemos el espacio para equivocarnos y eso es muy ventajoso (Cáceres, 2008).

El diseño tipográfico cada vez crece más en América Latina y se fortalece, como en el caso de Uruguay, donde su actividad tipográfica se ha desarrollado gracias a la creación de las carreras de diseño gráfico universitarias,

que han empezado desde 10 años atrás. En un país con poca producción tipográfica, pero con interés por formar parte de este importante movimiento latinoamericano, ha contribuido a la tipografía el diseñador y poeta Gustavo Maca Wojciechowski, promotor de las primeras participaciones de Uruguay dentro de la Bienal Tipos Latinos, gracias a que dirigía un taller conocido como Doblette 2, conformado por docentes de la Universidad ORT, estudiantes y egresados de la licenciatura de diseño gráfico.

Martín Abud, uno de los primeros participantes en la bienal, presentó la primera versión de la tipografía Escrin en la Bienal Letras Latinas 2008, lo que le abrió puertas en Argentina, Chile y México, entre otros países. Así pues, han sido estas actividades las que han desarrollado la tipografía gracias al intercambio de información, conocimiento y ofertas interesantes, lo que ha motivado que estos tipógrafos a continúen su trabajo y produzcan nuevas propuestas; hacia el 2008 participaron por primera vez en la Bienal Tipos Latinos con nueve fuentes, de las cuales fueron seleccionadas únicamente tres, entre ellas Quadrata Serif (figura 19).

FIGURA 19. Tipografía Quadrata Serif, por Fernando Díaz.

Quadratta Serif

FUENTE: ilustración de Alejandro Olivas, 2016.

El indiscutible crecimiento generado en la tipografía durante los últimos años ha originado la incursión de Paraguay en este campo, a pesar de contar con una producción muy escasa; en el ámbito académico se ha valorado más la calidad tipográfica, pero aún así hay pocos diseñadores de este país interesados en producir tipografía. Por tal situación, los organizadores de la Bienal Letras Latinas 2008 dirigieron su atención hacia este país, y lo propusieron como invitado con el objetivo de difundir, promover y sobre todo generar el interés de los diseñadores por esta disciplina. La visión a largo plazo de los organizadores de la bienal fue establecer un grupo de estudio tipográfico paraguayo que fortaleciera la actividad, ya que su participación fue muy pobre y solo se presentaron dos fuentes tipográficas, ninguna seleccionada para su exposición.

Con respecto a Perú, la calidad de su diseño se ha hecho evidente con la labor del diseñador

y calígrafo profesional Jaime de Albarracín, materia en la que ha desarrollado propuestas gráficas de alta calidad (figura 20). El principal elemento que integra en sus proyectos es la caligrafía, que le ha permitido estudiar las letras desde sus orígenes. El conocimiento y el dominio de su disciplina es muy importante desde la enseñanza en las aulas para lograr un impacto en el mercado comercial; desde su particular punto de vista, De Albarracín considera que “una adecuada enseñanza de la tipografía debe partir de la caligrafía, pues ese conocimiento permite comprender ciertos principios de construcción, espacios y pesos de la letra” (2011).

De acuerdo con la opinión de este diseñador, la implementación del conocimiento desde la formación de los diseñadores es imprescindible para incrementar la producción tipográfica peruana, formar parte de las nuevas propuestas latinoamericanas y competir en los más importantes mercados. En referencia a

FIGURA 20. Diseño con tipografía Caligrafía, por Jaime de Albarracín.



FUENTE: ilustración de Alejandro Olivas, 2016.

la primera participación de este país en la Bienal Letras Latinas 2008, considera que fue muy deficiente; aunque participó con 10 fuentes tipográficas, ninguna fue seleccionada para su exposición, lo que evidenció la falta de elaboración en esta rama, mejorar la calidad y principalmente creer en la capacidad y habilidades de su gente. Pero no fue hasta la bienal del 2010 cuando Perú obtuvo su primera selección con la tipografía Quincha, de Diego Sanz Salas, y en 2012 participó

con Ena & Ena Kuei, de Ignazio Balboa y Michael Prado; Waka, de Omar Samamé, e Inka de Raúl Cárdenas.

Lo anterior muestra que el talento en América Latina existe y tiene calidad para competir en cualquier parte del mundo. De acuerdo con Vivanco:

Algunos consideran a los diseñadores tipográficos como “los chef de la tipografía”, ya que son capaces de mezclar cada ingrediente a la perfección. Considero que a diferencia de los tipógrafos europeos, americanos o asiáticos, los latinos tienen ese “saboooooor” que los hace capaces de otorgarle la sal y la pimienta a cada una de las tipografías que están diseñando (2008).

Lo anterior resalta la esencia de los pueblos, la sencillez y el calor de su gente, elementos que engrandecen la nueva propuesta que América Latina expone al mundo con el orgullo de una gran cultura.

Tipografía en Brasil

A diferencia de México, los acontecimientos históricos de Brasil

fueron muy diferentes, ya que su descubrimiento sucedió en la primera mitad del año 1500; en esta país se prohibió la imprenta hasta principios del siglo XIX, lo que retrasó las artes, la cultura y el conocimiento hasta el siglo XX, cuando por fin comenzó la producción de textos impresos. Así pues, el diseño gráfico se ha presentado mediante el diseño de identidad de productos comerciales del país, pero fue en los años cuarenta del siglo XX, cuando hubo un notable desarrollo en la industria brasileña que contribuyó al florecimiento de las agencias de publicidad nacionales y otras provenientes en su mayor parte de Estados Unidos.

Al surgir una fusión gráfica entre lo nacional y lo internacional, los diseñadores brasileños modernos comenzaron la búsqueda de características propias, autóctonas y regionales que mostraran la cultura nacionalista, características que al igual que México y Argentina tratan de reflejar en sus proyectos, principalmente en materia tipográfica, debido a que:

La falta de tradición en la historia de la tipografía en Brasil se remonta a sus comienzos.

Las primeras experiencias en la disciplina pueden rastrear-se en los iniciales proyectos tipográficos de fines de la década del sesenta. No obstante, en la actualidad, esta ausencia está superada y comienza a emerger una forma de expresión nacional (Rocha, 2008).

Posteriormente la tipografía se empezó a fortalecer, ya que las agencias de publicidad de la década de 1980 comenzaron a desarrollar proyectos tipográficos destinados a campañas y aplicaciones gráficas específicas. Luego, la producción tipográfica de Brasil fue mayor, y en 1997 surgió la revista *Última Forma*, cuyo objetivo fue relacionar a los diseñadores con la práctica tipográfica. Progresivamente se desarrollaron y circularon en el mercado atractivas fuentes tipográficas, entre ellas las elaboradas por la diseñadora gráfica Marina Chacur, que además de impartir conferencias y participar en debates relacionados con esta temática ha desarrollado trabajo editorial para publicaciones nacionales, como las revistas *Design Gráfico* y *ADG*, y en las internacionales *Creative Review* y *University of the Arts Magazine*. En relación

FIGURA 21. Tipografía Flor, por Marina Chacur.



FUENTE: ilustración de Alejandro Olivas, 2016.

con el mundo tipográfico, su fuente más destacada y atractiva es Flor (figura 21).

Otro de los buenos proyectos tipográficos de Brasil es el que ha ofrecido el diseñador Gustavo Piqueira, director de la Asociación de Diseñadores Gráficos, del 2000 al 2004; Piqueira impartió clases de tipografía durante ese mismo periodo. Ha sido diseñador de fuentes y organizador del Fontes Digitais Brasileiras. Un ejemplo de su trabajo es la tipografía Miragem (figura 22), que considera sumamente intrigante y coqueta, sin exceder los límites de la legibilidad.

FIGURA 22. Tipografía Miragem, por Gustavo Piqueira.



FUENTE: ilustración de Alejandro Olivas, 2016.

CAPÍTULO IV

Catalogación
de tipografías
digitales destacadas
de Latinoamérica





Crterios de seleccin de tipografas

Este capitulo trata bsicamente del anlisis de las tipografas digitales ms destacadas en Amrica Latina, seleccionadas de acuerdo con los siguientes criterios. En primera instancia, se eligieron tipografas generadas por los diseadores y tipgrafos latinoamericanos ms reconocidos, y los que presentan mayor produccin tipogrfica; respecto a este punto, en el capitulo anterior se expuso un amplio panorama sobre el *estado del arte* o estado ltimo de la cuestin. En segunda, se eligieron las tipografas segn la produccin tipogrfica en la Bienal Tipos Latinos, donde se present una amplia variedad de categoras tipogrficas, como texto, ttulo, experimentales, pantalla, miscelnea, familias y diseo, lo que le ha permitido al presente estudio enfocar nnicamente dichas categoras, excepto las ltimas dos, cuya eliminacin se debe a que diseo corresponde a la aplicacin de la fuente tipogrfica,

FIGURA 23. Ficha de anlisis tipogrfico.

Brasil	
Datos generales	Representacin tipogrfica
Autor	
Nombre de la Fuente	
Fecha orientativa	
Clasificacin	
Categora	
Concepto	
Anlisis de la tipografa	Fuente de inspiracin
Texto	Texto

FUENTE: elaboracin de la autora.

fica, y la categora familia se ha dejado fuera porque una familia tipogrfica puede contar con dos, tres, siete o ms variantes de la fuente o concepto, por lo que se tendran que analizar todas y cada una de las variantes que compongan dicha familia, aunque esta investigacin se enfoca sobre el anlisis de cada una de las fuentes de manera individual para conocer la fuente de inspiracin de su creador.

Tal es el caso de la familia Lgarto y el de Fontana ND, donde se encuentra un nmero de variables significativas. Dentro del presente estudio existe otro caso que difiere de los ejemplos anteriores, debido a que la constitucin de la fuente presenta composiciones muy diferentes entre s, adem s de la categora a

la que pertenecen, situacin que se puede apreciar en la familia Rayuela y sus variables: Rayuela Chocolate y Rayuela Miscelnea. Por lo tanto, cada diseo tipogrfico se ha analizado por separado, lo que deja un total de cinco categoras.

Para llevar a cabo el estudio fue necesario desarrollar una ficha de anlisis donde se han integrado datos importantes sobre la fuente a estudiar, adem s de su aplicacin en algunos casos, de acuerdo con su categora o la definicin de usabilidad. En la figura 23 se muestra el diseo de la ficha de estudio.

En la estructura que conforma la ficha de anlisis se especifican los datos generales de la fuente analizada, y se compone por el nombre del autor, ttulo

de la obra, fecha, lugar de origen, además de la clasificación tipográfica a la que pertenece la fuente, de acuerdo con la clasificación DIN 16518-Atypi, conformada por cuatro grupos básicos: romanas, palo seco, rotuladas y decorativas.

Dentro de las fortalezas de la ficha de análisis, la fuente de inspiración está referida por la estructura anatómica de la tipografía o por su mismo nombre, lo que convierte a esta sección en uno de los pilares fundamentales de este trabajo, dedicado al estudio y análisis de la forma estructural en relación con el concepto o temática por la cual fue diseñada la tipografía y la exposición de analogías que se presenten, ya sea con un elemento orgánico o inorgánico, una etapa histórica, un tema cultural, etcétera, la funcionalidad que presenta, o simplemente determinar si la fuente tipográfica fue diseñada por el propio gusto de su autor.

Es importante comentar que la herramienta que se diseñó especialmente para llevar a cabo el análisis de esta investigación contiene los datos necesarios para identificar las fuentes seleccionadas, con énfasis en los datos

más relevantes, así como un análisis claro y contundente en cada uno de los ítems presentados, lo que aporta información relevante y confiable para la investigación por su aportación de datos precisos, oficiales y reconocidos dentro del campo tipográfico, gracias a los criterios de selección mencionados en el apartado anterior, además de la riqueza del análisis tipográfico que ofrece la herramienta a los interesados en este campo del diseño.

Mapa conceptual sobre los criterios de selección

Al tener en cuenta la amplitud del mundo de la tipografía latinoamericana, para llevar a cabo la selección de las fuentes tipográficas que conforman la presente catalogación fue necesario determinar ciertos criterios de selección para conocer más a fondo las diversas temáticas que tratan los tipógrafos latinoamericanos. En primera instancia, se enfrentó el reto de definir el universo tipográfico. Obviamente, la primera conjetura encontrada consiste en que dicho universo era inconmensurable. Al tomar la iniciativa de diseñar unos criterios de selección que permitieran definir con objetividad la unidad

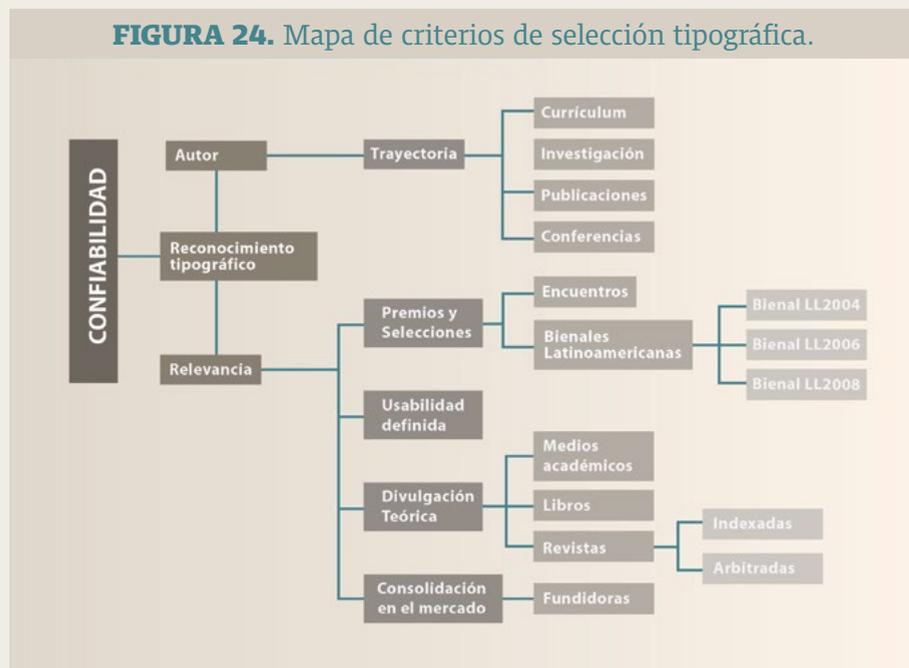
de análisis y el concepto clave para establecer dicho criterio, se reconoció que una tipografía alberga dos factores principales: el autor y el reconocimiento de la tipografía, contemplados de manera independiente para su estudio, pero fusionados a posteriori por la intrínseca relación que poseen, lo que ha dado como resultado las fuentes finalmente seleccionadas.

Inicialmente se ha considerado el reconocimiento que avala la tipografía estudiada por la trayectoria de su creador, es decir, su relevancia está dada según su currículum, conformado desde su vida como estudiante hasta el alcance de su madurez profesional, la trayectoria que ha tenido en la tipografía y las implicaciones en la investigación, publicaciones y ponencias. Dentro del campo académico, gran parte de los autores seleccionados para la catalogación de esta investigación compaginan su desarrollo profesional con la docencia universitaria. Muchos creadores de tipografía promueven entre los jóvenes diseñadores el interés y el gusto por el diseño de fuentes, además de realizar valiosas investigaciones dentro de los cuerpos académicos univer-

sitarios, en ocasiones desarrolladas en conjunto con sus propios estudiantes, de tal forma que están involucrados en proyectos colectivos que alcanzan una notable repercusión dentro de este ámbito. Asimismo, las publicaciones hechas por los autores favorecen su reconocimiento dentro de la institución o grupo para el que trabajan, que en la mayoría de los casos tiene resonancia en los ámbitos nacional e internacional, al igual que las conferencias dictadas en diversos escenarios, lo que les permite dar a conocer resultados de primera mano de sus desarrollos dentro de coloquios, bienales o congresos.

El otro criterio primordial es la relevancia que una tipografía haya alcanzado. Como primer subcriterio, se considera el aval obtenido en diferentes certámenes, premios o selecciones, por ejemplo: premiaciones obtenidas por la Asociación Internacional de Tipografía Atypi o por el Types Director Club de Nueva York, menciones honoríficas, o haber sido expuesta en algún evento tipográfico importante, específicamente en la Bienal Letras Latinas, lo que proporciona una proyección internacional a la

FIGURA 24. Mapa de criterios de selección tipográfica.



FUENTE: elaboración de la autora.

fente, autor y a América Latina en general.

Además, dentro de este mismo concepto se halla uno de los factores más importantes: la usabilidad definida de la fuente, por ejemplo, que hayan sido diseños específicos para una aplicación gráfica determinada, como el caso de las fuentes Plasma, de David Kimura, o Fontana ND, diseñadas para conformar los cuerpos de texto y títulos de las revistas *Typo* y *TipoGráfica*, respectivamente. En el caso de la divulgación teórica, este subcri-

terio se enfoca específicamente a la difusión de las fuentes mediante actividades realizadas por el autor, algunas mencionadas en párrafos anteriores, entre las que destaca el interés propiciado por la tipografía en general mediante conferencias, aunque se trate del proceso de diseño de una fuente inédita, como es el caso de Obliqua, o de recuperación histórica, como Lagarto.

Otro tipo de divulgación incluida dentro del criterio de relevancia de una tipografía es la académica: cuando el autor da a

conocer sus proyectos tipográficos en diferentes medios, como revistas arbitradas o libros, las aplicaciones comerciales en las que su fuente se ha implicado, diseño de carteles, logotipos, diseño de identidad o de envases, por nombrar algunos ejemplos. Como cuarto subcriterio que ayuda a definir la unidad de análisis, se encuentra la consolidación de la tipografía en el mercado, como su venta mediante alguna casa fundidora o página web, como Sudtipos.com, Myfonts.com, T26.com o Monotypefonts.com, que respaldan por la calidad de la fuente, ya que para la venta debe poseer determinados parámetros técnicos y plásticos. A continuación se muestra en la figura 24 un esquema de los criterios de selección comentados.

Una vez establecidos los criterios básicos, se ha realizado un listado de los diseñadores y tipógrafos más reconocidos de América Latina, que incluye una muestra de 52 personalidades,¹ a

.....
1 Entre los tipógrafos latinoamericanos más destacados se encuentra los mexicanos Jorge de Buen, José Luis Coyote, Marina Garone Gravier, Cristóbal Henestrosa, David Kimura, Gabriel Martínez Meave, Héctor Montes de Oca, Ángeles Moreno, Enrique Ollervides y

partir de la cual se llevó a cabo una selección más minuciosa y detallada, donde se ha tomado como punto de partida tanto la trayectoria del autor, como la relevancia de sus producciones y fuentes tipográficas más importantes, lo que ha conformado finalmente un grupo de 17 diseñadores y tipógrafos, así como sus 35 tipografías más relevantes, que cumplen con los criterios de selección establecidos con anterioridad, y que posteriormente se han catalogado y comentado con información detallada y específica de manera individual en

Nacho Peón; los argentinos Andrea Barros, Carlos Carpintero, Darío Castellani, Alejandro Lo Celso, Pablo Cosgaya, Rubén Fontana, Diego Giacone, Darío Muhafara, Alejandro Paul y Claudio Pousada; los colombianos Carlos Fabián Camargo Guerrero, Eduardo Castillo, Fernando Forero, Javier Quintana y Sergio Ramírez, y los venezolanos Johanny Franchi, John Moore y César Puertas; los chilenos Paula Barahona, Felipe Cáceres, Eduardo Castillo, Francisco Gálvez, Juan Pablo de Gregorio, Daniel Hernández, Miguel Hernández, Rodrigo Ramírez y Kote Soto; los uruguayos Martín Abud, Francisco Díaz, Martín González, Gustavo W. Maca y Sebastián Salazar; los paraguayos Fernando Amengual, Juan Heilborn, Laura Núñez y Germán Tortora; el peruano Jaime Albarracín, y los brasileños Marina Chacur, Priscila Fariás, Fátima Finizola, Francisco Martins y Gustavo Piqueira.

el apartado de anexos, donde se indican claramente los criterios específicos por los que se seleccionó cada una.

Categorías tipográficas que conforman el estudio

Texto

La categoría texto es una de las más trabajadas y concurridas por los grandes tipógrafos desde los inicios de la tipografía, y su objetivo principal es componer textos impresos, comunicar claramente el significado independientemente del significante y permitir un alto grado de legibilidad, de ahí su característica estructura anatómica y composición general. Asimismo, esta cualidad permite que las tipografías destinadas para esta función presenten diversos juegos de plasticidad, donde se pueden apreciar formas sumamente sencillas, pero con un atractivo excepcional que permite darle personalidad a la fuente, así como ubicarla dentro de un estilo, época o tendencia, según la intención del autor.

No obstante, la diversidad de diseños, aunque aparentemente

reducida por las casi imperceptibles diferencias formales que las definen, es impresionante si se toma en cuenta el cuidado de la forma que el autor ha hecho desde el origen de su obra. Se trata de diseños que pule y le da una función, para los cuales se ha valido de recursos muy sutiles, como pequeños rasgos que en ocasiones son mínimos, pero cuya combinación de función y forma de la fuente ha producido resultados satisfactorios y óptimos para esta categoría con tipografías funcionales para diferentes idiomas, destreza que se detecta en la producción de Lo Celso, que juega con las formas para desarrollar fuentes y familias tipográficas muy versátiles para texto.

Por otro lado, y no por ello menos importante, el meticuloso manejo y aplicación del track y del kern se realiza de acuerdo con la forma de la fuente para adaptarse según el número de puntos empleados, y que complementan el diseño tipográfico, manejo que se agradece a la hora de emplear una fuente, independientemente de la aplicación por la facilidad con que se adaptan los caracteres y que permite comprimir la lí-

nea de texto. Gracias a la funcionalidad de la fuente, se han cumplido ciertos aspectos: “La hace apropiada para una gran variedad de usos, como libros, periódicos, folletos, etcétera, adaptándose a papeles de casi cualquier calidad, e incluso en pantalla” (Ziarreta, 2009). Estos distintos medios de comunicación forman hoy día parte del entorno común del ser humano, colmado de información que llega en forma de texto en la mayoría de los casos, lo que fomenta aún más el desarrollo de la tipografía y dispara su producción, en comparación con las otras categorías que conforman esta investigación, hecho confirmado por los resultados presentados en la Bienal Letras Latinas 2008.

Título

La categoría título emplea fuentes tipográficas diseñadas de una forma mucho más expresiva y con características que las hacen únicas: en muchos casos se pueden clasificar como fuentes de fantasía, ya que su estructura anatómica puede ser alterada en la direccionalidad de la línea, como el grosor de su cuerpo o una plasticidad mayormen-

te alterada. Sin embargo, estos aspectos pueden afectar la legibilidad de la fuente, por eso su aplicación está condicionada o limitada únicamente a títulos y frases cortas.

No obstante, el condicionamiento dentro de esta categoría no quiere decir que este tipo de fuente carezca de una buena proyección y funcionalidad, sucede que por lo general sus formas están mayormente estilizadas y no son adecuadas para una lectura más amplia, pero dentro de su función principal como título ofrecen expresión e impacto, es decir, cumplen el objetivo de llamar la atención, y la mayoría de las veces por su sola estructura anatómica la fuente tipográfica proyecta mucha más información que el contenido textual.

Una de las grandes virtudes de esta categoría es ser sumamente atractiva gracias a las grandes dimensiones en que se diseña cada tipografía empleada en carteles, anuncios espectaculares y diseños editoriales, cuyo uso es de lo más común en títulos y subtítulos. Sus formas expresivas demandan una correcta aplicación, ya que los caracteres proyectan en conjunto composiciones únicas apreciables de ma-

FIGURA 26. Tipografía para título.



FUENTE: fotografía de la autora.

nera individual, porque por lo general se acompañan de fuentes para texto.

Experimentales

Esta categoría es de las más interesantes y atractivas para los tipógrafos, y en los últimos años ha mostrado un notable crecimiento gracias a las facilidades otorgadas por las herramientas digitales que permiten al diseñador expresar y jugar con sus ideas libremente.

Las fuentes experimentales dejan un poco de lado la funcionalidad para explorar la plasticidad, de la que hacen total uso, lo que les ha permitido propuestas mucho más expresivas, dinámicas y con mayor movimiento en sus cuerpos anatómicos, que hacen que un diseño tipográfico realmente impacte; generalmente esta categoría se apropia de elementos totalmente cotidianos y simples que remiten de una forma muy sutil a una realidad social determinada, lo que le ha permitido emplear interesantes juegos metonímicos donde se da la parte por el todo. Tal es el caso de la tipografía experimental Gancho Petare, diseñada por Camargo Guerrero, cuyo trasfondo es muy interesante debido a que la inspiración fue un momento de su vida: cuando por primera vez se vio bien vestido después de haber sufrido diversas penurias. El autor ha transportado esta anécdota personal al mundo de la tipografía, donde al representar la parte por el todo expone una experiencia de vida.

Casos de este tipo en ocasiones hacen que las fuentes experimentales, además de ser interesantes por su composición, sean

fuentes de inspiración diversa, donde la funcionalidad y legibilidad no están peleadas con la experimentación. Simplemente las temáticas empleadas se representan de una forma mucho más gráfica, a diferencia de las fuentes para texto.

Pantalla

Actualmente las fuentes para pantalla son de las más empleadas, ya que por su diseño están destinadas al uso exclusivo de la computadora. Como se mencionó anteriormente, debido a las necesidades del mundo digital el diseño tipográfico ha tenido que adaptarse, de tal forma que:

Las fuentes para pantalla están pensadas para calzar en la grilla de píxeles, y cada carácter está pensado y optimizado en función a ésta. Las tipografías están diseñadas para ser usadas en tamaños específicos, como cuerpo 8, 9, 10, 12, 14, etcétera. Si se las utiliza en un cuerpo para el que no han sido pensadas, como por ejemplo cuerpo 11 o 13, van a ser generadas mediante un cálculo que aproxima visualmente al tamaño solicitado, pero que pierde

todas las sutilezas de diseño original (Bigital, 2008).

A pesar de que los diseños de fuentes para pantalla presentan estructuras muy rígidas y cuadradas, los tipógrafos trabajan fuertemente para generar nuevas formas de diseño. Hay que destacar que las tipografías diseñadas para pantalla presentan similitudes y analogías muy marcadas; por ejemplo, la altura de la x es mayor, el cuerpo de los caracteres es más abierto, claro y ancho con el fin de proporcionar mayor legibilidad y definición en pantalla. Así pues, el objetivo del diseñador tipográfico actual es crear fuentes para pantalla que cumplan con la funcionalidad requerida, pero que a la vez conserven su estructura anatómica inicial y proyecten los detalles de plasticidad que contenga, sin ser afectadas por la alteración del tamaño en la pantalla; en este caso en particular la anatomía de estas fuentes es muy rígida y lineal, pero no es obstáculo para desarrollar diseños atractivos y novedosos.

Se puede decir que la categoría de pantalla es muy joven, y básicamente empezó a gestarse con la introducción digital en la

tipografía. Asimismo, la construcción de este tipo de fuentes está en constante crecimiento o modificación, debido a que el mundo digital cada vez ofrece nuevas formas de trabajar, por lo tanto, esta categoría tiene un largo camino que recorrer para trazar su propia historia dentro del campo tipográfico.

Misceláneas

Las fuentes tipográficas que corresponden a esta categoría están compuestas por signos y gráficos no alfabéticos, y por consecuencia no son muy utilizadas debido a que su composición carece de funcionalidad como texto, y en su mayoría muchas están compuestas por ilustraciones individuales que corresponden a cada uno carácter que conforma el alfabeto.

Por lo general, este tipo de fuentes son construidas sobre una temática determinada y compuestas en muchos casos por varios elementos gráficos que en conjunto representan un único carácter. Debido a su estructura y a que en realidad no reflejan la forma del carácter, el uso de estas fuentes tipográficas es sumamente limitado, podría decirse que han sido generadas por

placer del diseñador; se puede apreciar desde composiciones totalmente lineales, hasta composiciones cada vez más complejas y elaboradas.

Dentro del mercado tipográfico esta divertida categoría está creciendo, ya que sus caracteres están colmados de expresividad, cualidad aprovechada para representar aspectos culturales, sociales y políticos que hacen un elemento de peso a la hora de aplicar estas fuentes, y transportan la tipografía hacia otras perspectivas de uso que en la vida cotidiana han sido muy bien aceptadas. Estas propuestas dejan claro que la tipografía latinoamericana tiene las puertas abiertas a la generación de nuevas formas, que se facilitan gracias a los medios digitales que favorecen y agilizan su elaboración, así como permiten controlar mayormente la calidad de los diseños tipográficos misceláneos.

FIGURA 68. Interpretación de resultados.



FUENTE: elaboración de la autora.

FIGURA 29. Tipografías misceláneas Webdings y Wingdings 2.



FUENTE: elaboración de la autora.

Interpretación de los resultados por categoría

En esta parte de la investigación se muestra de manera esquematizada el desarrollo tipográfico latinoamericano mediante el análisis llevado a cabo anteriormente, dividido en cinco categorías diferentes: texto, título, experimental, pantalla y miscelánea, explicadas al inicio de este capítulo. Unas poseen mayor o menor producción; por ejemplo, las fuentes para texto, que requieren un minucioso trabajo en

su estructura y determinar el manejo del track y el kerning, y por consecuencia, la línea de texto y el interlineado, pero en general todas las categorías han mostrado magníficas propuestas tipográficas bien fundamentadas, con obvio respeto y consideración de las condiciones y características de uso que ofrece cada una.

Es significativo notar la producción u omisión en una o varias categorías tipográficas en los países que integran el estudio, ya que refiere cierta información, y como se puede apreciar en la figura 68, la producción es muy variada debido a que no está limitada a la exploración ante

FIGURA 30. Catalogación tipográfica.

México				
Item	Fuente	Autor	Categoría	Concepto
1	Basilica	Gabriel Martínez Meave	TT	Rescate histórico
2	Lagarto	Gabriel Martínez Meave	TX	Rescate histórico
3	Mexica	Gabriel Martínez Meave	TX	Rescate histórico
4	Pólvora	Enrique Ollervides	EX	Vernáculo
5	Luchita Payol	Enrique Ollervides	TT	Vernáculo
6	Led Gothic	Enrique Ollervides	EX	Rescate histórico
7	Mexican Gothic	Nacho Peón	TT	Rescate histórico
8	Tacubaya	Nacho Peón	TT	Vernáculo
9	Coatl	Nacho Peón	TT	Rescate histórico
10	Plasma	David Kimura	TX	Libre
11	Chayote	David Kimura	TX	Vernáculo

Argentina				
Item	Fuente	Autor	Categoría	Concepto
12	Aura	Rubén Fontana	TX	Funcional
13	Fontana ND	Rubén Fontana	TX	Funcional
14	Borges	Alejandro Lo Celso	TX	Cultural
15	Arl 7 locos	Alejandro Lo Celso	TX	Cultural
16	Rayuela Chocolate	Alejandro Lo Celso	TX	Cultural
17	Rayuela Miscelánea	Alejandro Lo Celso	MC	Libre
18	Latinaires	Alejandro Paul	TX	Nacionalista
19	Mosaico	Alejandro Paul	PT	Rescate histórico
20	Mobley	Alejandro Paul	EX	Libre

Colombia y Venezuela				
Item	Fuente	Autor	Categoría	Concepto
21	Oblicua	César Puertas	TX	Libre
22	Urbana	César Puertas	TX	Vernáculo
23	Bolívar	César Puertas/Camargo Guerr.	TX	Rescate histórico
24	Gancho petare	Camargo Guerrero	EX	Libre
25	Hirofórmica	Camargo Guerrero	MC	Libre

Chile				
Item	Fuente	Autor	Categoría	Concepto
26	Chícara	Juan Pablo De Gregorio	TX	Nacionalista
27	Romerol	Juan Pablo De Gregorio	TT	Funcional
28	Comalle	Juan Pablo De Gregorio	TT	Libre

Uruguay				
Item	Fuente	Autor	Categoría	Concepto
29	Maldoror	Gustavo W. Máca	TT	Rescate histórico
30	Escrin	Martín Abud	PT	Funcional

Paraguay				
Item	Fuente	Autor	Categoría	Concepto
31	E'a	Juan Heilborn	TX	Cultural
32	Latita	Fernando Amengual	EX	Libre

Perú				
Item	Fuente	Autor	Categoría	Concepto
33	Caligrafía	Jaime Albarrancin	TT	Rescate histórico

Brasil				
Item	Fuente	Autor	Categoría	Concepto
34	Flor	Marina Chacur	EX	Libre
35	Bizu	Gustavo Piqueira	EX	Libre

FUENTE: elaboración de la autora.

FIGURA 31. Categorización tipográfica.

TX	Texto
TT	Título
EX	Experimental
PT	Pantalla
MC	Miscelánea

FUENTE: elaboración de la autora.

FIGURA 32. Conceptualización tipográfica.

TX	Rescate histórico
TT	Cultural
EX	Vernáculo
PT	Libre
NC	Nacionalista
FC	Funcional

FUENTE: elaboración de la autora.

las diferentes categorías, sino al contrario, su diversidad ha enriquecido el desarrollo tipográfico latinoamericano.

En el caso de México, al ser uno de los países con mayor producción en el ámbito latinoamericano, los resultados de la investigación coinciden con esta realidad, y se han producido aquí tipografías correspondientes a las categorías más fuertes, entre ellas las de texto (36%), una de las más empleadas y recurridas en el mercado debido a las exigencias locales, situación que evidencia los avances y el perfeccionamiento que los tipógrafos mexicanos han desarrollado en los diseños extraordinarios en sus estructuras, sin limitar el empleo, funcionalidad y naturaleza que exige una fuente para texto. Asimismo, queda claro que en este país hay experiencia y un camino recorrido, como demostró en la Bienal Letras Latinas 2008. La categoría de título muestra un porcentaje mayor (46%), pero se considera que este país tuvo una participación más alta en la bienal referida, y de acuerdo con las características de esta categoría se puede señalar que realmente se han generado nuevas formas, si se toma en cuenta su funcionalidad, y sobre

todo porque se integran conceptos trascendentes al crear estas fuentes tipográficas.

México es un país fresco y emprendedor en materia tipográfica, por lo tanto, está a la búsqueda y a la experimentación, reflejadas con 18 por ciento de la producción en la categoría experimental, que aunada a la cultura y costumbres tan arraigadas de los mexicanos, se convierte en un campo fértil y sustancioso que se puede explotar desde todos y cada uno de los ángulos posibles, lo que potencia su producción, que además ha sido muy bien aceptada en los mercados internacionales.

De la misma forma ha expuesto Argentina su trabajo tipográfico, que mantiene excelentes niveles de calidad; este país fue un iniciador en materia tipográfica gracias al catedrático y diseñador Rubén Fontana. Así pues, el andar de este país por la tipografía ha tomado importancia y ha logrado el reconocimiento de sus productores tipográficos (ver capítulo III) y sus fuentes.

En la figura 68 se puede ver la variabilidad de la producción de Argentina, que aprovecha las bondades que cada categoría le permite, no obstante, la catego-

ría texto es la más fuerte por su funcionalidad, pero sobre todo porque inició aquí este desarrollo tipográfico en el ámbito latinoamericano. Como país precursor, la experiencia se hace presente y sus tipografías para texto cuentan con una calidad inigualable reconocida internacionalmente, además de un amplio repertorio. Esto ocasionó que la categoría texto refleje 66 por ciento del total de su producción, y el resto de las categorías tuvo una participación equitativa con 11 por ciento cada una, ya que presentan un excelente trabajo tipográfico gracias a diseñadores como el multifacético, divertido y sumamente creativo Alejandro Paul.

En Colombia y Venezuela se han desarrollado propuestas conjuntas (figura 68), ya que se dedican principalmente a la producción de categorías de texto, experimental y miscelánea, donde destaca notablemente la de texto, con 60 por ciento. En este porcentaje han influido considerablemente las producciones desarrolladas por el diseñador Cesar Puertas, que se ha dado a la tarea de interrelacionar atractiva y funcionalmente la plasticidad con la legibilidad, y a pesar de su juventud ha ofrecido produc-

ciones de alta calidad en Colombia y en el extranjero. Así pues, las otras dos categorías –con 20 por ciento cada una– muestran que en esta parte de América Latina la experimentación y las propuestas singulares –como las desarrolladas por Camargo Guerrero– revelan un alto grado creativo, pero sobre todo un análisis de la forma, lo que ha dado resultados sorprendentes y muy propositivos que van de acuerdo con la época actual.

Chile es uno de los países que presenta una producción tipográfica joven, pero con un gran sentido de la calidad, lo que refleja el compromiso de sus diseñadores por incursionar en esta rama. Su mayor producción es de 67 por ciento en la categoría título, y 33 por ciento en texto, lo que muestra un proceso de madurez importante si se toman en cuenta las exigencias que plantean los diferentes tipos de fuentes. Estas dos categorías son básicas y muy recurridas, por lo tanto, este país ha cimentado y perfeccionado su diseño tipográfico al introducir el gusto y el respeto por la tipografía desde la universidad, ya que forma parte integral de la preparación profesional de sus diseñadores gráficos.

En Uruguay sucede algo similar a lo acontecido en Chile, ya que la tipografía también forma parte de los currículos universitarios. Sin embargo, éste es un país que apenas empieza y su producción tipográfica es muy escasa, debido a que su producción queda dentro de las mismas universidades y en pequeños talleres, enfocados principalmente a producir tipografías para las categorías título y pantalla, con 50 por ciento cada una (figura 68), lo que indica que este país se encuentra en una etapa de exploración en la tipografía y va por buen camino; además, logró una pequeña participación dentro de la Bienal Letras Latinas 2008, con la tipografía para pantalla Escrin (figura 62).

Paraguay es otro país que forma parte de los pequeños productores latinoamericanos; a pesar del reconocimiento y valoración de la tipografía en las aulas universitarias, no se puede decir lo mismo de su producción tipográfica. Como se puede ver en la gráfica 68, este país ha incursionado en la producción de tipografías para texto y experimentales, con 50 por ciento cada una. Sin embargo, estas producciones no han alcanzado los parámetros de

calidad que exige el mercado, lo que les ha dejado sencillamente en una etapa experimental, de tal forma que es importante el apoyo y fomento de su crecimiento tipográfico para que en un futuro forme parte de los productores de tipografía latinoamericana reconocida, como se propuso en la Bienal Letras Latinas 2010.

De acuerdo con la pequeña historia sobre el desarrollo tipográfico de Perú, comentada en el capítulo anterior y con los resultados arrojados por el estudio, se presenta aquí una producción de 100 por ciento en la categoría título, lo que significa que su actividad tipográfica se dirige básicamente al estudio y a las cuestiones teóricas, lo que ha permitido a los diseñadores de este país experimentar con fuentes fáciles de trabajar en temáticas relacionadas con el desarrollo histórico de la tipografía. A largo plazo esta situación generará una tipografía fuerte y bien fundamentada, debido a la concienciación fomentada entre los estudiantes universitarios.

Sin embargo, esto no es motivo para que en Perú el desarrollo tipográfico sea tan limitado, al contrario, esta situación debería generar propuestas de alta cali-

dad creativa y funcional, lo que le permitiría formar parte de las grandes fundiciones tipográficas internacionales y aprovechar toda la riqueza estudiada en las aulas, que fomentará que los peruanos respeten y valoren su tipografía como parte de su cultura, con énfasis en el sentido de tradición con el que ya cuenta este país, y por qué no decirlo, en el resto de América Latina.

El colorido y alegre Brasil tiene una producción del 100 por ciento en la categoría experimental, que ofrece mayores posibilidades de jugar con las formas y mostrar el dinamismo y atrevimiento que la cultura brasileña exhibe al mundo. El desarrollo de su campo tipográfico no es la excepción; se ha comentado ya (capítulo III) que su incursión en el diseño se remonta a dos décadas atrás, por lo tanto, el desarrollo de su tipografía, es muy joven, razón que justifica que su producción se base únicamente en la experimentación de la tipografía, la cual han sabido aprovechar al desarrollar interesantes propuestas reconocidas y aceptadas internacionalmente, como las de Gustavo Piqueira, que hace interactuar la forma con el dinamismo brasileño, además de contar con una

respetable participación en la Bienal Letras Latinas 2008.

Interpretación de los resultados por concepto

De acuerdo con el análisis de las categorías presentadas anteriormente, los resultados generaron información más específica de las temáticas sobre tipografía latinoamericana, identificadas bajo los siguientes conceptos: rescate histórico, cultural, vernáculo, libre, nacionalista y funcional.

En lo referente al *rescate histórico*, representa aquellas tipografías desarrolladas con la intención de rescatar cuestiones históricas del propio país, como por ejemplo, rasgos, formas o trazos significativos que pueden provenir desde la época Prehispánica o de los acontecimientos generados por el descubrimiento de América, así como del periodo de adaptación de las culturas a la época novohispana. Bajo este concepto, en el análisis anterior se han identificado importantes proyectos tipográficos cuyas características remiten a los periodos históricos referidos, bajo las condiciones que exigen

los parámetros tipográficos contemporáneos.

El concepto *cultural* se enfoca a las tipografías desarrolladas bajo un fundamento artístico, como la literatura, escultura o pintura, identificadas porque reflejan características particulares de alguna tendencia, o más directamente las características propias de artistas representativos de determinado país, sobre las cuales se hace un extraordinario análisis de la forma, ya que gracias a él y apoyados de una plasticidad bien empleada se obtienen resultados sorprendentes a la hora de relacionar la propuesta tipográfica con su fuente de inspiración.

Otro interesante concepto es el *vernáculo*, donde se pueden encontrar atractivas propuestas tipográficas basadas en la representación de temáticas propias de un lugar específico, que van desde acontecimientos, objetos orgánicos e inorgánicos, o cualquier elemento representativo de determinado país; no tiene una época específica y funcionalidad, simplemente el autor toma como fuente de inspiración un concepto que forma parte de la vida cotidiana.

Sin embargo, la práctica tipográfica no está restringida por algún lineamiento de creación; se encontraron diseños tipográficos desarrollados libremente por un autor que simplemente trabaja por el gusto de las formas, sin tomar en cuenta algún sesgo o parámetro para el desarrollo de su propuesta. Hubo aspectos que sobresalieron entre las tipografías analizadas, a tal grado que conformaron otro de los seis conceptos determinados por el estudio, identificado como *libre*; las tipografías que pertenecen a dicho concepto son proyectos que cuentan con las condiciones y requerimientos técnicos establecidos para el desarrollo de tipografía profesional.

Dentro del concepto *nacionalista* se encuentran las tipografías que contienen elementos representativos de la historia propia del país, donde se refleja el culto a la nación, se homenajea a personajes que han contribuido con su historia, así como el hecho de representar la unión y el orgullo de un pueblo o una tradición muy arraigada por medio de formas diversas, que pueden ser elegantes, finas, rebuscadas o tradicionalistas,

pero adaptadas a las necesidades de esta época con tipografías útiles y funcionales por su composición.

El sexto y último de los conceptos es el *funcional*, integrado por tipografías desarrolladas con el fin de satisfacer una necesidad técnica, por ejemplo: el caso de una tipografía para pantalla, donde el objetivo es que funcione y se adapte adecuadamente al soporte para el que está diseñada, lo que le permite conservar su estructura a pesar de su tamaño; éste es uno de los motivos por los cuales se determinó este concepto; otro hecho notable es que la estructura y una adecuada aplicación del kern y del track hagan una tipografía sumamente funcional para cualquier aplicación deseada.

Esta serie de conceptualizaciones ofrecen información detallada y específica del estudio tipográfico desarrollado durante este proceso de investigación, con el fin de conocer más a fondo el origen de las propuestas tipográficas latinoamericanas desde 1990 hasta 2008. Esta información se tomará como respaldo para identificar o determinar si los tipógrafos latinoamericanos han trabajado bajo

una línea específica de creación, si uno de sus principales motivos es el rescate de las tradiciones latinoamericanas para proyectarse internacionalmente, o simplemente la tipografía se ha desarrollado con total libertad, y el único objetivo de su impulso ha sido el crecimiento y profesionalización; se pretende responder a estos cuestionamientos con el fin de tener una opinión más certera al concluir esta investigación, gracias a los resultados del análisis tipográfico que se presentarán a continuación, así como a las gráficas correspondientes de la conceptualización mencionada anteriormente.

México es uno de los países que trabaja fuertemente en materia tipográfica, y las tipografías analizadas producidas en este país ofrecen datos importantes. Gracias a ello se identificaron tres conceptos: vernáculo, libre y rescate histórico. Como se puede observar en la figura 68, el mayor porcentaje corresponde al tercer concepto (55%). Un claro ejemplo de ello es el caso de las tipografías Mexica y Coatl (figuras 35 y 41), donde se aprecia una estrecha relación con elementos representativos

FIGURA 35. Mexica.

México			
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica	
	Autor	Gabriel Martínez Meave	
	Nombre de la Fuente	Mexica	
	Fecha orientativa	2000	
	Clasificación	Romanas	
	Categoría	Texto	
	Concepto	Rescate Histórico	Fuente de inspiración
	Análisis de la tipografía	Este diseño tipográfico está desarrollado principalmente para la composición de textos en la lengua Náhuatl, que era la lengua oficial del México antiguo y uno de sus más preciados tesoros, así como cualquier otro idioma que emplee el alfabeto latino. De hecho, ésta fue realizada por medio de la combinación de fuentes romanas con la geometría de la arquitectura novohispana, que a pesar de los cambios tan fuertes generados por los españoles, en el mundo contemporáneo todavía sus formas y estructuras siguen vigentes.	
	La tipografía presenta una proporción cuadrada en su caja de base, lo que genera una tipografía uniforme en cada uno de sus caracteres, con un cuerpo grueso y denso en la mayor parte de su estructura.		Su apariencia se fundamenta en rasgos que remiten a la cultura azteca, una de las más importantes y fuertes de México, la cual, mantuvo una fuerte tradición religiosa, política y artística aprendida y desarrollada por los pueblos de Mesoamérica aún después de la conquista de los españoles. De ahí que, formalmente, "Mexica" tenga una fuerza e impacto visual potencialmente acorde con su papel representativo de la cultura azteca.
	Por ejemplo, en el hombro de los caracteres por la parte exterior de la letra, el trazo presenta un sesgo contundente provocando una sensación burda, sin embargo, las panzas de las letras suavizan este efecto. Asimismo, posee fuertes remates mucho más delgados que el resto del cuerpo, al igual que la sutileza de sus ascendentes y descendentes alcanzando un aspecto muy seductor, pero a la vez formal, que funciona perfectamente en cualquiera de sus variantes.		
Exclusiva para texto por la claridad y legibilidad que presenta en conjunto, como se aprecia en la aplicación.			
Premios otorgados a Mexica: Type Directors Club de Nueva York, 2000. Seleccionada en la Bienal Latinoamericana Letras Latinas, 2001.			

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 41. Coatl.

México			
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica	
	Autor	Nacho Peón	
	Nombre de la Fuente	Coatl	
	Fecha orientativa	(-)	
	Clasificación	Fantasia	
	Categoría	Título	
	Concepto	Rescate Histórico	Fuente de inspiración
	Análisis de la tipografía	Coatl, es un nombre prehispánico que significa serpiente, y la serpiente, es el símbolo de la energía, la fertilidad y la sabiduría de la Antigua Cultura Azteca.	
	Tipografía experimental, con una estructura anatómica muy condensada y sumamente geométrica, sus remates son finos pero agudos y solo están aplicados en algunas de las terminales de cada carácter, generando una imagen levemente agresiva. Asimismo, presenta cortes diagonales en las esquinas de los caracteres.		De aquí la composición del nombre Quetzal-coatl, que es la "serpiente con plumas", y en su nombre se deja ver una dualidad femenino - masculino, movimiento - quietud, y también, pecado - perfección.
	Podemos aseverar que es una tipografía rígida y pesada, los trazos que quedan sobre la línea de base, así como, la alineación superior presenta un grosor muy significativo que afecta considerablemente el blanco interno de las letras.		Conceptos muy fuertes en la Historia Antigua, pero rescatados por las formas redondeadas y remates agudos de la geometría de la obra de Nacho Peón, en la que retoma sutilmente toda esta historia, transformándola en formas modernas y funcionales dentro de su propio contexto tipográfico.
Asimismo, en otros caracteres como la "A, H, P, R y Y", la ubicación del ojo medio casi se une con la línea de base dejando la pierna del los caracteres sumamente corta. En caracteres como la "E" o la "K", la pierna es más grande, debido a que parte exactamente del 50% del cuerpo total. Detalles que proyectan dinamismo y estética sumamente atractiva.			
Dada su escasa legibilidad provocada por la densidad que sus formas proporcionan, es viable su empleo en títulos o subtítulos, pues podría producir una fuerte saturación en textos largos. No obstante, la claridad y definición del acabado de su forma, es muy clara.			

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 33. Basílica.

México			
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica	
	Autor	Gabriel Martínez Meave	
	Nombre de la Fuente	Basílica	
	Fecha orientativa	2000	
	Clasificación	Gótica	
	Categoría	Título	
	Concepto	Rescate Histórico	
	Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración	
	<p>La estructuración anatómica de esta tipografía presenta una proporción sumamente estrecha horizontalmente, por consecuencia, el carácter desde la línea de base hasta la alineación superior es muy alto, remitiendo el diseño al estilo gótico, generando en consecuencia una tipografía barroca y densa en su conjunto, y por ende, poco legible y saturada.</p> <p>Las estructuras son esbeltas y estilizadas, por ejemplo en el fleite de la letra "A", el cuello de la "g" minúscula o la espina de la "S", presentando trazos curvados principalmente en la base y parte superior de los caracteres.</p> <p>Concluyendo los trazos de la estructura tipográfica con remates lineales y alargados, como se aprecia en la gota de la "a", la oreja de la "r" y la uña de la "G" mayúscula, contrastando con la plasta general del carácter por ser únicamente una línea muy suave y delicada. Misma que favorece la elegancia, sobriedad y sobre todo la personalidad de la tipografía.</p> <p>Mayormente recomendable para título por su escasa legibilidad.</p> <p>Premios otorgados a Basílica: Type Directors Club de Nueva York, Judge's Choice 2001, y mención honorífica, Premio al Diseño, México, 2002.</p>		<p>El concepto de esta tipografía se fundamenta en las letras griegas y cirílicas, que datan de la época del cristianismo, muy empleadas en los evangelios, manuscritos y vitrales de aquella época, mismos que reflejan un toque bizantino, también plasmado en la estructura de esta fuente tipográfica.</p> <p>Desde años anteriores y hasta la actualidad la palabra Basílica es empleada para identificar a una de las instituciones de la iglesia católica de mayor fuerza. A lo largo de la historia, ha estado relacionada estrechamente con el arte y la historia mundial.</p> <p>Cuestión que, para muchos artistas ha sido de gran interés, tal y como se evidencia en este diseño tipográfico, ya que por sus características forma parte del patrimonio artístico y cultural de la iglesia.</p> <p>Asimismo, el autor embona perfectamente una temática universal a su propio desarrollo creativo y profesional.</p>

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

de la antigua cultura azteca, transportada por los autores mediante atractivas formas, que al visualizarlas tienen un modo implícito contrapuesto entre la sutileza de la plasticidad y el peso de su historia, lo que genera un diseño tipográfico rico en contenido que manifiesta de forma fina y profesional los siglos de un pueblo tan respetable y digno de admiración como el azteca.

El concepto vernáculo posee 36 por ciento de producción (figura 68), y se identifica por

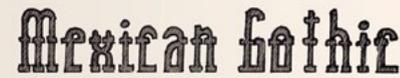
aquellas tipografías desarrolladas bajo un concepto específico que se identifica fácilmente por formar parte del contexto social, así sea relacionado con un lugar, objeto o evento. Aquí se hace referencia a las tipografías Basílica, Chayote, Led Gothic, Luchita Payol, Mexican Gothic, Plasma, Pólvora y Tacubaya (figuras 43, 37 y 40), y todas presentan contenidos diferentes entre sí, pero a la vez se las puede clasificar bajo un solo concepto. Chayote está fundamentada en las características

FIGURA 43. Chayote.

México			
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica	
	Autor	David Kimura	
	Nombre de la Fuente	Chayote	
	Fecha orientativa	(-)	
	Clasificación	Palo seco	
	Categoría	Texto	
	Concepto	Vernáculo	
	Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración	
	<p>Tipografía de palo seco, con un cuerpo grueso en su estructura anatómica y totalmente lineal, produce un aspecto denso y pesado, aunque por su sencillez formal y amplio espaciado entre cada uno de los caracteres, brinda legibilidad óptima para construir textos.</p> <p>Las formas son muy claras dentro de una proporción cuadrada, salvo los caracteres como la "O, Q o C" que son completamente redondos, armonizando perfectamente con lo cuadrado del resto de los caracteres. En cuanto a las terminales de las letras son totalmente rectos con cierto grado de inclinación, particularmente los que tienen una base circular.</p> <p>Otros detalles importantes son por ejemplo: el travesaño de la "t" minúscula, que se une directamente con la terminal izquierda de la misma letra, provocando mayor peso en su estructura. Hablando del blanco interno de las letras, debido a su aspecto tan denso se minimiza considerablemente, sin afectar la legibilidad de la fuente, como se mencionó anteriormente.</p>		<p>Esta tipografía lleva en su nombre el fundamento básico de su concepción, basada en una fruta típica del México Prehispánico, cultivada tanto por los Aztecas como por los Mayas, las dos civilizaciones más importantes de México y Centro América.</p> <p>El aspecto de esta fruta es pesado muy utilizado al igual que el de la fuente tipográfica y respecto a la utilización lo relacionamos directamente con la funcionalidad de la misma.</p> <p>El autor hace una relación conceptual muy acertada respecto a la interpretación de las formas que logra transmitir en su tipografía.</p>

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 39. Mexican Gothic.

México			
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica	
	Autor	Nacho Peón	
	Nombre de la Fuente	Mexican Gothic	
	Fecha orientativa	(-)	
	Clasificación	Gótica	
	Categoría	Título	
	Concepto	Rescate Histórico	
	Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración	
	<p>Tipografía perteneciente a la familia gótica, con una proporción alargada y estrecha, proyecta un aspecto rígido por su verticalidad y en conjunto una imagen muy conservadora y un aspecto similar al de las torres de las iglesias. Asimismo, su estructura es totalmente lineal, presentando trazos angulares en la línea de base de todos los caracteres y en la alineación superior un trazo completamente redondeado que forma el hombro de las letras, haciendo una contraposición en la estructura.</p> <p>Por otra parte, emplea remates únicamente en las terminales de las letras que quedan sobre la línea de base, así como, un importante detalle de plasticidad en la "t" minúscula, al ubicar el travesaño a una altura superior a la que presentan los caracteres de caja baja en la línea media, obteniendo con esto, la estructura de una cruz, que combina perfectamente con las curvaturas del resto de los caracteres que remiten a las torres de las iglesias, antes mencionados.</p> <p>Los elementos antes mencionados y el cuerpo de la letra en sí, afectan un poco la legibilidad de la fuente, motivo que favorece su aplicación en títulos o frases cortas, manejando conceptos muy tradicionales y conservadores.</p>		<p>Es interesante visualizar esta combinación de los caracteres clásicos góticos afilados al concepto religioso tradicional, por la forma superior de sus caracteres, por ejemplo en la letra "T", que por su proporción, es muy similar a la de las torres típicas de las iglesias coronadas por una cruz.</p> <p>La forma redondeada de la "M" por ejemplo, es la representación de la parte superior de las torres de las iglesias, y evidencia la religiosidad del mexicano, combinando dos elementos tradicionales de suma importancia.</p>

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 42. Plasma.

México		
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica
	Autor	David Kimura
	Nombre de la Fuente	Plasma
	Fecha orientativa	2005-2006
	Clasificación	Palo seco
	Categoría	Texto
	Concepto	Libre
	Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración
	Tipografía de palo seco, presenta una estructura muy limpia que proporciona un aspecto de claridad, y por ende, una legibilidad muy significativa. Presenta levemente una variación en cuanto a plasticidad, en el grosor en algunas partes de los cuerpos de los caracteres, básicamente, en los de caja baja, haciendo más finos los trazos curvos que van en la parte externa de la letra. Estos detalles son los que definen personalidad, sin dejar a un lado la formalidad que produce en un texto. Esta fuente es funcional, moderna y atractiva, aplicada en el interior de la Revista Tipo, la única revista mexicana que habla sobre tipografía. Detalle importante ya que, obvia que la producción tipográfica tan analítica y cuidadosa como la que Kimura genera, hace evidente que México produce tipografía que funciona tanto en México como en el mundo con calidad de exportación.	El concepto que maneja está fundamentado en el plasma, fluido que circula dentro del sistema cardiovascular que llega a todas partes del cuerpo, transportando células de un lugar a otro. En la aplicación podemos ver una frase en la que se aprecia la legibilidad y funcionalidad de la fuente, que podemos relacionar tanto la función que hace el plasma en el cuerpo, como la función que hace "Plasma" en un texto. Además, gracias a la funcionalidad de sus formas, esta fuente hace que la información que contiene un texto llegue fácilmente al lector, de igual forma que en el cuerpo humano, siendo ésta una analogía en la función del término en ambos contextos.

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 36. Pólvora.

México		
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica
	Autor	Enrique Ollervides
	Nombre de la Fuente	Pólvora
	Fecha orientativa	2007
	Clasificación	Fantasia
	Categoría	Experimental
	Concepto	Vernáculo
	Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración
	Tipografía con anatomía irregular y composítivamente peculiar gracias a su plasticidad redondeada. A la par, presenta estructuralmente cierto parentesco con las clásicas tipografías Romanas como la Times o Garamond, con un trazo más alterado en algunas partes del cuerpo, como por ejemplo: el brazo de la "F", la Terminal de la "T" o el travesaño de la "l" minúscula. Asimismo, se aprecia un pequeño trazo horizontal en el ojo medio de todos los caracteres, tanto altos como bajos, otro detalle que unifica el diseño de Ollervides, es que elimina el blanco interno de las letras que lo poseen, ocasionando con ello, un efecto visual muy fuerte, sin afectar la legibilidad. Por las irregularidades que presenta, está destinada para aplicaciones experimentales como la que se muestra en la imagen 2. Tengamos presente que "Pólvora" por sus formas ligeramente redondeadas modera la agresividad de la temática que representa, por lo divertido y original de su estructura.	Forma tipográfica atractiva dentro de un contexto muy representativo del oeste o mejor conocido como viejo oeste, donde lo común era que, los hombres fuertes y sobre todo valientes andaban a caballo. Tengamos presente, además que geográficamente, el oeste, es un territorio realmente seco y árido, pero con atractivos como las cantinas, los vaqueros, el ganado y sobre todo la habilidad de estos hombres de dominar a los animales, además, de la hombría que podría llegar a representar dentro de ese contexto. Por su parte, el autor de "Pólvora" la define como "ideal para andar a caballo y masticar tabaco", dándonos a entender que, es una tipografía para disfrutarla.

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 40. Tacubaya.

México		
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica
	Autor	Nacho Peón
	Nombre de la Fuente	Tacubaya
	Fecha orientativa	(-)
	Clasificación	Fantasia
	Categoría	Título
	Concepto	Vernáculo
	Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración
	Tipografía con estructura anatómica sumamente gruesa, de proporciones muy cuadradas en su caja de base. Su pauta media, es aproximadamente a un 30% de altura respecto a la línea de base y todos sus trazos horizontales como el perfil, son más delgadas que el resto del cuerpo. Sin remates, y todas las esquinas que se forman en las terminales de las letras están redondeadas, efecto que suaviza la estructura del carácter, únicamente los trazos con ángulo de 90° se pueden apreciar en los ápices y barras horizontales de la pauta media de los caracteres. Esta fuente, es funcional en títulos o frases cortas, debido al aspecto tan denso proyecta, afectando su legibilidad en un texto más largo.	El nombre de esta fuente, tiene una larga historia, pues "Tacubaya" es un barrio muy conocido de la ciudad de México, al que originalmente se le conocía como "el pueblo de Tacubaya", formado aproximadamente en 450 d. C. previo a la conquista. Con la llegada de los españoles, esta zona se convirtió en un lugar muy visitado por Virreyes y gente de un alto nivel social, por lo tanto se construyeron edificaciones, jardines, entre otros atractivos arquitectónicos y de ocio. Tacubaya, lugar en el que vivió gente del medio artístico y deportivo, también fue escenario del "cine mexicano de la época de oro", que actualmente, es un barrio muy popular de mucha tradición. Aspectos que Nacho Peón quiso reflejar en su obra, con formas pesadas, pero a la vez agradables y atractivas, como los espacios que Tacubaya ofreció a lo largo de su historia.

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 38. Led Gothic.

México		
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica
	Autor	Enrique Ollervides
	Nombre de la Fuente	Led Gothic
	Fecha orientativa	(-)
	Clasificación	Fantasia
	Categoría	Experimental
	Concepto	Rescate Histórico
	Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración
	Fuente de tipo experimental, compuesta por formas geométricas en su totalidad, con una proporción alargada que la relaciona directamente con la familia gótica, cada uno de los caracteres lo conforman pequeños trazos individuales que entre dos forman por ejemplo: el palo de las letras, presentando pequeños remates con la misma estructura en todas sus terminales, también uniformemente posee un pequeño trazo horizontal en el ojo medio de todos los caracteres. Sus formas son claras, sencillas y los caracteres de caja baja están al 50% de la proporción de los de caja alta, por lo tanto, el grado de legibilidad es muy alto, ideal para emplearse en frases o pequeños textos, sin abusar de ella.	El concepto de LED Gothic, es muy interesante, ya que el autor trata de representar épocas totalmente diferentes, pero muy bien integradas en este trabajo tipográfico, porque reúne las características típicas de las letras o escritos góticos de la Edad Media, con la era actual, que gira en torno a la tecnología. Remitiendo directamente a los relojes digitales usados en la actualidad, pero con el detalle de los remates del estilo gótico que, en conjunto, le restan rigidez a la composición.

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 37. Luchita Payol.

México		Representación tipográfica	
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales		
	Autor	Enrique Ollervides	
	Nombre de la Fuente	Luchita Payol	
	Fecha orientativa	2007	
	Clasificación	Palo seco	
	Categoría	Título	
Concepto	Vernáculo		
Análisis de la tipografía		Fuente de inspiración	
<p>Tipografía de palo seco, con estructura anatómica densa y pesada, presentando mayor grosor en el palo de las letras, así como, un mínimo blanco interno en los caracteres que lo poseen.</p> <p>Por otra parte, sus cuerpos están drásticamente cortados diagonalmente en las terminales de las letras, confiriéndole cierta rudeza. Además, cabe sumar los pequeños detalles de plasticidad en el trazo que simula la textura de una impresión en papel de baja calidad. Sin embargo, "Luchita Payol" proyecta suavidad y feminidad en su composición general, es clara pero muy condensada, condición que la hace más funcional principalmente en títulos o frases cortas, perfecta para carteles. Además, incluye algunos dingbats con imágenes de luchadores, placas y adornos.</p>		<p>Por la singularidad de su nombre "Luchita Payol", es una tipografía propiamente mexicana, que hace alusión a la tradicional lucha libre de nuestro país. Un deporte muy popular entre niños y adultos, y el folclore del pueblo se hace presente mediante la diversión y convivencia familiar muy acorde con la estética formal de la fuente.</p> <p>Motivos que se ven reflejados en la composición tipográfica que Ollervides ha desarrollado, ya que retoma los aspectos característicos de los carteles típicos en los que se promocionan estos eventos.</p> <p>En la presente aplicación se puede apreciar claramente el concepto que fundamenta este diseño, manejando términos que definen certeramente sus formas como "técnica y ruda", concepto contrapuesto como la estructura de sus formas.</p>	

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 34. Lagarto.

México		Representación tipográfica	
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales		
	Autor	Gabriel Martínez Meave	
	Nombre de la Fuente	Lagarto	
	Fecha orientativa	2002-2003	
	Clasificación	Romanas	
	Categoría	Texto	
Concepto	Rescate Histórico		
Análisis de la tipografía		Fuente de inspiración	
<p>Tipografía con características formales y clásicas en su estructura anatómica, condiciones que determinan una fuente con un alto grado de legibilidad a pesar de trazos estilizados y elegantes, aplicados en las piernas de la "K, L, R y X", permitiendo su aplicación en textos.</p> <p>La aplicación de trazos curvos como bucles, espirales y volutas barrocas en los remates y risos de las letras, refleja en conjunto un atractivo dinamismo ya que, las diferentes direcciones del trazo de cada carácter presentan marcados contrastes en el ritmo de lectura, finalmente embonando sutil y elegantemente al momento de su aplicación.</p> <p>Característica importante que determina la calidad del producto tipográfico desarrollado, tanto en la versión romana, itálica, versales como versalitas.</p> <p>Sus aplicaciones más pertinentes figuran en textos, ya sea en prosa y verso, esto según las pruebas realizadas con la fuente en prensa, de acuerdo a su autor, en el artículo "La faz de la letra", revista al Diseño, N°81, año 15, pág. 40.</p> <p>Premios otorgados a Lagarto: premio "Excellance in Type Desing" de Atyp, Moscú, 2001. Seleccionada en la Bienal Latinoamericana Letras Latinas, 2001, y mención honorífica, Premio al Diseño, México, 2002.</p>		<p>Tipografía basada en antecedentes históricos, proveniente de una investigación del importante calígrafo e ilustrador, Luis Lagarto sobre caligrafías, capitulares e ilustraciones utilizadas en textos de carácter religioso durante la época de la Nueva España.</p> <p>Antecedentes que motivaron al autor para rescatar aquellas antiguas formas y transportarlas a la época actual mediante la combinación de elementos mexicanos y europeos, generando la fuente completa y proyectando los caracteres de acuerdo a las características básicas del modelo original; tratando además, conservar e integrar trazos que remitieran a la cultura azteca que en aquella época todavía dejaba sentir su presencia.</p>	

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

físicas de la hortaliza homónima herencia del México prehispánico, y que a la fecha aún forma parte de la alimentación de los mexicanos del siglo XXI.

De forma similar, la zona de Tacubaya ha permanecido vigente en la vida social de los mexicanos, ya que era un poblado anterior a la llegada de los españoles a América, y con el paso del tiempo ha sufrido transformaciones al ser habitado por distintos grupos sociales, hasta consagrarse en el último periodo como una zona sumamente popular y muy conocida por todos los mexicanos, motivo que hace del barrio de Tacubaya algo común, igual que el chayote. Y si se trata de cosas comunes, qué más común en México que la lucha libre, deporte que inspiró a Enrique Ollervides el diseño de Luchita Payol, una fuente con rasgos característicos de los carteles empleados para promocionar este deporte, muy bien aceptado por el pueblo mexicano y sumamente popular; últimamente ha sido admirada por los diferentes estratos sociales de este país, situación que hace que esta tipografía forme parte del concepto libre trabajado por diseñadores y tipógrafos mexi-

canos, lo que evidencia que lo vernáculo pertenece al pueblo sin cuestionamientos, sin un conocimiento histórico, funcional o utilitario, simplemente porque forma parte de la vida común del individuo y se apropia de él, motivos por los cuales lo vernáculo ha sido parte de la formación cultural del ser humano.

En el caso de Argentina, país precursor en esta materia, hay en su producción tipográfica una amplia variedad conceptual que corresponde al rescate histórico, cultural, libre, nacionalista y funcional, variantes que enriquecen su tipografía y muestran su versatilidad. Como se puede apreciar en la figura 68, este país posee una producción de 11 por ciento en rescate histórico, que de acuerdo con el análisis hecho a las tipografías que conforman este porcentaje, presenta una falta de historia autóctona al estar conformado por culturas de diferentes partes del mundo, situación evidente en el diseño tipográfico, donde su producción a pesar de que presenta rescate de la historia, no es propiamente la de este país, sino de elementos externos provenientes de la historia universal, como lo refleja

FIGURA 51. Mosaico.

Argentina			
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica	
	Autor	Alejandro Paul	
	Nombre de la Fuente	Mosaico	
	Fecha orientativa	1999	
	Clasificación	Fantasia	
	Categoría	Pantalla	
Concepto	Rescate Histórico		
Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración		
<p>Tipografía que por su estructura refleja aspectos de las familias de fantasía, presentando una clara legibilidad principalmente por el destino para el cual está elaborada, en este caso la aplicación en pantalla. De ahí, que Alejandro Paul evidencie su condición geométrica que, técnicamente facilita la lectura del soporte en el que se va a emplear, por.</p> <p>Su anatomía se basa principalmente en tres bloques iguales que dividen el cuerpo del carácter sobre la rejilla de base, produciendo equilibrio y simetría en sus formas. Y tanto los caracteres de las altas como de las bajas, son iguales en su estructura, únicamente diferenciados por una altura de x considerablemente alta, sin igualar la alineación superior de la fuente en general, por lo tanto sus ascendentes y descendentes son cortos, produciendo más peso en la tipografía.</p>		<p>Considerando el nombre de la tipografía, es fácil identificar su fundamento básico, el cual refleja una similitud con el antiguo arte del mosaico, que nos remite a la Antigua Grecia, donde lo empleaban para cubrir sus corredores, y posteriormente el pueblo romano, que fue el que se encargó de dominar la técnica e introducir otros materiales para su elaboración. Su difusión llegó a todo occidente y, hoy en día, es muy utilizado en el diseño contemporáneo, ya que presenta infinidad de oportunidades y combinaciones estructurales, que a pesar de la sencillez, es evidente el sentido de creatividad que requiere.</p>	

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 52. Mobley.

Argentina			
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica	
	Autor	Alejandro Paul	
	Nombre de la Fuente	Mobley	
	Fecha orientativa	2003	
	Clasificación	Fantasia	
	Categoría	Experimental	
Concepto	Libre		
Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración		
<p>Tipografía de la familia de Fantasía, dada su forma experimental y poco común. Asimismo, esta fuente presenta una estructura anatómicamente condensada con pequeños y agudos remates que densifican su legibilidad.</p> <p>La caja de la x es sumamente alta, por lo tanto sus ascendentes y descendentes son muy cortos. En los números como en el "9" el gancho es extremadamente pequeño y en las contraformas del número "8", se combinan curvas en un extremo y ángulos en el otro, estos pequeños detalles son los que hacen más atractiva la fuente, optimizándola para su aplicación en pequeñas frases.</p> <p>"Mobley" está diseñada en cuatro fuentes diferentes, entre ellas "Mobley Sans", "Mobley Sans Condensed", "Mobley serif" y "Mobley Serif Condensed". Con un estilo muy áspero pero amigable, atractivo y sobre todo divertido.</p>		<p>La inspiración original de esta tipografía está fundamentada en el diseño contemporáneo y en generar una única forma visual por medio de sus estratégicas curvas y comisas.</p> <p>Con elementos que remiten a las épocas de los años 60, y un carácter intenso pero a la vez sutil. Características que, hacen de esta tipografía un diseño atractivo bajo diferentes contextos. En este caso, el autor muestra las posibilidades del diseño tipográfico que pueden ir más allá de sus propios horizontes.</p> <p>Considerando que Alejandro Paul se ha internacionalizado desarrollando proyectos importantes de tipo comercial principalmente, adaptándose a las necesidades y requerimientos del mercado, no cabe duda de su potencial para cubrir las diferentes categorías tipográficas a manejar; dejando además patente que, Argentina tiene la capacidad de proveer material tipográfico al mundo con calidad y sobre todo con mucha creatividad.</p>	

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 46. Borges.

Argentina			
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica	
	Autor	Alejandro Lo Celso	
	Nombre de la Fuente	Borges	
	Fecha orientativa	2004	
	Clasificación	Romanas	
	Categoría	Texto	
Concepto	Cultural		
Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración		
<p>Tipografía clásica, correspondiente a la familia de las romanas, con una estructura anatómica clásica y formal, generada por medio de signos con cuerpos estrechos, mismos que presentan ascendentes y descendentes cortos, en relación a la proporción general del cuerpo, condiciones óptimas para el ahorro del espacio.</p> <p>Borges, tipografía que enfatiza mucho la línea de texto, con formas claras y agradables a la vista que permiten una fluida y confortable legibilidad, además, de economía, carácter y mesura, en las cuatro diferentes fuentes, tales como, redondas, versalitas, texto y también existe la variante para título.</p> <p>Pero en general, la fuente, es especial para su empleo en textos, sobre todo de tipo editorial.</p>		<p>La temática en la que está fundamentado el diseño de esta tipografía, es en la obra del famoso artista literario Jorge Luis Borges, personaje al que el autor admira profundamente por la calidad y contenido de su obra.</p> <p>Es por eso, que Lo Celso le rinde homenaje dedicando gran parte de su trabajo, en el cual representa de forma muy conceptual el contenido y características del trabajo Borgiano, por medio de la limpieza, economía y sobre todo la elegancia de la obra literaria. Diseñadas en primera instancia para el empleo en textos, por ser los textos los mismos que hicieron famoso a Jorge Luis Borges.</p> <p>Siendo un literato cosmopolita y filósofo del lenguaje, que ha influenciado a toda una generación a través de su obra. Y lo atractivo del trabajo de Lo Celso, es que en esta tipografía integra esta variedad de elementos representativos con gran sencillez.</p>	

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

la tipografía Mosaico (figura 51), que forma parte del arte griego antiguo; su autor, Alejandro Paul, sabe transportar muy bien elementos de diseño hacia una tipografía que pertenece a una categoría que aún se está gestando, como la de pantalla, lo que hace que este diseño trascienda por su concepto y su composición estructural, al igual que trascendió la técnica del mosaico a lo largo de la historia.

Bajo el concepto cultural se puede encontrar evidencia de 34 por ciento (figura 68), el porcentaje más alto de su producción, donde se fundamenta básicamente la internacionalmente conocida

y admirada literatura argentina. En esta parte, los autores han realizado la riqueza artística argentina con excelentes diseños tipográficos, que de acuerdo con su fuente de inspiración le han dado herramientas para ser representada visualmente, lo que ha desarrollado una tipografía para texto que a pesar de la sencillez que requiere, los tipógrafos conocen la manera de representar las características propias de su máximos exponentes literarios, como Jorge Luis Borges y Roberto Arlt. Entre los porcentajes más fuertes está el libre, con 22 por ciento (figura 68), donde destacan tipografías como Rayuela y Mobley (figuras 48 y 52), donde

FIGURA 48. Rayuela Chocolate.

Argentina	
Datos generales	Representación tipográfica
Autor Alejandro Lo Celso Nombre de la Fuente Rayuela Chocolate Fecha orientativa 2000 Clasificación Romana Categoría Texto Concepto Cultural	
Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración
<p>"Rayuela", es un diseño que cabe señalar, por su estructura anatómica, corresponde a la familia de las romanas. Pero la fuente denominada "Chocolate", presenta alteración en el grosor del cuerpo, situación que exigió mucho más cuidado en el desarrollo de los signos, generando un aspecto más relajado, pero con suma legibilidad.</p> <p>En letras como "g" su ligadura es muy estilizada y femenina, la "s" por su parte presenta cierta inclinación en su trazo, y respecto a la "y", su asta descendente es muy particular, muestra una curvatura muy suave y coqueta haciendo juego con el resto de los caracteres, que a pesar de lo pesado de su estructura.</p> <p>Es un diseño tipográfico con un espíritu libre y popular, gracias al binomio conceptual desarrollado por Lo Celso, que radica en la informalidad de la fuente, pero con un sentido claro de legibilidad en textos extensos.</p> <p>"Rayuela" en su variante "Chocolate" fue premiada por el Type Directors Club de Nueva York en 2006.</p>	<p>"Rayuela", tipografía esencialmente fundamentada en la obra del escritor argentino Julio Cortázar, reconocido escritor de la literatura hispana vanguardista del siglo XX. Mismo que supo manejar la universalidad de su interesante obra, sin dejar de lado sus raíces culturales reflejadas por una parte, en su temática y claro estilo de escritura por medio del empleo del lenguaje coloquial.</p> <p>Por otra, "Rayuela" fue un elemento importante para desarrollo profesional de Lo Celso en sus estudios de posgrado, en los que investigaba tanto la teoría como el diseño, dando como resultado la tipografía Rayuela, tipografía aceptada por su composición tanto en la Universidad de Reading en Inglaterra, y en el Atelier national de recherché typographique (ANTR) en Nancy, Francia, desde el 2000 al 2001.</p> <p>Dos aspectos muy importantes en la vida de Lo Celso, quien supo aprovechar la riqueza literaria de su país, transformándola en letras, así como el talento tipográfico que posee.</p>

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 45. Fontana ND semibold.

Argentina	
Datos generales	Representación tipográfica
Autor Rubén Fontana Nombre de la Fuente Fontana ND semi bold Fecha orientativa 1998-2002 Clasificación Palo seco Categoría Texto Concepto Funcional	
Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración
<p>El ejemplo que se muestra pertenece al sistema tipográfico "Fontana ND", el cual muestra 30 diferentes variables de la misma fuente, con calidad indiscutible en cada una de ellas.</p> <p>Tipografía atractiva por su forma sencilla y contemporánea, sutileza en algunas partes de las letras, por ejemplo: la cola de la "Q"; la descendente de la "J" mayúscula, la ligadura de la "ch" tanto en caja alta como en baja, asimismo, se aprecia el bucle de la "g" muy sui géneris.</p> <p>Así como, una alteración importante en la ubicación de la línea de base de los números en su estructura que la hacen más interesante. Aplicando sutiles variantes en la dirección de algunos de sus trazos, los cuales producen dinamismo en la tipografía rompiendo con la rigidez lineal de sus formas, sin afectar la formalidad de la fuente.</p>	<p>Rubén Fontana, fue el creador de la primera revista tipográfica en Argentina, punto de lanza para el diseño tipográfico latinoamericano.</p> <p>El propio Fontana, diseñó esta fuente tipográfica para utilizarla en su revista tpG, y el objetivo principal era dar identidad y optimizar el rendimiento de textos de la revista.</p> <p>Además, está proyectada en base al idioma español.</p> <p>Otro ejemplo de la calidad y sobre todo la visión que Rubén Fontana tuvo desde sus inicios respecto al diseño en general, como el diseño tipográfico.</p>

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 44. Aura.

Argentina	
Datos generales	Representación tipográfica
Autor Rubén Fontana Nombre de la Fuente Aura Fecha orientativa (-) Clasificación Romanas Categoría Texto Concepto Funcional	
Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración
<p>Fuente tipográfica que corresponde a la familia de las romanas, por lo tanto, su estructura anatómica es muy clásica y formal. Una tipografía sumamente funcional y legible con los remates típicos de esta familia tipográfica.</p> <p>El ojo medio de la fuente esta por encima del 50% de su proporción total, la particularidad de este diseño, es que todas las horizontales son más gruesas que el resto del cuerpo de los caracteres, generando personalidad e identidad propia, además, de ser aplicable para textos.</p> <p>En cuanto a los remates empleados, estos destacan porque presentan una ligera curvatura, al igual que el estilizado bucle de la letra "g", acentos con un ángulo de 30° muy marcado, generando en conjunto una atractiva y formal fuente tipográfica.</p>	<p>Esta tipografía tiene una relación muy directa con la fuente "Times", una de las más legibles, funcionales y utilizadas de hoy en día. Obviamente, hace modificaciones que diferencian una de la otra.</p> <p>Sin embargo, el autor ha desarrollado un trabajo con un gran cuidado en las formas ya que armonizan perfectamente entre ellas, produciendo un trabajo de alta calidad que puede competir en el mercado internacional, donde se hace presente que la tipografía Argentina está a la altura de los grandes mercados internacionales; y Rubén Fontana "tutor de la tipografía argentina" como algunos lo llaman lo demuestra en esta obra.</p>

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

además los autores han desarrollado fuentes misceláneas y experimentales, lo que deja volar la imaginación con temas diversos que muestran su capacidad para trabajar desde diferentes perspectivas, lo que les ha permitido ofrecer nuevas formas de representación, y sobre todo, le han proporcionado al usuario una amplia variedad y calidad en tipografía.

La parte nacionalista está cubierta con 11 por ciento de producción (figura 68), que al igual que la Argentina de hoy refleja tipografía funcional, clara en su diseño, con un concepto joven y actual, y capaz de fortalecer la cul-

tura e historia que este país construyó con orgullo, motivo que provoca la generación de fuentes tipográficas que reflejan este ánimo y el sentimiento de un pueblo satisfecho de sí mismo. El concepto funcional posee un porcentaje de 22 por ciento (figura 68); si se contemplan las tipografías que conforman la producción de este país, se aprecia que realmente han sido diseñadas para un determinado fin: Fontana ND nació con el fin de dar personalidad a la revista *TipoGráfica*.

TipoGráfica se especializaba en contenidos relacionados con esta rama del diseño, y tenía

FIGURA 55. Bolívar.

Colombia y Venezuela			
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica	
	Autor	Camargo Guerrero/C. Puertas	
	Nombre de la Fuente	Bolívar	
	Fecha orientativa	2007	
	Clasificación	Rotuladas	
	Categoría	Título/texto	
Concepto	Rescate Histórico		
Análisis de la tipografía		Fuente de inspiración	
<p>Fuente rotulada con una estructura anatómica con características similares a las históricas escrituras cursivas y manuales que se desarrollaban nuestros antecesores.</p> <p>Actualmente, se puede clasificar como una caligrafía contemporánea, de aspecto rebuscado aunque elegante, gracias a la ligereza de sus trazos y sus excesivos ascendentes y descendentes estilizados mayores a la altura de la x, características que hacen del texto un trabajo exquisito tal y como se aprecia en la imagen, la inclinación de su estructura hace de "Bolívar" una fuente muy natural, por ejemplo en el bide de la "g"; las lifaduras que conforman la repetición de la letra "f", además, de la atractiva inclinación de la letra "x".</p> <p>Respecto a sus posibles aplicaciones, cabe anotar que, obviamente es una tipografía que no deberíamos utilizar en exceso, ya que aunque sí es una fuente legible, para textos largos, puede llegar a cansar al lector rápidamente. Por lo tanto, su aplicación en pequeños fragmentos o en títulos, que hacen más clara la apreciación de sus formas, definidas, claras y sobre todo conservadoras, sería un uso más apropiado.</p>		<p>El desarrollo de la tipografía Bolívar, está inspirado en un personaje ilustre de Latinoamérica, Simón Bolívar, más conocido como el "Libertador". En el siglo XIX contribuyó a la independencia de la actual Bolivia, Colombia, Ecuador, Panamá, Perú y Venezuela.</p> <p>Acto histórico que llevó a César Puertas y Camargo Guerrero a desarrollar este interesante proyecto, que iniciaron justamente el 24 de Julio de 2007, natalicio del libertador.</p> <p>La gran admiración que ambos manifiestan por el personaje, hizo que los antecedentes de esta tipografía, estén fundamentados en una ardua y exigente investigación, que contribuyera a conceptualizar perfecta y armoniosamente las cualidades de su fuente de inspiración.</p>	

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

entre sus objetivos aprovechar eficientemente el espacio de sus páginas, razón por la cual Fontana desarrolló diversas variantes de su fuente homónima, institucionalizada tanto en la portada como en sus interiores. Además de un extraordinario dominio de las formas, este acontecimiento tipográfico muestra que en Argentina se trabaja una diversidad de fuentes y conceptos que trascienden sus fronteras, y que forman parte de la cimentación de su desarrollo tipográfico, así como del producido en estos últimos años en América Latina.

Colombia y Venezuela muestran proyectos tipográficos conjuntos (figura 68), con resultados muy interesantes en sus contenidos temáticos, al igual que proyectos propios, pero esta marcada relación ocasionó que el análisis de su trabajo se unificara para proyectar más fielmente la tendencia y sus lineamientos de creación, que poseen un porcentaje de 20 por ciento en el desarrollo de tipografías enfocadas al rescate histórico; un ejemplo de este concepto y de la unificación entre sus proyectos ha sido la creación de la tipografía Bolívar (figura 55), di-

FIGURA 50. Latinaires.

Argentina			
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica	
	Autor	Alejandro Paul	
	Nombre de la Fuente	Latinaires	
	Fecha orientativa	2003	
	Clasificación	Palo seco	
	Categoría	Texto	
Concepto	Nacionalista		
Análisis de la tipografía		Fuente de inspiración	
<p>"Latinaires", fuente diseñada con una estructura específica de la familia de las grotescas, por su anatomía lineal y sin remates, muy redonda, esbelta y clara, lo cual hace de ella una tipografía funcional, sencilla, formal y con plena legibilidad, destinada para uso específico de textos.</p> <p>Con ascendentes y descendentes menores a la altura de la x, que proyecta un diseño muy equilibrado conteniendo algunos trazos curvos y divertidos, por ejemplo en la parte superior de la panza de la letra "b", en estructuras como las de la "e, c, a" o panza de la "p" el estilismo se combina sutilmente con la claridad de la fuente delimitada también por una perfecta inclinación.</p> <p>La "f" minúscula presenta una descendente que sobrepasa considerablemente la línea de base de la fuente. Trazos que se aprecian fácilmente en "Latinaires italic" y "blod italic". Desarrollada en cinco variantes, entre ellas "Latinaires itálica", "bold", "bold italic caps". Todas ellas aplicables en cualquier idioma occidental, principalmente el español.</p>		<p>Como su nombre lo dice "Latinaires", es una composición de la palabra Latino con Buenos Aires, que en conjunción dan un efecto aún más profundo del sentido de nacionalismo que Alejandro Paul tiene por su país, a pesar de ser un diseñador internacional y de catalogarse por diseñar tipos comerciales básicamente.</p> <p>En este caso, genera una tipografía para texto, en la que ejemplifica su uso desde cualquier temática, como muestra en el ejemplo, con nombres de reconocidos personajes como Maradona, Carlos Gardel, además de hacer referencia a Buenos Aires.</p> <p>Así, Paul presenta su tipografía, con nacionalismo pero a la vez la con universalidad que la calidad de su trabajo refleja.</p>	

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

señada por César Puertas y Carlos Fabián Camargo Guerrero como homenaje a este gran personaje histórico, promotor de la independencia de ambos países.

Con el mismo porcentaje abordan el concepto vernáculo. De acuerdo con las tipografías que componen esta rica temática en contenido, se muestra parte de la vida cotidiana de los colombianos. Por ejemplo, con la tipografía Urbana (figura 54), que plasma importantes detalles del transporte urbano de su país; la plasticidad tipográfica desarrollada refleja las condiciones por

las que pasan los ciudadanos que usan los camiones de transporte colectivo urbano, así como la importancia de las calles y avenidas bogotanas. Estas transformaciones entre lo real y el diseño marcan la habilidad del autor y su capacidad analítica desde el punto de vista tipográfico para trascender tanto las fronteras nacionales como las internacionales.

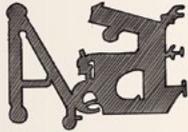
Estos países cuentan con el desarrollo de tipografías con temática libre y su variedad entre categorías, que van desde la formalidad y claridad de fuentes para texto, hasta la divertida experi-

FIGURA 54. Urbana.

Colombia	
Datos generales	Representación tipográfica
Autor César Puertas Nombre de la Fuente Urbana Fecha orientativa 2007 Clasificación Palo seco Categoría Texto Concepto Vernáculo	
Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración
<p>Tipografía con características de la familia grotesca por la ausencia de remates y trazo sencillo, que muestran ascendentes y descendentes sumamente cortos, delimitados por una altura de x muy alta, con la finalidad de aprovechar el espacio tanto vertical como horizontalmente.</p> <p>Su estructura anatómica es fuerte y definida, obviamente este aspecto se enfatiza más en la versión bold, sin embargo, esa presenta densidad en su cuerpo, factor que hace de "Urbana" una fuente bondadosa, amable, de uso común y con las condiciones de legibilidad requeridas por los posibles usuarios.</p> <p>Gracias a sus puntas redondeadas en las terminaciones de todos sus trazos, produce la sensación de confianza, contrapuesta con los trazos angulares internos de cómo la "n, u" o "m" caracteres que le dan el significado mundano reflejado en su nombre.</p>	<p>"Urbana", es una tipografía que se desarrolló pensando en la ciudad de Bogotá, de acuerdo a las condiciones que presenta el sistema de camiones de transporte urbano, en el cual la importancia de ello es transmitir los conceptos que identifican a este sistema desde la perspectiva de la necesidad, la falta de espacio, así como, las características propias de una gran ciudad; cuestiones que el autor trabaja como proceso metonímico (la parte por el todo).</p> <p>Desde este tipo de trabajos tipográficos, el autor pretende que, en Colombia, el ejercicio tipográfico sea considerado como una cultura, una rama del diseño que se estudie a conciencia y se establezca en las Universidades Colombianas definitivamente con la relevancia que realmente requiere.</p>

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 57. Hiroformica.

Venezuela	
Datos generales	Representación tipográfica
Autor Camargo Guerrero Nombre de la Fuente Hiroformica Fecha orientativa 1999 - 2007 Clasificación Fantasía Categoría Miscelánea Concepto Libre	
Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración
<p>Fuente tipográfica muy sugerente, por sus formas corresponde a la categoría de miscelánea, ya que el autor se da el lujo de desarrollar una fuente conformada por estructuras de elementos gráficos con la estructura anatómica de las letras del alfabeto latino.</p> <p>Entre sus principales características destacan las letras altas con forma de bajas, cuerpos totalmente irregulares, tanto en tamaño como en forma. No presenta ascendentes ni descendentes fuera de la línea de base, también omite la alineación superior, a su vez, presenta poca legibilidad, debido a la diversidad de trazos que conforman el cuerpo de un mismo carácter, ya que rompe con lo establecido, asimismo, es evidente la agresividad que proyecta, enfatizada con elementos bélicos en algunos caracteres, considerando que este es uno de sus objetivos principales.</p> <p>Cuenta con letras, números, diacríticos signos de puntuación, simbólicos y monetarios.</p>	<p>Fuente tipográfica diseñada en base al concepto de guerra o combate, en el que determinados elementos empleados en dicho concepto, como misiles y cañones, se ven reflejados en algunos de los caracteres de la fuente.</p> <p>La intención principal es desarrollar nuevas formas tipográficas con un alto grado de alteración, llevando hasta el límite la creatividad de los diseñadores, y como dice el propio Camargo Guerrero: "un buen día cuando el final se acerque, llegaré de nuevo la Times".</p> <p>Probando con esto, que las tipografías clásicas seguirán vigentes como hasta ahora, hecho que no limita el desarrollo tipográfico venezolano.</p>

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 56. Gancho Petare.

Venezuela	
Datos generales	Representación tipográfica
Autor Camargo Guerrero Nombre de la Fuente Gancho Petare Fecha orientativa 1999 - 2007 Clasificación Fantasía Categoría Experimental Concepto Libre	
Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración
<p>Tipografía de fantasía, con una estructura anatómica sumamente compleja, generada por formas irregulares que pierden legibilidad, por lo texturizado de caracteres como la "a, c, h" o la "o". Una fuente interesante desde el punto de vista compositivo, ya que, armonizan adecuadamente los caracteres entre sí. Sin embargo, agresiva por sus trazos agudos, además de cuerpos totalmente irregulares que alteran y distorsionan tanto las ascendentes como las descendentes de los caracteres, además, la mezcla de altas y bajas.</p> <p>Una tipografía de uso muy específico y limitado, sin embargo, atractiva, dinámica y actual, incluye todas las letras del alfabeto latino, así como, números, acentos, diacríticos, signos de puntuación, monetarios y simbólicos.</p>	<p>El tema de inspiración de esta fuente tipográfica está fundamentado originalmente en los ganchos de ropa, de los cuales el autor hace referencia a una situación en especial, se trata de un viernes del año 2000, cuando él salía del metro de Petare en Caracas (un lugar muy popular), y por primera vez se sintió a la moda.</p> <p>Por lo tanto para poder reflejar ese sentimiento, Camargo Guerrero conceptualizó este hecho, remitiéndolo simplificada-mente a un gancho de ropa común y corriente, como elemento único de representación. Posteriormente, con la estructura anteriormente definida, queda clara la distorsión que el concepto original sufrió.</p> <p>Por lo tanto, esta pequeña historia refleja un sentimiento generado en un lugar representativo de Venezuela y por lo tanto, reflejo de la sociedad de su país.</p>

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 53. Obliqua.

Colombia	
Datos generales	Representación tipográfica
Autor César Puertas Nombre de la Fuente Obliqua Fecha orientativa 2007 Clasificación Palo Seco Categoría Texto Concepto Libre	
Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración
<p>Fuente tipográfica de palo seco por su estructura limpia y lineal con un alto grado de legibilidad y, por tanto, muy adecuada para aplicarse en textos largos.</p> <p>"Obliqua", posee una anatomía sumamente lineal que oscila sutilmente y en perfecta armonía entre el fuerte sesgo del espesor de la letra "b", así como, la ligereza de las torcedura en la parte baja de la "l", el palo exagerado de la "f" minúscula que alcanza la pauta descendente. De ahí que su autor la clasifique como una fuente "torcidita pero derecha".</p> <p>Su aspecto, es totalmente contemporáneo y funcional, sin hacer a un lado la formalidad de la fuente, lo cual produce en los textos un sentido de limpieza, orden y claridad. Esta tipografía se ha catalogado como la primera fuente colombiana reconocida por la firma británica Monotype, por poseer los elementos necesarios, tanto técnicos como estéticos, para su distribución.</p>	<p>En realidad esta fuente tipográfica no parte en sí de un tema o acontecimiento específico, ni siquiera de ensalzar un sentimiento nacionalista colombiano como sucede en algunos casos. "Obliqua", es sencillamente, una muestra del interés que un joven diseñador como el colombiano César Puertas, tiene por la tipografía.</p> <p>Joven diseñador egresado de la Universidad Nacional, que al asistir a una conferencia del aclamadísimo Rubén Fontana, quedó encandilado por el mundo de la tipografía. Campo en que decidió especializarse y prácticamente entró dando vida a esta atractiva fuente tipográfica.</p>

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 59. Romeral.

Chile		Representación tipográfica	
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales		
	Autor	Juan Pablo De Gregorio	
	Nombre de la Fuente	Romeral	
	Fecha orientativa	2004	
	Clasificación	Romanas	
	Categoría	Titulo	
Concepto	Funcional		
Análisis de la tipografía		Fuente de inspiración	
<p>"Romeral", tipografía con un aspecto formal que la ubica dentro de las familia de la romanas. Sin embargo, sus trazos rectos se integran con interesantes curvas de algunos de sus caracteres proyectando mayor confianza en la fuente al restarle con estos elementos, la rigidez que en determinado momento refleja.</p> <p>Elementos que hacen especial esta tipografía, con mucha personalidad y un alto grado de legibilidad. Por ejemplo en la cola de la "Q" tan estilizada y sutil, la elegancia de la panza que se forma en la "k" aunada a su misma pierna igual de estilizada, otra característica interesante es donde nace la pierna de la letra "R", sin dejar de mencionar los blancos internos de las letras mayúsculas.</p> <p>El grosor de su cuerpo produce un impacto visual, mediante sus formas rectas y angulares, mismas que se equilibran correctamente con sus ascendentes y descendentes, de menor tamaño que la altura de la x.</p> <p>De esta tipografía existe otra versión donde se suavizan todos sus ángulos rectos, dando un aspecto más amigable e informal, por estar representada de forma lineal.</p>		<p>Esta tipografía llamada "Romeral", fue diseñada con la intención de emplearla en conjunto con la fuente Chúcara, diseñada por el mismo autor, para generar una congruencia en sus propios textos.</p> <p>El peso visual que proyecta esta tipografía, es con el fin de llamar la atención del lector. Además, de facilitar al diseñador la manipulación de sus formas, misma que sugiere con las alteraciones curvadas en algunos caracteres.</p> <p>Por otra parte, en la versión lineal, se aprecia un concepto un poco más relajado y diferente, que deja ver la habilidad del autor para diseñar tipografía informal, dinámica y divertida, pero siempre con calidad.</p>	

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

mentación de nuevas y diferentes formas tipográficas, con intención de enfatizar claramente la fuente de inspiración alcanzada con trazos rebuscados, confusos y en algunos casos tan finos y sutiles, que transportan la imaginación de quien aprecia estas fuentes tipográficas a lugares inexplorables, o provocan la admiración por elementos tan sencillos realizados con los trazos del tipógrafo que los genera, característica de las creaciones colombiano-venezolanas expuestas al resto de América Latina y ofertadas en fundiciones internacionales, como Myfonts;

cabe destacar que Colombia y Venezuela tuvieron un alto porcentaje de participación en la Bienal Letras Latinas 2008.

Chile también posee producción tipográfica, aunque en grado menor a los países anteriores, pero suficiente para destacar entre las producciones tipográficas latinoamericanas de hoy día, y ha mostrado diferentes alternativas de creación que le permiten explorar el campo tipográfico y dar a conocer la capacidad y alcance de sus diseñadores. En la gráfica correspondiente de la figura 68 se muestra una relativa equivalencia

FIGURA 58. Chúcara.

Chile		Representación tipográfica	
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales		
	Autor	Juan Pablo De Gregorio	
	Nombre de la Fuente	Chúcara	
	Fecha orientativa	2003	
	Clasificación	Romanas	
	Categoría	Texto	
Concepto	Nacionalista		
Análisis de la tipografía		Fuente de inspiración	
<p>"Chúcara", es una tipografía muy formal, con una estructura anatómica muy clásica, correspondiente a la familia de las romanas, por lo tanto, con un alto grado de legibilidad.</p> <p>Sus formas sencillas y claras, cuentan con pequeños detalles en los remates con formas contrapuestas entre los trazos cuadrados y los curvos y suaves como en el caso del gancho que presenta la "j"; detalles con formas contrapuestas en los botones de la "a, c, o r" y el exquisito bucle de la "g". También, en los remates de las ascendentes están estructurados con un ángulo muy atractivo y claro.</p> <p>El cuerpo de la misma, es ideal para el ahorro del espacio en la aplicación de textos, además, de una altura muy marcada de la x, que la define aún más.</p> <p>Desarrollada en dos versiones: la normal y otra más muy similar, que se adapta fácilmente en cuerpos de menor tamaño y también se encuentra diseñada en itálicas.</p>		<p>Este proyecto tipográfico ha sido la punta de lanza para este diseñador chileno, ya que "Chúcara" fue su proyecto para titularse como diseñador en la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile.</p> <p>Su principal objetivo, era encontrar un diseño apto para ser impreso en papel de baja calidad como el periódico, así como el aprovechamiento del espacio, haciendo una comparativa entre las tipografías más reconocidas por su uso en prensa, entre ellas la "Times".</p> <p>Fue así, como el autor consideró el desarrollo de una fuente apta para estos fines, pero no sin dejar a un lado su sentimiento nacionalista, tratando de alejar su diseño de los conceptos europeos, por medio de formas vigorosas y expresivas, que reflejan la cultura y tradición de su país, Chile.</p>	

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

de producción entre los conceptos libre, nacionalista y funcional, donde se puede constatar que Chile ha perfeccionado la calidad y el desarrollo de su técnica.

De acuerdo con los recursos nacionalistas que proyecta en sus propuestas tipográficas, como la tipografía Chúcara (figura 58), ejemplo de la metamorfosis de formas funcionales del estilo europeo a las formas del concepto funcional con rasgos muy particulares, que de acuerdo con su autor connotan la esencia del pueblo chileno, reflejado con 33 por ciento (figura 68), y postulado como uno de los conceptos más representativos del dise-

ño tipográfico chileno; además, Chúcara funciona perfectamente en la aplicación de textos, lo que le ha convertido en punta de lanza de los proyectos tipográficos actuales de Chile. Gracias a la fortaleza que los recursos nacionalistas le han dado a la propuesta chilena, este país ha buscado otras formas de representación, y bajo el concepto nacionalista alcanza otro 33 por ciento (figura 68), lo que refleja diseños con una estructura bien fundamentada en cuanto a la composición y plasticidad que definen la calidad de un buen diseño tipográfico, y sobre todo la formalidad de los diseñadores chilenos.

FIGURA 60. Comalle.

Chile			
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica	
	Autor	Juan Pablo De Gregorio	
	Nombre de la Fuente	Comalle	
	Fecha orientativa	2007	
	Clasificación	Fantasia	
	Categoría	Título	
	Concepto	Libre	
	Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración	
	<p>"Comalle", es una tipografía sumamente atractiva por su estructura divertida, femenina y sensual, misma que la ubica dentro las familias de fantasía, con un cuerpo grueso y pesado, sin afectar la legibilidad de la fuente.</p> <p>En el ejemplo de la "g", se puede apreciar lo cuidadoso de sus trazos en el atractivo bucle y en su alocada oreja, las curvas particulares de un carácter dan continuidad con el siguiente, sin unirse entre ellos, simplemente integrándose sutilmente. Presenta terminaciones sofisticadas embonando perfectamente con la sensualidad de su estructura.</p> <p>También contiene detalles en las terminaciones que concluyen en forma de gancho muy interesantes que le dan una intensa personalidad, proyectando una imagen muy orgánica y fresca, como es el caso del botón de la "r", una exquisita "f" de tipo cursiva que bien integrada al estilo general de la fuente.</p>		<p>"Comalle", es una tipografía desarrollada con base en el juego visual que produce entre sus formas y contraformas, que define claramente el concepto de la percepción visual que maneja la famosa teoría de la Gestalt, según su propio autor.</p> <p>Lo que aquí interesa, es básicamente comprender la estructura de sus formas y la percepción que se tenga de ellas a simple vista.</p> <p>Desde otro punto más profundo, el autor ha logrado hacer una representación aparentemente sencilla pero con un gran análisis de la forma y la plasticidad, que demuestra claramente la evolución que ha tenido desde sus tipografías "Chúcara", "Romerol" hasta llegar a ésta, "Comalle", haciendo evidente la capacidad de creación que posee en su quehacer tipográfico.</p>

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

En el caso de este país, a pesar de la llegada tardía de la imprenta, su tipografía aún es muy joven, sumamente propositiva, divertida y atrevida. A Comalle, de Juan Pablo de Gregorio (figura 60), sus formas fuertes y densas le otorgan una gran personalidad al diseño, y dentro del concepto libre (34%) demuestra una funcionalidad indiscutible mediante una plasticidad exagerada, pero finamente aplicada.

En resumen, de acuerdo con estos conceptos, la producción tipográfica de este país ha dejado claro que su andar en esta materia aún se está construyendo con

pasos firmes que le han permitido alcanzar reconocimiento y aceptación internacional.

En Uruguay, el trabajo tipográfico está estrechamente relacionado con su intención educativa por el diseño tipográfico, ya que como se ha mencionado, esta materia se imparte en las universidades con el fin de generar interés en los jóvenes diseñadores por las propuestas de calidad. Dentro de su desarrollo de fuentes se detectaron dos importantes conceptos: el rescate histórico y el funcional, ambos con un porcentaje de 50 por ciento (figura 68). Estos concep-

tos corresponden fielmente a el interés que tiene este país en el desarrollo de su diseño tipográfico. En el caso del rescate histórico, hay un reconocimiento y una cimentación necesaria para dejar claras las raíces uruguayas, relacionadas estrechamente con la intención de fortalecer el conocimiento y origen de la tipografía al establecerla en el currículo de las escuelas de diseño.

El caso de la tipografía Maldoror - (figura 61), de Gustavo Wojciechowski, correspondiente al concepto antes mencionado se relaciona un poco con algu-

nas propuestas desarrolladas por el diseño tipográfico argentino, donde se transforman características propias de la literatura o de los artistas literarios de acuerdo con interesantes transformaciones de reconocidas fuentes transportadas a la época actual, cuyo toque de elegancia y refinada plasticidad conforman la calidad y el profesionalismo del diseño tipográfico uruguayo.

Asimismo, se han generado fuentes como la Escrin (figura 62), de Martín Abud, que corresponde al concepto funcional, proyecto con gran aceptación en

FIGURA 61. Maldoror.

Uruguay			
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica	
	Autor	Gustavo Wojciechowski Máca	
	Nombre de la Fuente	Maldoror	
	Fecha orientativa	2000	
	Clasificación	Rotuladas	
	Categoría	Título/texto	
	Concepto	Rescate Histórico	
	Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración	
	<p>"Maldoror", es una tipografía con un aspecto antiguo, por su trazo rotulado y caligráfico, similar a la caligrafía antigua hecha a mano, además del aspecto gótico de su anatomía, ya que el cuerpo de los caracteres, es muy angosto y la altura de la x muy alta, como las tipografías de los caracteres del siglo XIX.</p> <p>Contiene terminaciones muy agudas, que producen un aspecto fuerte e intenso, así como, un estilizado palo en las letras "f" y "l", en el caso de la "d" tiene el aspecto de una gota a un solo trazo, y por ejemplo el gancho de la "y" presenta un bucle similar al aplicado generalmente en la letra "g", la "v" y "w" presentan en el palo derecho un alargamiento que alcanza la alineación superior.</p> <p>Tipografía destinada para aplicación en títulos o pequeñas estrofas, sin abusar de ella.</p>		<p>Esta fuente tipográfica, fue creada con la intención de escribir textos de Los Cantos de Maldoror del Conde de Lautréamont.</p> <p>Gracias a que su autor, además de estar relacionado con el mundo del diseño, es un reconocido poeta uruguayo, quien en primera instancia, se basó en el estilo gótico "Schbacher" para el desarrollo de esta fuente, mezclando la intensidad de su acabado con el toque rebuscado de sus formas.</p> <p>En consecuencia, además de conferir una sensibilidad poética a sus aplicaciones, el autor integra perfectamente su interés por el diseño de letras, catalogándose como el indiscutible promotor de la tipografía en su país.</p>

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 62. ESCRIN.

Uruguay			
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica	
	Autor	Martín Abud	
	Nombre de la Fuente	ESCRIN	
	Fecha orientativa	2004	
	Clasificación	Fantasia	
	Categoría	Pantalla	
Concepto	Funcional		
Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración		
<p>Tipografía totalmente geométrica, condiciones determinadas por su destino de aplicación, la pantalla. Misma que refiere una estructura anatómica cuadrada pero generando un aspecto ligero, sencillo y contemporáneo.</p> <p>Sus ascendentes y descendentes son cortos, con un cuerpo lineal en su totalidad para brindar legibilidad; apropiada para su empleo en tamaños pequeños, para conservar su forma. Como su propio autor dice en el ejemplo, es un diseño tipográfico al que todavía le falta considerar los espacios del Kern.</p> <p>Sin embargo, su primera versión ya ha sido reconocida por la Bienal de Letras Latinas 2006, para la cual, la desarrolló en mayúsculas, minúsculas y números.</p> <p>Presentada únicamente en su versión de caja baja, la plasticidad es muy sencilla, y todos sus caracteres parten de una caja totalmente cuadrada, al igual que bucle de la "g", las líneas descendentes de la "j" y la "y" por ejemplo.</p>		<p>La intención principal del diseño de "Escribin", fue el desarrollar una fuente tipográfica para pantalla que funcionará correctamente al modificar el número de puntos, considerando siempre, puntuaciones pequeñas, las cuales evitaban la deformación de los píxeles que definen la estructura básica de la fuente.</p> <p>Este proyecto, fue desarrollado dentro del taller conocido como "Doblette 2", dirigido por Gustavo Máca, y participó en LL2006, obteniendo resultados satisfactorios.</p>	

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

la Bienal Letras Latinas 2008, que además ha obtenido reconocimiento internacional. Los anteriores motivos fortalecen la forma de llevar la tipografía en Uruguay, ya que aunque tenga poca producción alcanza estándares tipográficos reconocidos internacionalmente, y sus resultados son satisfactorios y bien fundamentados gracias a que el conocimiento se adquiere desde las aulas con la conciencia de hacer diseño tipográfico profesional y de alta calidad.

El proceso del crecimiento tipográfico en América Latina es un acontecimiento que mues-

tra diferentes caras, de acuerdo con cada uno de los países que conforman esta investigación y que permiten conocer su estado del arte, como Paraguay, que en este caso en particular ha desarrollado un diseño tipográfico de carácter interno; según lo establecido en "Breve historia del diseño tipográfico en América Latina", el apartado del capítulo anterior, el diseño tipográfico paraguayo aún no ha alcanzado los estándares establecidos por la Bienal Letras Latinas. Así pues, sus diseños no dejan de ser atractivos e interesantes, de acuerdo con la importancia de

FIGURA 63. E'a.

Paraguay			
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica	
	Autor	Juan Heilborn	
	Nombre de la Fuente	E'a	
	Fecha orientativa	2008	
	Clasificación	Palo seco	
	Categoría	Texto	
Concepto	Cultural		
Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración		
<p>Tipografía, con un estilo contemporáneo con un alto grado de legibilidad gracias a su estructura anatómica lineal, ubicada dentro de la familia de palo seco.</p> <p>Destinada para su uso en texto por la uniformidad de su composición, además, de economizar espacio. Una de sus características más importantes, es que funciona tanto en el idioma español, como en el guaraní, lenguaje típico de Paraguay.</p> <p>La sencillez de sus formas, no está peleada con la personalidad que provocan ciertos trazos en su cuerpo, diferenciándola del resto de las tipografías de este tipo, por ejemplo la elegante barra de la "e" un leve inclinación horizontal, el bucle y oreja de la "g", una pertinente altura de la x, en relación a los trazos generales de la fuente, así como, un distinguido espolón que define la personalidad de la fuente, en la letra "d".</p> <p>Actualmente se encuentra desarrollada en sans y serif, aunque el objetivo, es generar 48 variables de la misma fuente.</p>		<p>La fuente de inspiración de esta tipografía, se halla en la intención del autor de producir una tipografía para un periódico cooperativo, así como enfatizar por medio de formas agradables y funcionales la identidad de Paraguay.</p> <p>País donde hablan dos lenguas actualmente, el castellano y el guaraní, de ahí su interés por conservar esos rasgos que agudizan la cultura involucrando a los lectores del periódico. Realmente, es un proyecto ambicioso y muy generoso para la población paraguaya.</p>	

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

los conceptos en que se fundamentan. En la producción uruguaya que se muestra en la gráfica correspondiente de la figura 68 se aprecia una producción equilibrada, con un porcentaje de 50 por ciento para de cada uno de los conceptos, cultural y libre. El concepto cultural ha sido un claro ejemplo de que los paraguayos emplean recursos propios de su cultura y manejan elementos asimilados y reconocidos por ellos mismos, como la tipografía E'a (figura 63), que ofrece características propias de la cultura uruguaya y fue dise-

ñada para su aplicación en un periódico popular.

Y en cuanto al concepto libre, en América Latina hay propuestas de gran interés, como el cuidado del ambiente, pero a la vez la experimentación evidencia que en el caso de Uruguay sí se trabaja el diseño tipográfico; aunque aún no ha alcanzado una proyección hacia el exterior, las ideas están ahí. Para el caso de Paraguay, la tipografía de concepto libre Latita (figura 64) posee un fundamento que puede ser reconocido en cualquier parte del mundo por la problemática que trata; sin em-

FIGURA 64. Latita.

Paraguay			
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica	
	Autor	Fernando Amengual	
	Nombre de la Fuente	Latita	
	Fecha orientativa	2008	
	Clasificación	Fantasia	
	Categoría	Experimental	
Concepto	Libre		
Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración		
<p>Tipografía experimental con una estructura muy interesante, que refleja perfectamente el concepto desde el cual está proyectada. El cuerpo de los caracteres presenta uniformidad de forma generalizada, ya que en algunos se modifican la altura de la x de acuerdo a la disposición del elemento empleado como caja tipográfica, en este caso el gancho con el que se abre una lata de aluminio.</p> <p>Legible en su totalidad, pero por su condición es más útil aplicarla en contextos específicos y de forma breve, como un título por ejemplo.</p> <p>Un diseño limpio, atractivo, bien logrado y sobre todo funcional. La altura de x es diversa, se determina por la posición del elemento principal, así como, el corte recto en las terminaciones de cada uno de los trazos, asimismo, diversos grosores en el cuerpo de la fuente.</p>		<p>El tema que origina este diseño tipográfico es el reciclaje, acto de suma importancia hoy en día, de ahí su inspiración en un gancho quebrado de las latas de aluminio, elemento integrante de uno de los productos de mayor consumo a nivel mundial.</p> <p>Empleándolo como caja de texto, y dejándose llevar por las formas propias que las letras necesitan. Un acto de concientización muy sutil por parte del autor, con este concepto sumamente creativo que despierta también el interés de los paraguayos para incursionar en esta parte del diseño.</p>	

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

bargo, al país le falta mejorar su calidad en el desarrollo tipográfico, y esto no sucederá hasta que haya más gente interesada en desarrollar tipografía que no se aisle en pequeños grupos creativos o círculos académicos universitarios; falta que los diseñadores tipográficos se atrevan a participar, a explotar su creatividad, y sobre todo que el interés se expanda entre los diseñadores paraguayos, para que dentro de pocos años su producción tipográfica sea reconocida en América Latina y en el resto del mundo.

Perú es otro caso que llama la atención en cuanto a los resultados mostrados por el estudio, ya que como se puede ver en la gráfica de la figura 68 posee 100 por ciento de su producción destinada al rescate histórico, concepto que se ha vuelto una constante en los países que empiezan a incursionar y explorar el ambiente tipográfico, y del que se han valido para probar la calidad, composición y funcionalidad de sus proyectos. Todo esto ha sido promovido desde las aulas peruanas para obtener un conocimiento

FIGURA 65. Caligrafía.

Perú			
FICHA DE ANÁLISIS	Datos generales	Representación tipográfica	
	Autor	Jaime Albarracín	
	Nombre de la Fuente	Caligrafía	
	Fecha orientativa	2005	
	Clasificación	Rotulada	
	Categoría	Título/texto	
Concepto	Rescate Histórico		
Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración		
<p>Ejemplo de un excelente diseño caligráfico, el autor plasma formas rebuscadas, que se entrelazan unas con otras construyendo así, un acabado muy intenso y dinámico, pero a la vez funcional y contemporáneo.</p> <p>Tiene ascendentes y descendentes irregulares, que embonan perfectamente en la composición hecha por el artista y sus trazos caligráficos son legibles, considerando las condiciones de su categoría viable para títulos y textos no demasiado extensos, presenta trazos exquisitos en algunos caracteres, or ejemplo en la barra de la "A" que se prolonga hasta alcanzar un bucle sumamente atractivo, igualmente sucede en la "S" y algunos trazos que producen ligaduras interesantes.</p>		<p>El autor toma como fuente de inspiración la letra manuscrita que dio origen a la tipografía actual, manteniendo así vigente la tradición de siglos pasados y, mostrando sus cualidades y calidades como tipógrafo dentro del arte caligráfico, para el cual se requiere mucho talento y práctica para su desarrollo.</p> <p>Siendo de esta forma como Jaime Albarracín, mantiene vivo el interés de la herencia caligráfica, que han dejado los escribas, y actualmente ha renacido, ya que un considerable número de fuentes digitales poseen estos rasgos. Acontecimiento al que continuamente hace referencia tanto en las aulas, como maestro de diseño gráfico, como en sus conferencias internacionales.</p>	

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

integral respecto a la materia tipográfica, empezando primero por la práctica caligráfica, tal y como lo ha propuesto De Albarracín (2011).

El concepto rescate histórico es muy rico en cuanto a contenido, debido a que permite un sinnúmero de propuestas tipográficas que realzan características propias del Perú, y además de practicar la tipografía, las temáticas empleadas permiten representar formas, lugares y acontecimientos de interés universal por medio de la plasticidad, factor que define y enfatiza

la personalidad de las propuestas tipográficas.

Brasil es un país que ha dado resultados sumamente interesantes desde el punto de vista formal de la presente investigación; son muy divertidos y atractivos en cuanto a propuesta tipográfica, y reflejan que su producción se destina en su totalidad al concepto libre (figura 68), que tal y como su nombre indica, permite la libre generación de tipografías, ya que dicha actividad en este país tiene pocos años, debido a que anteriormente los diseñadores trabajaban exclusivamente para

FIGURA 66. Flor.

Brasil	
Datos generales	Representación tipográfica
Autor Marina Chacur Nombre de la Fuente Flor Fecha orientativa 2005 Clasificación Fantasía Categoría Experimental Concepto Libre	
Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración
Tipografía con una atractiva e interesante estructura anatómica, desarrollada por medio de trazo continuo y curvo sin contraste, sin remates, y profundas curvas, correspondiendo a una tipografía de fantasía. A pesar de lo experimental de sus formas, la autora ha proyectado una fuente legible, funcional y de una integridad formal entre los caracteres muy bien lograda. "Flor" está construida a partir de formas muy orgánicas haciendo alusión al concepto que emula su propio nombre. Donde Marina Chacur, muestra la sutileza y delicadez de su capacidad creativa, por medio de una altura de x media, así como, cuerpos totalmente lineales, detalles de alargamiento por ejemplo en el palo de la "f" que sigue la curvatura definida por su caja de base, en algunos casos se generan ligaduras como en la unión de la "l" y "o" por ejemplo.	Diseño tipográfico desarrollado a partir de las formas orgánicas de las flores. La autora hace uso de rasgos característicos para producir un efecto visual similar al de las flores naturales, donde predominan las curvas, y el crecimiento modular de sus formas. Al igual que en la mujer brasileña, posiblemente, este diseño sea una analogía muy representativa del Brasil.

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

FIGURA 67. Bizu.

Brasil	
Datos generales	Representación tipográfica
Autor Gustavo Piqueira Nombre de la Fuente Bizu Fecha orientativa 1999 Clasificación Fantasía Categoría Experimental Concepto Libre	
Análisis de la tipografía	Fuente de inspiración
Fuente tipográfica de tipo experimental, de acuerdo a sus formas anatómicas irregulares, mismas que hacen del cuerpo de la letra un aspecto de confusión y poca legibilidad. Específica para una aplicación pequeña, como título o una frase corta. Asimismo, es importante destacar la complejidad del diseño generado por el autor, donde existe un análisis de la forma para que funcione correctamente, y cada uno de los caracteres estén unificados tanto en el desarrollo de minúsculas, como mayúsculas, signos numéricos, de puntuación y monetarios. Con una altura de la x alta, siendo éste, tal vez, el aspecto que relaciona el diseño entre sí, por medio de un cuerpo irregular, así como, algunos remates indefinidos en caracteres como la "f, p o j", en el caso de la cola de la "Q" deforma considerablemente la estructura básica del carácter.	Realmente el diseñador Gustavo Piqueira es considerado como uno de los más importantes en campo del diseño brasileño, y en esta ocasión hace uso de su habilidad y dominio de las formas para desarrollar una fuente de tipo experimental que actualmente se vende en type foundry T26 en Chicago. Y este diseño refleja la capacidad y calidad del trabajo que Brasil desarrolla en materia tipográfica. Donde el factor principal y origen de este proyecto tipográfico, es el movimiento, que lo representa por medio de formas irregulares que generan un efecto visual interesante por medio de las formas Geométricas que conforman la estructura de la fuente.

FUENTE: elaboración de la autora, con ilustración de Alejandro Olivas.

empresas extranjeras, particularmente estadounidenses, y no para sí mismos.

Esta situación favoreció el desarrollo de una amplia diversidad de propuestas, que permitieron formas y composiciones extremadamente innovadoras y diferentes basadas en las características propias de la cultura brasileña, lo que ha permitido considerar su carácter funcional a la hora de elaborar una aplicación. Gracias a la línea experimental sobre la que han trabajado los brasileños, hoy se pueden apreciar excelentes pro-

puestas, como la tipografía Flor (figura 66), cuya composición refleja características propias de este elemento orgánico con formas muy suaves y sencillas, estrechamente relacionadas con ciertas características brasileñas, donde la belleza femenina y la sensualidad son iconos culturales internacionalmente reconocidos.

El proyecto tipográfico propuesto por Gustavo Piqueira en Bizu (figura 67) refleja su importancia en el porcentaje de la gráfica correspondiente a este concepto (figura 68) gracias

a la capacidad creativa que posee, lo que le permite manejar formas complejas en cuanto a composición y un elevado uso de la plasticidad, elementos que confirman la capacidad de este diseñador al integrarlos satisfactoriamente y lograr formas novedosas y funcionales. Con una contribución notable en el desarrollo tipográfico en estos últimos años, la diversidad brasileña en aspectos sociales,

culturales e históricos bajo el concepto libre son factores que han enriquecido su diseño tipográfico, reconocido en el ámbito internacional por cumplir con los estándares de calidad establecidos por las fundiciones tipográficas internacionales, y afianzados en la indiscutible capacidad creativa que poseen los brasileños en esta rama del diseño.

Conclusiones





Hablar de tipografía latinoamericana implica una gran responsabilidad y respeto. La estrecha relación con la tipografía durante el desarrollo de esta investigación ha permitido conocer la labor y el esfuerzo hechos en beneficio de su desarrollo y reconocimiento, lo que ha permitido visualizar la producción de cada país que integra el estudio. Las diferentes temáticas o tendencias de creación por donde transitan las propuestas de diseñadores y tipógrafos latinoamericanos se han registrado bajo los conceptos rescate histórico, cultural, vernáculo, libre, nacionalista y funcional.

Cada uno de dichos conceptos está representado por fuentes importantes, lo que ha dado excelentes resultados en sus aplicaciones, de tal manera que mientras unas fuentes muestran la naturaleza de sus formas, otras evidencian la fortaleza de su estructura o la discreción en algunas aplicaciones de texto. Destaca su enriquecimiento del panorama multicultural con alfabetos de calidad, cualidad que permite a

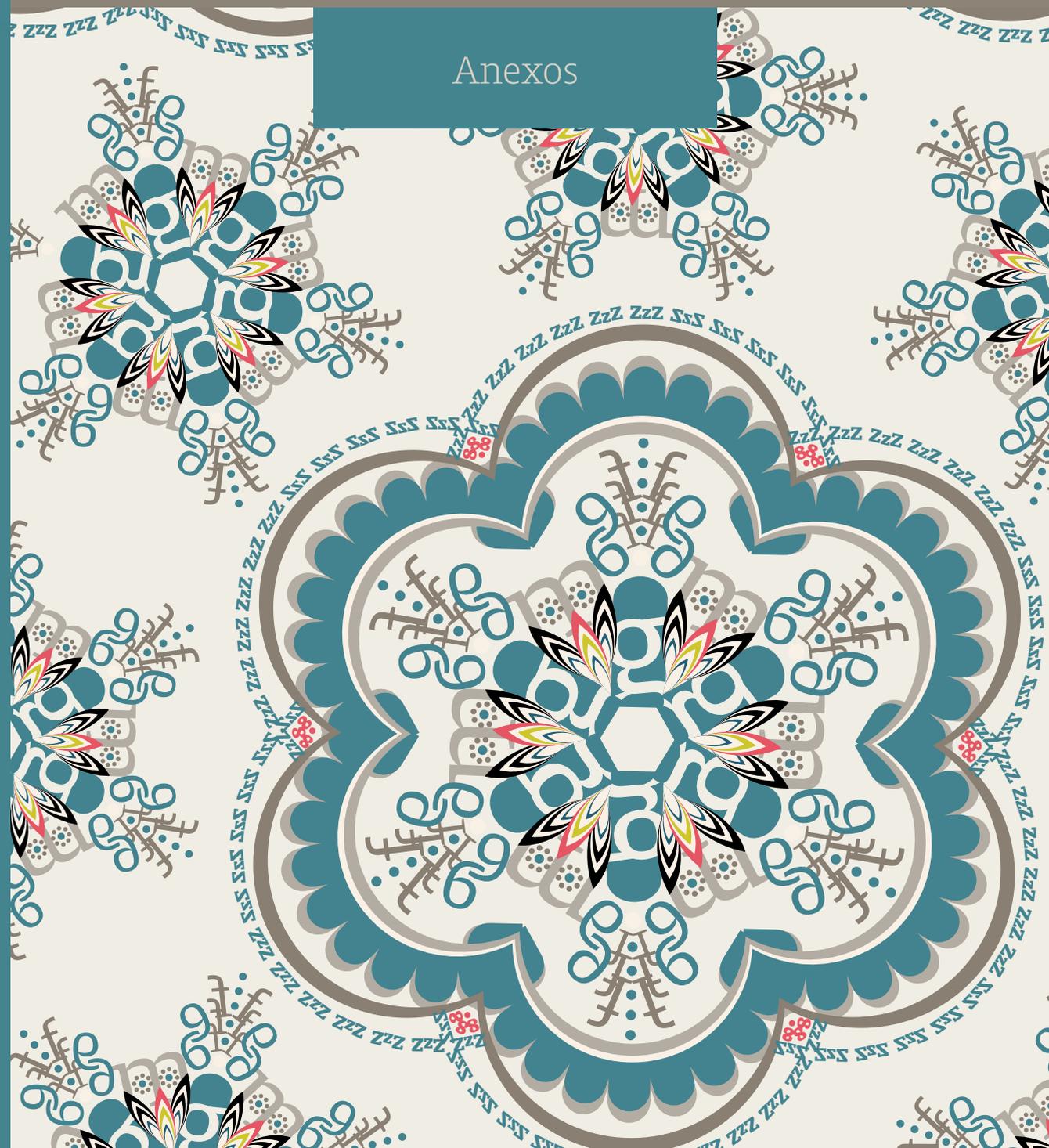
una tipografía funcionar en diferentes idiomas, desde el latín, griego, las diferentes lenguas occidentales y las indígenas, lo que enriquece la diversidad cultural internacional de manera directa mediante el rescate de culturas, legados históricos y tradiciones.

En conclusión, aunque de manera general se puede convenir que la producción tipográfica latinoamericana actual apunta hacia un interés mayor mediante conceptos como rescate histórico, libre y funcional, no se deben perder de vista dos puntos importantes: primero, la situación de cada uno de los países que conforman el estudio es muy particular, puesto que unos poseen mayor experiencia, o mejores y más medios que otros; segundo, no toda la producción de estos países ha tenido el mis-

mo grado de participación, selección y reconocimiento en los diferentes eventos tipográficos, ni la misma divulgación por otros medios, por lo que las deducciones aquí vertidas deben tomarse como el resultado de un estudio exploratorio que de manera panorámica denota un estado del arte tipográfico general.

En dicho sentido, se puede afirmar que la tipografía actual es resultado de una relación simbiótica entre la antigua praxis tipográfica y los avances y procesos tecnológicos que el presente ofrece, lo que permite crear de forma más ágil y sencilla, e incursionar con nuevas formas estéticas.

Anexos



CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LAS TIPOGRAFÍAS			
MÉXICO			
ITEM	FUENTE	AUTOR	CRITERIOS DE SELECCIÓN
1	BASÍLICA	GABRIEL MARTÍNEZ MEAVE	CATEGORÍA •TÍTULO RECONOCIMIENTO •TYPE DIRECTORS CLUB OF NEW YORK, JUDGE'S CHOISE, 2001. •MENCION HONORÍFICA PREMIO A! DISEÑO, 2002.
2	LAGARTO	GABRIEL MARTÍNEZ MEAVE	CATEGORÍA •TEXTO RECONOCIMIENTO •PREMIO "EXCELLENCE IN TYPE DESING" DE LA ATYPI, MOSCÚ, 2001. •SELECCIONADA EN LA BIENAL LATINOAMERICANA LETRAS LATINAS 2001. •MENCION HONORÍFICA PREMIO A! DISEÑO, 2002.
3	MEXICA	GABRIEL MARTÍNEZ MEAVE	CATEGORÍA •TEXTO RECONOCIMIENTO •TYPE DIRECTORS CLUB OF NEW YORK, 2000. •SELECCIONADA EN LA BIENAL LATINOAMERICANA LETRAS LATINAS 2001. CONSOLIDACIÓN EN EL MERCADO •FUENTES DISTRIBUIDAS POR ADOBE SISTEM. DIVULGACIÓN TEÓRICA DEL AUTOR •DOCENTE DE LA MAESTRÍA EN TIPOGRAFÍA DEL CENTRO DE ESTUDIOS GESTALT, VERACRUZ. AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA. •MIEMBRO DE ATYPI Y DEL TYPE DIRECTORS CLUB DE NUEVA CORK. WWW.KIMERATYPE.COM/WWW.KIMERA.COM.MX
4	PÓLVORA	ENRIQUE OLLERVIDES	CATEGORÍA •EXPERIMENTAL
5	LUCHITA PAYOL	ENRIQUE OLLERVIDES	CATEGORÍA •TÍTULO

6	LED GOTHIC	ENRIQUE OLLERVIDES	CATEGORÍA •EXPERIMENTAL AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA •RECONOCIDO DISEÑADOR INTERNACIONAL. •EXPOSICIONES DE SU TRABAJO EN GALERÍAS, ASÍ COMO, PUBLICADO EN REVISTAS Y LIBROS AMERICANOS Y EUROPEOS. CONSOLIDACIÓN EN EL MERCADO •FUENTES DISTRIBUIDAS POR WWW.T26.COM. AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA •RECONOCIDO DISEÑADOR INTERNACIONAL. •EXPOSICIONES DE SU TRABAJO EN GALERÍAS, ASÍ COMO, PUBLICADO EN REVISTAS Y LIBROS AMERICANOS Y EUROPEOS. DIVULGACIÓN TEÓRICA DEL AUTOR •DOCENTE DE 1997-2005, IMPARTIENDO MATERIAS DE CALIGRAFÍA, TIPOGRAFÍA Y CARTEL. WWW.HULAHULA.COM.MX
7	MEXICAN GOTHIC	NACHO PEÓN	CATEGORÍA •TÍTULO
8	TACUBAYA	NACHO PEÓN	CATEGORÍA •TÍTULO
9	COATL	NACHO PEÓN	CATEGORÍA •TÍTULO AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA •CODIRECTOR E INTEGRANTE DEL CONSEJO EDITORIAL DE LA REVISTA TIPO. •MIEMBRO DE ATYPI WWW.TIPO.COM
10	PLASMA	DAVID KIMURA	CATEGORÍA •TEXTO USABILIDAD DEFINIDA •EMPLEADA EN LA REVISTA TIPO. RECONOCIMIENTO •SELECCIONADA EN LA BIENAL LATINOAMERICANA LETRAS LATINAS 2006

11	CHAYOTE	DAVID KIMURA	<p>CATEGORÍA •TEXTO</p> <p>AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA •DISEÑADOR DEL LIBRO PASO 100 DISEÑO ANUAL 2007. •INTEGRANTE DEL CONSEJO EDITORIAL DE LA REVISTA TIYPO. •MIEMBRO DE ATYPI</p> <p>WWW.TIYPO.COM</p>
ARGENTINA			
ITEM	FUENTE	AUTOR	CRITERIOS DE SELECCIÓN
12	AURA	RUBÉN FONTANA	<p>CATEGORÍA •TEXTO</p>
13	FONTANA ND	RUBÉN FONTANA	<p>CATEGORÍA •TEXTO</p> <p>USABILIDAD DEFINIDA •EMPLEADA EN LA REVISTA <i>TIPOGRÁFICA</i>. CALIDAD PLÁSTICA Y TÉCNICA •CUENTA CON 30 VARIABLES, MEJORA EL RENDIMIENTO DE TEXTOS Y PROYECTADA PARA EL IDIOMA ESPAÑOL. RECONOCIMIENTO •CERTIFICADO DE EXCELENCIA EN DISEÑO TIPOGRÁFICO POR LA ASOCIACIÓN DE DISEÑADORES DE TIPOGRAFÍAS DE MOSCÚ Y ATYPI. CONSOLIDACIÓN EN EL MERCADO •FUENTE DISTRIBUIDA POR NEUFVILLE DIGITAL. AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA •FUNDADOR DEL DESPACHO <i>FONTANADISEÑO</i>. •JURADO EN EL <i>TYPE DIRECTORS CLUB Y PUNTO SUR</i>, DE NUEVA YORK. •SU OBRA GRÁFICA SE EXPONE EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO. •REPRESENTANTE OFICIAL DE ARGENTINA EN ATYPI. •PREMIO KONEX DE PLATINO, POR SU TRAYECTORIA EN ARTES VISUALES. DIVULGACIÓN TEÓRICA DEL AUTOR •EN 1987 EDITA LA REVISTA <i>TIPOGRÁFICA</i>. •AUTOR DEL LIBRO "PENSAMIENTO TIPOGRÁFICO". •INTRODUJO EN LA CARRERA DE DISEÑO EN LA UBA. •IMPARTIÓ CÁTEDRA SOBRE DISEÑO EDITORIAL. •IMPARTIÓ POSGRADOS SOBRE TIPOGRAFÍA EN ARGENTINA, BRASIL, MÉXICO, CANADÁ, PARAGUAY, ENTRE OTRAS. HTTP://WWW.NEUFVILLE.COM/DESIGNER/FONTANA.HTM</p>
14	BORGES	ALEJANDRO LO CELSO	<p>CATEGORÍA •TEXTO</p> <p>RECONOCIMIENTO •PREMIO MATTHEW CARTER, TOKIO, 2002.</p>

15	ARLT 7 LOCOS	ALEJANDRO LO CELSO	<p>CATEGORÍA •TEXTO</p> <p>RECONOCIMIENTO •PREMIO <i>CREATIVE REVIEW</i>, LONDRES, 2005.</p> <p>USABILIDAD DEFINIDA •EMPLEADA EN PUBLICACIONES COMO <i>IDEA</i>, <i>NOVUM</i>, <i>PAGE</i>, <i>BASELINE</i>, <i>CREATIVE REVIEW</i>, <i>EYE</i>.</p>
16	RAYUELA CHOCOLATE	ALEJANDRO LO CELSO	<p>CATEGORÍA •TEXTO</p> <p>RECONOCIMIENTO •GANADORA EN EL CONCURSO BUKVA:RAZI DE LA ASSOCIATION TYPOGRAPHIQUE INTERNATIONALE, MOSCÚ 2001, Y EN EL TDC2 TYPE DIRECTORS CLUB DE NEW YORK, EN EL 2006.</p>
17	RAYUELA MISCELÁNEA	ALEJANDRO LO CELSO	<p>CATEGORÍA •MISCELÁNEA</p> <p>CONSOLIDACIÓN EN EL MERCADO •FUENTES DISTRIBUIDAS POR PAMPATYPE.COM/WWW.T26.COM</p> <p>AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA •FUNDADOR DE PAMPATYPE.</p> <p>DIVULGACIÓN TEÓRICA DEL AUTOR •IMPARTIÓ CÁTEDRA SOBRE TIPOGRAFÍA EN LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, EN MÉXICO EN LA UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS PUEBLA, LA MAESTRÍA DE DISEÑO EDITORIAL, EN LA UNIVERSIDAD ANÁHUAC Y EN LA MAESTRÍA EN TIPOGRAFÍA EN EL CENTRO DE ESTUDIOS GESTALT DE LA CIUDAD DE VERACRUZ. •CO-DIRECTOR DEL CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS DE DISEÑO DE PUEBLA. •PROFESOR INVITADO DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE TOLOSA EN FRANCIA. •IMPARTIÓ TALLERES Y SEMINARIOS EN ALEMANIA, FRANCIA, CHILE, MÉXICO Y ARGENTINA.</p> <p>WWW.PAMPATYPE.COM</p>
18	LATINAIRE	ALEJANDRO PAUL	<p>CATEGORÍA •TEXTO</p>
19	MOSAICO	ALEJANDRO PAUL	<p>CATEGORÍA •PANTALLA</p>
20	MOBLEY		<p>CATEGORÍA •EXPERIMENTAL</p> <p>CONSOLIDACIÓN EN EL MERCADO •FUENTES DISTRIBUIDAS POR <i>SUDTIPOS.COM</i>.</p>

AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA
 •RECONOCIDO DISEÑADOR GRÁFICO.
 •FUNDADOR DE SUDTIPOS.COM, PRIMER COLECTIVO TIPOGRÁFICO DE ARGENTINA.
 •RECIBIÓ RECONOCIMIENTOS POR SU TRABAJO EN IMPORTANTES REVISTAS DE DISEÑO, COMO: STEP, CREATIVE REVIEW, CREATIVE ARTS Y TPG.
 •RECIBIÓ CERTIFICADO DE EXCELENCIA POR SU TIPOGRAFÍA “BURGUES SCRIPT” EN 2008. POR EL TYPE DIRECTORS CLUB DE NY Y POR LA BIENAL TIPOS LATINOS 2008.

•MIEMBRO DE ATYPI.

DIVULGACIÓN TEÓRICA DEL AUTOR
 •DOCENTE DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, DE LAS MATERIAS DE DISEÑO Y TIPOGRAFÍA.

•CONFERENCISTA EN MÉXICO, CANADÁ, BRASIL, CHILE Y DE TMDG06, EVENTO DE DISEÑO MÁS GRANDE DE LATINOAMÉRICA EN 2006.

WWW.SUDTIPOS.COM

COLOMBIA Y VENEZUELA

ITEM	FUENTE	AUTOR	CRITERIOS DE SELECCIÓN
21	OBLÍCUA	CÉSAR PUERTAS	CATEGORÍA •TEXTO RECONOCIMIENTO •PRIMER FUENTE COLOMBIANA RECONOCIDA POR LA FIRMA BRITÁNICA MONOTYPE.
22	URBANA	CÉSAR PUERTAS	CATEGORÍA •TEXTO CONSOLIDACIÓN EN EL MERCADO •FUENTES DISTRIBUIDAS POR MYFONTS.COM. AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA •MIEMBRO DE ATYPI. HTTP://TIPOGRAFICO.ORG/BLOG/
23	BOLIVAR	CÉSAR PUERTAS Y CAMARGO GUERRERO	CATEGORÍA •TEXTO
24	GANCHO PETARE	CAMARGO GUERRERO	CATEGORÍA •EXPERIMENTAL

25 HIROFORMICA CAMARGO GUERRERO

CATEGORÍA
•MISCELÁNEA

CONSOLIDACIÓN EN EL MERCADO
 •FUENTES DISTRIBUIDAS POR MYFONTS.COM.

AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA
 •AMPLIA PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA.
 •DIRECTOR DE ARTE EN RECONOCIDAS AGENCIAS DE PUBLICIDAD TALES COMO: MCCANN ERICSSON Y LEO BURNETT EN VENEZUELA, OGILVY ONE Y SSA BATES EN COLOMBIA.
 •SOCIO DE “ANDINISTAS” FUNDICIÓN TIPOGRÁFICA DIGITAL DE CARACAS.

HTTP://TIPOGRAFICO.ORG/BLOG/

CHILE, URUGUAY, PARAGUAY Y PERÚ

ITEM	FUENTE	AUTOR	CRITERIOS DE SELECCIÓN
26	CHÚCARA	JUAN PABLO DE GREGORIO	CATEGORÍA •TEXTO USABILIDAD DEFINIDA •EMPLEADA EN CONJUNTO CON LA FUENTE CHÚCARA
27	ROMERAL	JUAN PABLO DE GREGORIO	CATEGORÍA •TÍTULO USABILIDAD DEFINIDA •TIPOGRAFÍAS PARA TITULARES
28	COMALLE	JUAN PABLO DE GREGORIO	CATEGORÍA •TÍTULO USABILIDAD DEFINIDA •TIPOGRAFÍA EXCLUSIVA PARA LA COLECCIÓN UMBRELLA, DE VEER. CALIDAD PLÁSTICA Y TÉCNICA •PRESENTA JUEGOS VISUALES DE FORMAS, TEXTURAS Y COLORES. CONSOLIDACIÓN EN EL MERCADO •FUENTE DISTRIBUIDA POR VEER. AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA •TIPOGRAFO Y DISEÑADOR INDEPENDIENTE. DIVULGACIÓN TEÓRICA DEL AUTOR •DEDICADO AL SECTOR EDUCATIVO HTTP://HISTORIASDEJUANPABLO.BLOGSPOT.COM/ HTTP://LETRITAS.BLOGSPOT.COM/2008/06/COMALLE-LA-MAGIA-DE-LA-CONTRAFORMA.HTML HTTP://LETRITAS.BLOGSPOT.COM/2006/12/ROMERAL-TIPOGRAFA-PARA-TITULARES.HTML

29	MALDOROR	GUSTAVO W. MÁCA	<p>CATEGORÍA</p> <ul style="list-style-type: none"> •TÍTULO <p>USABILIDAD DEFINIDA</p> <ul style="list-style-type: none"> •DISEÑADA PARA ESCRIBIR LOS CANTOS DE MALDOROR DEL CONDE DE LAUTRÉAMONT. <p>AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA</p> <ul style="list-style-type: none"> •EXPOSICIONES COLECTIVAS EN LA SALA SÁEZ DEL MTOP •ASESOR LITERARIO DE LA EDITORIAL AYMARA 1997-2000). •FUNDA E INTEGRA EL ESTUDIO BARRA/DISEÑO 1993- 2000. •PREMIO AL MÉRITO GRÁFICO, 5º FESTIVAL DEL LIBRO NACIONAL, 1992. •ASESOR LITERARIO DE LA EDITORIAL YOEA, HASTA 1997. •ILUSTRADOR DEL SUPLEMENTO CULTURAL DE EL PAÍS 1990 A LA FECHA. •INTEGRA EL PANFLETO DE AGITACIÓN CULTURAL LA OREJA CORTADA, 1988-1990. •JURADO DE POESÍA, CONCURSO ANTOLOGÍA, ASCEEP/FEUU. •INTEGRA EL SCEA, SERVICIO DE COMUNICACIÓN EDUCATIVA AUDIVISUAL. •LIBRO DE POESÍA: SOBRAS COMPLETAS, 1996. •FUNDA CON OTROS POETAS EL GRUPO DE TRABAJO Y SELLO EDITORIAL EDICIONES DE UNO, 1982-1987. •PUBLICA SU PRIMER LIBRO CIUDAD DE LAS BOCAS TORCIDAS, 1980. <p>DIVULGACIÓN TEÓRICA DEL AUTOR</p> <ul style="list-style-type: none"> •CERTIFICADO EN DOCENCIA UNIVERSITARIA. UNIVERSIDAD ORT. •CATEDRÁTICO EN LA UNIVERSIDAD ORT. •DOCENTE DE PINTURA, TALLER DEL BOSQUE. 1995. <p>HTTP://WWW.MTOP.GUB.UY/SALASAEZ/CURRICULUMMACA.HTM#TEXTOCURRICULUM</p>	31	E'A	JUAN HEIL-BORN	<p>CATEGORÍA</p> <ul style="list-style-type: none"> •TEXTO <p>USABILIDAD DEFINIDA</p> <ul style="list-style-type: none"> • DISEÑADA PARA SU APLICACIÓN EN EL PERIÓDICO COOPERATIVO. <p>AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA</p> <ul style="list-style-type: none"> •DISEÑADOR GRÁFICO DEDICADO AL DISEÑO EDITORIAL Y TIPOGRAFÍA. •ORGANIZADOR DE LA BIENAL DE TIPOGRAFÍA LATINOAMERICANA TIPOS LATINOS 2008, SEDE ASUNCIÓN. <p>DIVULGACIÓN TEÓRICA DEL AUTOR</p> <ul style="list-style-type: none"> •PUBLICÓ ARTÍCULOS SOBRE DISEÑO Y TIPOGRAFÍA EN SU PAÍS Y EN ARGENTINA. •DOCENTE DE DISEÑO EDITORIAL Y TIPOGRAFÍA EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE ASUNCIÓN. <p>HTTP://TIPOGRAFIAPARAGUAY.ORG/E%E2%80%99A/</p>
				32	LATITA	FERNANDO AMENGUAL	<p>CATEGORÍA</p> <ul style="list-style-type: none"> •EXPERIMENTAL <p>AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA</p> <ul style="list-style-type: none"> •ESTUDIO A&F DE COMUNICACIÓN VISUAL. •DISEÑADOR JUNIORS (1983/91). •DISEÑO DE IDENTIDAD CORPORATIVA Y PACKAGING. POSTERS, MEMORIAS Y BALANCES. •DISEÑO DE CAMPAÑAS PUBLICITARIAS Y AUDIOVISUALES. •ESTUDIO TYF DE DISEÑO Y PRODUCCIÓN GRÁFICA. •DIRECTOR DE ARTE Y PRODUCCIÓN, 1991-1995. •PRODUCCIÓN INTEGRAL DE PRODUCTOS EDITORIALES. •ASESORAMIENTO EN ORGANIZACIÓN EDITORIAL. • EXPUSO SUS DISEÑOS EN LA EXPODISEÑO 98 EN ASUNCIÓN DE PARAGUAY, EN 1999 EN BUENOS AIRES Y TUCUMÁN ARGENTINA. <p>DIVULGACIÓN TEÓRICA DEL AUTOR</p> <ul style="list-style-type: none"> •PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE ASUNCIÓN Y EN LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, TITULAR DE LAS CÁTEDRAS DE DISEÑO EDITORIAL DE LA CARRERA DE DISEÑO GRÁFICO, DESDE 1998. •PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD AMERICANA EN LA CARRERA DE MARKETING Y PUBLICIDAD. •PROFESOR NACIONAL DE DIBUJO Y PINTURA: ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES PRILIDIANO PUEYRREDÓN. <p>HTTP://WWW.GEOCITIES.COM/DIARIOSIGLO21/HTML/FERNANDO_AMENGUAL.HTML</p>
30	ESCRIN	MARTÍN ABUD	<p>CATEGORÍA</p> <ul style="list-style-type: none"> •PANTALLA <p>AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA.</p> <ul style="list-style-type: none"> •DISEÑADOR. •INTEGRANTE DEL TALLER DE TIPOGRAFÍA DOBLETTE 2. •EXPOSITOR BIENAL LETRAS LATINAS 2004. <p>DIVULGACIÓN TEÓRICA DEL AUTOR</p> <ul style="list-style-type: none"> •EGRESADO DE LA UNIVERSIDAD ORT. <p>HTTP://WWW.LETRASLATINAS.COM/HTML_PANTA/ESCRIN.SHTML</p>				

- 33 CALIGRAFÍA JAIME AL-BARRANCÍN CATEGORÍA
•TÍTULO
- AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA
•DISEÑADOR Y CALÍGRAFO PROFESIONAL. ADEMÁS, DE ILUSTRADOR, DIRECTOR DE ARTE, GRABADOR Y PINTOR.
•FUNDADOR DEL BLOG CALIGRAFÍA EN PERÚ
•SUS OBRAS SE EXPONEN EN MUSEOS DE ARTE DE VENEZUELA, EXPOSICIONES EN MÉXICO Y PUBLICACIONES EN LETTER ARTS REVIEW 2004 Y 2005 USA.
- DIVULGACIÓN TEÓRICA DEL AUTOR
•PROFESOR DE DISEÑO Y CALIGRAFÍA.
•PONENTE EN EL SEMINARIO DE IMAGEN CORPORATIVA E IDENTIDAD VISUAL, 2007.
- [HTTP://CALIGRAFIAENPERU.BLOGSPOT.COM/](http://CALIGRAFIAENPERU.BLOGSPOT.COM/)

BRASIL

ITEM	FUENTE	AUTOR	CRITERIOS DE SELECCIÓN
34	FLOR	MARINA CHACCUR	<p>CATEGORÍA •EXPERIMENTAL</p> <p>AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA •DISEÑADORA GRADUADA DE LA FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO - FAAP - SP. •POST GRADUADA DEL LONDON COLLEGE OF COMMUNICATION (MA GRAPHIC DESIGN). •FREELANCE PROFESIONAL. •ORGANIZADORA DE CONFERENCIAS, CHARLAS Y TALLERES DE DISEÑO. •SU TRABAJO LO HA EXPUESTO EN BRASIL Y EN EL EXTRANJERO.</p> <p>DIVULGACIÓN TEÓRICA DEL AUTOR •PROFESORA DEL CENTRO UNIVERSITARIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO Y LA UNIVERSIDADE DE SÃO JUDAS TADEU.</p> <p>HTTP://WWW.MARINACHACCUR.COM.BR/ENGLISH/INDEX.HTM</p>
35	BIZU	GUSTAVO PIQUEIRA	<p>CATEGORÍA •EXPERIMENTAL</p> <p>CONSOLIDACIÓN EN EL MERCADO •FUENTE DISTRIBUIDA EN WWW.T26.COM, EN EL SITIO REX DESIGN'S Y EN MYFONTS.COM.</p> <p>AUTOR RECONOCIDO/PRODUCCIÓN TIPOGRÁFICA •DISEÑADOR GRÁFICO. •PROPIETARIO DE REX DISEÑO FUNDADO EN 1997. •SU TRABAJO HA SIDO EXPUESTO EN VARIAS REVISTAS DE DISEÑO Y PREMIOS DESDE 1997. •MIEMBRO DE ADG BRASIL (BRAZIL'S GRAPHIC DESIGNERS ASSOCIATION).</p> <p>DIVULGACIÓN TEÓRICA DEL AUTOR •DOCENTE DE TIPOGRAFÍA EN FACULDADES SENAC DE COMUNICAÇÃO E ARTES.</p> <p>HTTP://NEW.MYFONTS.COM/PERSON/GUSTAVO_PIQUEIRA/</p>

Referencias





Albarracín, Jaime de. (2011). La tipografía es hija de la caligrafía. Entrevista de John Moore. Recuperado de: <http://disenoperu.blogspot.com/2007/11/jaime-de-albarracn-la-tipografa-es-la.html>

Alvarado, A. (2016). Creación de tipografías digitales. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/312839699/Creacion-de-Tipografias-Digitales>

Álvarez, Pedro y Castillo, Eduardo. (2012). Notas sobre la tipografía en Chile. *Tipo Grafica. Tipografica's Tips on Health, Fitness & More*. Recuperado de: www.tipografica.com/58/?id=3

Ambrose, G. y Harris, P. (2005). *Tipografía*. Barcelona: Editorial Parramón.

Ambrose, G. y Harris, P. (2007). *Fundamentos de la tipografía*. Barcelona: Editorial Parramón.

Bigital (2008). Legibilidad y comprensión. Recuperado de <https://bigital.com/castellano/2008/04/legibilidad-y-comprension/>

Cáceres, Felipe. (2011). Entrevista. Recuperado de: www.tipografia-montevideo.info/entrevistas/e_caceres.html

Calles, Francisco. (2003). Tipográficos vs tipográficos. *Ensayos sobre diseño tipográfico en México*. Ciudad de México: Editorial Designio.

Camargo Guerrero, Carlos Fabián. (2008). Entrevista. Recuperado de: www.tipografia-montevideo.info/entrevistas/e_camargo.html

Carlosues. (25 de enero de 2007). La necesidad de los soportes digitales. Recuperado de: www.filmica.com/carlosues/archivos/005265.html

Carpintero, Carlos. (2006). Un escape lírico. Entrevista a Lo Celso. Recuperado de: www.sudtipos.com/articulos/3

Cosgaya, Pablo. (2008). Adiós, querida TipoGráfica. *Tipo Grafica. Tipografica's Tips on Health, Fitness & More*. Recuperado de: www.tipografica.com

Cosgaya, Pablo. (2012). Entrevista. Recuperado de: <http://lamonaca.org/pablo-cosgaya-ar>

Ellison, Andy. (2008). *Tipografía digital: Como utilizar la tipografía digital de forma creativa en el diseño gráfico*. Barcelona: Parramón Ediciones.

Fontana, Rubén. (2007). El diseño tipográfico en América Latina. Recuperado de: <http://foroalfa.org/articulos/el-diseno-tipografico-en-america-latina>

Fontana, Rubén. (2008). Último número. *Tipo Grafica. Tipografica's Tips on Health, Fitness & More*. Recuperado de: www.tipografica.com/74/?id=6

Fontana, Rubén. (2013). De signos y siglos. Recuperado de: <http://lamonaca.org/ruben-fontana-ar>

Fontlab. (2009). FontLab Studio. Recuperado de: <https://www.fontlab.com/font-editor/fontlab-studio/>

Fontographer. (2015). Fontographer 5.2.2. Editor fuente clásica para manipular fuentes de DTP. Recuperado de: <http://mac.dailydownloaded.com/es/graphic-design-software/fonts/5631-fontographer-download-install>

Fotonostra. (2012). Kern y el track. Recuperado de: <http://www.fotonostra.com/grafico/trackingykerning.htm>

Fotonostra. (2013). La tipografía y su evolución. Recuperado de: www.fotonostra.com/grafico/typografia.html

Frutiger, A. (2002). *En torno a la tipografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Fuenmayor, E. (2003). *Ratón, ratón... Introducción al diseño gráfico asistido por*

- ordenador. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- García Santibáñez, F. (1995). *El diseño letra gráfica*. Ciudad de México: UNAM.
- Jury, D., Guiu Navarro, S. (2002). *Tipos de fuentes: regreso a las normas tipográficas*. Barcelona: Index Books.
- Jury, D. (2007). *¿Qué es la tipografía?*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Lamónaca, Vicente. (2008). *Tipógrafos ñeques*. Recuperado de: www.disenoiberoamericano.com/node/192
- Lamónaca, Vicente. (2013). *Un panorama actual y futuro de la tipografía latinoamericana*. Florida: Wolkowicz Editores.
- Letras Latinas. (2013). Misceláneas. Recuperado de: www.letraslatinas.com/experimentales.asp
- Lo Celso, Alejandro. (2007). Arlt, el lunfardo y Rocamble: Cómo diseñar una tipografía para rufianes y malandras. Recuperado de: <https://movetedg.wordpress.com/2007/11/30/arlt-el-lunfardo-y-rocamble-como-disenar-una-tipografia-para-rufianes-y-malandras>
- Lo Celso, Alejandro. (2009). Entrevista Alejandro Lo Celso. Recuperado de: www.tipografia-montevideo.info/entrevistas/e_locelso.html
- Lynch, Patrick J., Horton, S. (2004). *Manual de estilo web, principios del diseño básico para la creación de sitios web*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Martín Montesinos, José Luis y Mas Hurtuna, Montse. (2005). *Manual de tipografía, del plomo a la era digital*. Valencia: Editorial Campgráfic.
- Martínez Meave, Gabriel. (2003). *Más es más: La creación de la fuente Lagarto. Ensayos sobre diseño tipográfico en México*. Ciudad de México: Editorial Designio.
- Masadelante.com. (2015). Definición de resolución – ¿Qué es la resolución?. Recuperado de: www.masadelante.com/faqs/resolucion
- McLean, Rauri. (1993). *Manual de tipografía*. España: Hermann Blume.
- Moreno, Luciano. (2008). Familias tipográficas. Recuperado de: www.desarrolloweb.com
- Ordóñez Santiago, Cristian A. (2005). Soportes digitales. Recuperado de: www.revista.unam.mx/vol.6/num1/art05/int05.htm
- Paul, Alejandro. (2008). Alejandro Paul, mente floreciente. Recuperado de: www.chg.cl/union/blog/?p=32
- Paul, Alejandro. (2013). Hacertipografía desde el culo del mundo. Recuperado de: www.colormagenta.cl/hacer-tipografia-desde-el-culo-del-mundo/2007/10/08/
- Poblete Rubilar, N. (2007). Concepto de tipografía. Recuperado de: <http://creactivartementa.blogspot.com/2007/10/concepto-de-tipografa.html>
- Prado León, R.L. y Ávila Chaurand, R. (2006). *Factores ergonómicos en el diseño*. Guadalajara: Editorial Universitaria.
- Puertas, César. (2008). Entrevista. Recuperado de: www.tipografia-montevideo.info/entrevistas/e_puertas.html
- Redacción UTD. (2002). TrueType vs. Postscript. Unostiposduros. *Teoría y práctica de la tipografía*. Recuperado de: <http://www.unostiposduros.com/true-type-vs-postscript/>
- Rocha, Claudio. (2008). La renovada escena brasileña. *Tipografía. Tipografía's Tips on Health, Fitness & More*. Recuperado de: www.tipografia.com/57/?id=4
- Sagahón, Leonel. (2003). *Propuestas para el diseño de un nuevo siglo. Ensayos sobre diseño tipográfico en México*. Ciudad de México: Editorial Designio.
- Satué, Enric. (2002). *El diseño gráfico desde sus orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tpgbuenosaires (2001). Legibilidad y comprensión en la web. Recuperado de: <http://tpgbuenosaires.tipografica.com/workshops/apuntes/legibilidad.html>
- Tomás. (2008). Legibilidad y comprensión. Recuperado de: <http://bigital.com/castellano/2008/04/legibilidad-y-comprension/>
- Vectoralia. (2005). Creación de tipografías digitales. Recuperado de: www.vectoralia.com/manual/html/creacion.html
- Vivanco, Miguel. (2008). Unostipos con mucho sabooooooor!! Bienal TL2008. Recuperado de: www.colormagenta.cl/unos-tipos-con-mucho-sabooooooor-bienal-tl2008/2008/04/21/
- Woolman, Matt. (2005). *Tipografía en movimiento*. Ciudad de México: McGraw Hill.
- Ziarreta, Igotz. (2009). Tipografía en periódicos. Recuperado de: www.igotz.com/2009/04/26/tipografia-en-periodicos

UACJ

