

TESIS DOCTORAL

El acto tipográfico. Proyecto, forma y discurso de la textualidad gráfica en las eras de su reproducibilidad técnica

The Typographic Act. Project, Form and Discourse of Graphic Textuality in the Eras of its Technical Reproduction

AUTOR

Prof. Arq. Enrique Longinotti

DEFENSA DE TESIS

27 de mayo de 2021

COMUNICACIÓN / FADU-UBA / 2021

Universidad de Buenos Aires UBA | Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
FADU | Secretaría de Investigaciones | PROGRAMA DE DOCTORADO

UBA, FADU. DISEÑO, UBA.

TESIS DOCTORAL

El acto tipográfico. Proyecto, forma y discurso de la textualidad gráfica en las eras de su reproducibilidad técnica

The Typographic Act. Project, Form and Discourse of Graphic Textuality in the Eras of its Technical Reproduction

AUTOR

Prof. Arq. Enrique Longinotti

enriquelonginotti@yahoo.com.ar / enrique.longinotti@fadu.uba.ar

DEFENSA DE TESIS

27 de mayo de 2021

DIRECTOR

Dr. Eduardo Russo

MODO DE CITAR ESTA TESIS: Longinotti, Enrique (2021).

El acto tipográfico. Proyecto, forma y discurso de la textualidad gráfica en las eras de su reproducibilidad técnica. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Este documento forma parte de la colección de tesis doctorales y de maestría del Centro de Documentación y Biblioteca "Prof. Arq. Manuel Ignacio Net", Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Su utilización debe ser acompañada por la cita bibliográfica con el reconocimiento de dicha fuente.

This thesis is part of the master's and doctoral theses collection of the Centro de Documentación y Biblioteca "Prof. Arq. Manuel Ignacio Net", Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo of the Universidad de Buenos Aires. Were it to be used, it should be done with appropriate acknowledgment of this source material.

Universidad de Buenos Aires UBA | Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
FADU | Secretaría de Investigaciones | PROGRAMA DE DOCTORADO

 **UBA, FADU. DISEÑO, UBA.**

TESIS DOCTORAL

PALABRAS CLAVE

tipografía; diseño; tecnología; escritura; lectura

RESUMEN

Si se acepta que descendemos de una cultura «tipográfica», parece necesario admitir que nuestro ancestro común, aquel hipotético *Homo typographicus* de Marshall McLuhan ha sido reemplazado, desde hace unas pocas décadas, por otra especie, el *Homo electronicus*. Se trata, tal vez, de un efecto evolutivo propiciado por los medios digitales que Román Gubern ya describía en 1984. Proponemos que aquella conjetura o entelequia «mcluhaneana», revisada críticamente, sigue vigente hoy en día, como una presencia tutelar, en las maneras que tenemos de concebir, producir, consumir y transformar los entornos textuales contemporáneos.

Hace ya tres décadas que fue proclamado, de diferentes maneras, el «fin de lo impreso» (Blackwell, 2000), oráculo de dudosa –por no decir imposible– comprobación. Es evidente, sin embargo, que algo ha sobrevivido a ese apocalipsis no cumplido: la tipografía misma, mutada y reencarnada en otros soportes y medios. Y junto con ella, todo lo implicado en la noción misma de los textos ideados, planeados y construidos como *espacios gráficos*. Se entiende a esta categoría como una dimensión estructuradora de la lectura (en toda su variedad y distinciones posibles, incluidas las mediadas por las tecnologías actuales) y en general, del consumo de toda información *legible*. Afirmamos que las operaciones que organizan esos espacios gráficos trascienden, en más de un sentido, sus circunstancias materiales e históricas. Intentaremos señalar la compleja red de decisiones que va desde la elección del repertorio de signos con los que se «compone» (o «tipea» un texto en un ordenador) hasta la que determina su estructura y organización, su *forma*, es decir, su sentido social y cultural. Este objeto particular del diseño, el *texto configurado o diseñado*, remite a un horizonte muy amplio en el que es posible volver a entender a la tipografía en toda su potencialidad simbólica y cultural. En esta dirección, es pertinente el comentario de Vilém Flusser (2011), cuando afirma que «la Galaxia Gutenberg se aleja más en el pasado y se prolonga más en el futuro que lo que McLuhan creía».

KEYWORDS

typography; design; technology; writing; reading

ABSTRACT

If it is acceptable that we come from a typographic culture, it seems that our common ancestor –the hypothetical McLuhan’s Homo Typographicus– has been replaced, a few decades ago, by another species, the Homo Electronicus.

May be it is an evolutionary effect propitiated by those digital media that Román Gubern described as early as 1984. We postulate that the McLuhan’s conjecture or entelechy (reconsidered through critical revision) remains current nowadays, as a tutelary presence, over our ways of conceive, produce, consume and transform the contemporary textual environments.

Almost three decades ago it was announced, in different ways, “the End of Print” (Blackwell, 2000), a dubious and almost impossible to prove oracle. Something has survived, instead, to that unfulfilled Apocalypse: typography itself, mutated and reincarnated in other hardware and media; and with it, all that stuff that is related to the idea of texts devised, planned and built up as graphic spaces. We understand this objects as reading structuring dimension (in all its variety and possible distinctions, those enabled by present technologies as well); what is more, the access to readable information as a whole.

Our statement is that the operations that put together those graphic spaces transcend their historical or material circumstances. There is a complex network of decisions that go from the selection of a font through which one “composes” or types a text to the particular organization that shapes it, that is to say, its form, or social and cultural sense.

This specific design object, the shaped or designed text takes us to wider horizon where it is possible to understand typography anew, in all its cultural and symbolic potential. Form this point of view it is relevant Vilém Flusser’s statement “Gutenberg Galaxy draws away into the past, and extends into the future a lot more than McLuhan’s belief”

Entenderemos la pregunta por la tipografía como aquella que debería volver a situar la investigación en lo que denominaremos como *campo de lo tipográfico*, cuya definición y caracterización ocupará una parte importante de esta tesis. Esta noción abarca un espectro de aspectos y modalidades que desbordan y enriquecen toda acepción restringida o especializada del objeto de estudio. Así, la tipografía y su campo no serán entendidos solo como la consecuencia del ejercicio, uso, o incluso, el diseño de tipos, que son los sentidos usuales del término en la gran mayoría de los abordajes y publicaciones genéricas o especializadas. Se apuntará, en cambio, a la complejidad de los distintos niveles de actuación y existencia propios del campo mencionado, que se procederán a señalar, distinguir y discutir. Proponemos, por lo tanto, pasar de la comprensión de la tipografía como componente, instrumento o insumo, a la idea y construcción de un *discurso de lo tipográfico* que refracta en una multiplicidad de preguntas y consecuencias que consideramos de gran riqueza conceptual.

The question about typography should be better understood as one referred to the typographic field, whose description and elucidation is the core for this thesis.

This idea stretches towards a lot of situations and ways of existence that surpass and enriches the usual and restricted thoughts about this matter, typography.

This will be understood not only as the effect of using or designing type (the usual definition in most of the specialized publications); its different and complex levels and senses will be stressed and pointed instead.

The theoretical aim of this work is to move from the consideration of typography as supply, or even a commodity, to the layout of a truly typographic discourse, and its refractions over a lot of questions and meanings that outline a very valuable panorama.

E FLEURO
URNAL OF TYPOGRAPH
DITED BY OLIVER SIMON



NUMEROS

With a collage by
exploring the idea
Avec un collage

Typografische Muse

LOS P

At the Office of

EL ACTO TIPOGRÁFICO

PROYECTO, FORMA Y DISCURSO
DE LA TEXTUALIDAD GRÁFICA
EN LAS ERAS DE SU
REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

FOR HE T
DRITY, ANI

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Tesis de Doctorado
Prof. Arq. Enrique Longinotti

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Programa de Doctorado / Área Diseño



**EL ACTO
TIPOGRÁFICO**
PROYECTO, FORMA Y DISCURSO
DE LA TEXTUALIDAD GRÁFICA
EN LAS ERAS DE SU
REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

Tesis realizada como requerimiento para
la obtención del título de Doctor en Diseño
por la Universidad de Buenos Aires

Prof. Arq. Enrique Longinotti

Director de tesis
Dr. Eduardo Russo

Junio 2019



A la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
y su Carrera de Diseño Gráfico.

Al equipo docente de Tipografía 1 y 2 (1994-2019).

A Guillermo Coni Molina y Ricardo Blanco,
In Memoriam.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. Fundamentación

- 1.1. Motivaciones y antecedentes
- 1.2. El contexto de la experiencia académica
- 1.3. El problema de la ubicación disciplinar en el contexto de la enseñanza
- 1.4. Reubicación disciplinar del tema en el marco de la tesis

2. Marcos y enfoques

3. Estado de la cuestión

- 3.1. El retorno de la imprenta: recuperando el saber de los tipógrafos.
- 3.2. Contextos temporales y geográficos actuales

4. Objetivos

4.1. Objetivo general

- 4.1.2. Objetivos específicos

5. Puntos de partida preliminares

6. Hipótesis. El texto, ese objeto de diseño

7. Metodología

PARTE I

Escritura y tipografía

CAPÍTULO 1

(In)definiciones de escritura: Entre la lengua y la forma

- 1.1. Hacia una ciencia de la escritura: Ignace Jay Gelb y su *A Study of Writing*
 - 1.1.1. La escritura como medio de comunicación
 - 1.1.2. Estadios y sistemas
 - 1.1.3. Alfabeto-centrismo
 - 1.1.4. La tipografía como sistema
 - 1.2. La escritura y los lingüistas: subordinaciones e insurrecciones
 - 1.2.1. ¿Herramienta o lenguaje?
 - 1.2.2. Los límites de la lingüística
 - 1.2.3. Redefiniciones de la escritura y nuevos problemas
 - 1.2.4. Entre las cosas y las palabras
 - 1.3. La escritura segmental de Occidente
 - 1.3.1. Del alfabeto de los griegos al de los romanos (y al nuestro)
 - 1.3.2. Gramática: la ciencia de las letras
 - 1.3.3. Identificación entre lengua y escritura
 - 1.3.4. Escritura y tipografía: entre la *actio* y el *monumentum*

CAPÍTULO 2

La escritura más acá de los lingüistas Cultura escrita, comunicación escrita

2.1. La mirada antropológica

2.1.1. Los pictogramas y su lenguaje

2.1.2. Del sistema a la *performance*

2.1.3. Clasificaciones revisadas

2.1.4. Ideografías/logografías

2.1.5. La idea de una escritura universal no lingüística

2.1.6. Bliss y su lenguaje no verbal

2.1.7. Isotype: símbolos para la comunicación internacional y la estadística

2.2. Relaciones entre lenguaje y mundo: la escritura como «descontextualización»

2.3. Hacia una sociología de la escritura

2.4. La escritura y la psicología

2.5. La escritura en el marco de una teoría general de la comunicación escrita:
el modelo integracional y la crítica al modelo semiológico estructural

2.5.1. Comunicación, signos y sistemas

2.5.2. Una teoría de la comunicación escrita

2.5.2.1. *Escritura y tiempo*

2.5.2.2. *Escritura y espacio*

2.5.3. Teorías del signo escrito

2.5.4. Teoría de los sistemas de escritura

2.5.4.1. *La escritura como script*

2.5.4.2. Notaciones

2.6. Conclusiones parciales

PARTE II

La tipografía y el texto

CAPÍTULO 3

Regresos de la palabra

3.1. De la escritura a la oralidad

3.1.1. El (re)descubrimiento de la oralidad

3.1.2. El regreso del lenguaje en la cultura oral

3.1.3. Psicodinámicas de la oralidad

3.1.4. Culturas del verbo

3.1.5. Palabra hablada vs. palabra gráfica

3.1.6. De la oralidad a la escritura

3.2. De la escritura a la cultura escrita

3.2.1. Cultura escrita y conciencia

3.2.2. Fijar y poner por escrito

3.2.3. Texto y representación

3.2.4. El texto y la interpretación

3.2.5. De la decodificación a la lectura

3.2.6. Fisiología de la lectura

3.3. La invención del texto: la forma textual de la escritura

- 3.3.1. Cultura escrita y actividad metalingüística
- 3.3.2. Del texto a la textualidad
- 3.3.3. La página como forma simbólica
- 3.3.4. La lectura y sus genealogías
- 3.3.5. Cultura escrita y cultura de la lectura

CAPÍTULO 4

Homo typographicus

4.1. Genealogías de la imprenta y la tipografía

- 4.1.1. Ars Scribendi Artificialiter

4.2. La imprenta: máquina de cambio

- 4.2.1. McLuhan y el alfabeto
- 4.2.2. McLuhan y la tipografía
- 4.2.3. La línea y la superficie

4.3. La invención, entre la mimesis y el secreto

- 4.3.1. Continuidades, rupturas, hibridaciones
 - 4.3.1.1. *Dos linajes para la letra gráfica. Del prototipo al arquetipo*
 - 4.3.1.1.2. *Letras dibujadas*
 - 4.3.1.1.3. *Geometría y proporciones*
 - 4.3.1.1.4. *El mito de la letra*
 - 4.3.1.1.5. *Trazado, cincelado, dibujo, diseño.*
 - 4.3.1.1.6. *Formas de formar*
 - 4.3.1.2. *Letras dibujadas*
 - 4.3.1.3. *Geometría y proporciones*
 - 4.3.1.4. *El mito de la letra*
 - 4.3.1.5. *Trazado, cincelado, dibujo, diseño.*
 - 4.3.1.6. *Formas de formar*
- 4.3.2. Imprenta, proyecto, diseño
- 4.3.3. Una ontología de las *errata*

4.4. Prácticas y operarios

4.5. Leer imágenes

4.6. Arquitecturas tipográficas

4.7. El libro impreso como máquina imagen-texto

- 4.7.1. Vitruvio: un texto en busca de imágenes
- 4.7.2. Métodos y mecanización de lo maravilloso
- 4.7.3. Impresiones y visualizaciones

4.8. De lo oral a lo tipográfico: entre la tribu acústica y la imprenta

PARTE III

Diseño y tipografía: impreso, reproducido, programado

CAPÍTULO 5

La pervivencia de la tipografía

Mutaciones tecnológicas, transformaciones conceptuales

5.1. Entre la imprenta y la tipografía

- 5.1.1. Tradiciones, razones y mutaciones
- 5.1.2. Retornos de la escritura
- 5.1.3. Originales e imágenes
- 5.1.4. La desmaterialización de lo impreso

5.2. La tipografía sale de la imprenta

- 5.2.1. Universalidad comunicativa y programación modular
- 5.2.2. La «condición postmoderna» de lo tipográfico
- 5.2.3. La tipografía y la mutación digital

CAPÍTULO 6

Ontologías de la tipografía Forma, Imagen, Discurso, Proyecto

6.1. La tipografía como forma

- 6.1.1. Del texto a la Gestalt
- 6.1.2. Funciones y usos: legibilidad y «lecturabilidad»
- 6.1.3. Hacia una morfología de los textual

6.2. La tipografía como imagen

- 6.2.1. Superficie y línea
 - 6.2.2. Aparatos
- 6.2.3. Fotografía/tipografía
- 6.2.4. Signos/actos
 - 6.2.4.1. *Huellas e indicios*
 - 6.2.4.2. *Tipos y casos*
- 6.2.5. Material/digital

6.3. La tipografía como discurso

- 6.3.1. La «escritura artificial»
- 6.3.2. Textualidad tipográfica
- 6.3.3. Paratexto

6.4. Proyecto y programa

- 6.4.1. Probabilidad, improbabilidad
- 6.4.2. Una forma de proyectar

CONCLUSIONES

1. Revisión de intenciones
2. Efectos del recorrido
3. Recapitulación
4. Marginalia
5. A modo de epílogo. ¿Tiene futuro la tipografía?

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

1. Fundamentación

Si se acepta que descendemos de una cultura «tipográfica», parece necesario admitir que nuestro ancestro común, aquel hipotético *Homo typographicus* de Marshall McLuhan (una especie que no pertenece tanto al mundo conjetural de una paleontología sociológico-especulativa, sino al aún más inasible universo de los mitos culturales), ha sido reemplazado, desde hace unas pocas décadas, por otra especie, el *Homo electronicus*. Se trata, tal vez, de un efecto evolutivo propiciado por los medios digitales que Román Gubern ya describía en 1984. Proponemos que aquella conjetura o entelequia «mcluhaneana», revisada críticamente, sigue vigente hoy en día, como una presencia tutelar, en las maneras que tenemos de concebir, producir, consumir y transformar los entornos textuales contemporáneos.

Hace ya tres décadas que fue proclamado, de diferentes maneras, el «fin de lo impreso» (Blackwell, 2000), oráculo de dudosa –por no decir imposible– comprobación. Es evidente, sin embargo, que algo ha sobrevivido a ese apocalipsis no cumplido: la tipografía misma, mutada y reencarnada en otros soportes y medios. Y junto con ella, todo lo implicado en la noción misma de los textos ideados, planeados y construidos como *espacios gráficos*. Se entiende a esta categoría como una dimensión estructuradora de la lectura (en toda su variedad y distinciones posibles, incluidas las mediadas por las tecnologías actuales) y en general, del consumo de toda información *legible*. Afirmamos que las operaciones que organizan esos espacios gráficos trascienden, en más de un sentido, sus circunstancias materiales e históricas. Intentaremos señalar la compleja red de decisiones que va desde la elección del repertorio de signos con los que se «compone»¹ (o «tipea» un texto en un ordenador) hasta la que determina su estructura y organización, su *forma*, es decir, su sentido social y cultural.²

Este objeto particular del diseño, el *texto configurado o diseñado*, remite a un horizonte muy amplio en el que es posible volver a entender a la tipografía en toda su poten-

1 El término remite a la composición manual con tipos móviles, aunque sea usado aún hoy como sinónimo de la decisión tomada por el diseñador editorial en lo que hace a la familia o fuente con la que el texto ha sido plasmado.

2 La Dra. Liliana Giordano (Cátedra de Morfología Urbana, FADU, UBA) distingue entre «Tipologías Configurativas» y «Tipologías Semánticas». Estas últimas implican la idea de una actuación socio-semiótica en el espacio y habitar urbanos, noción que proponemos extensible a esta noción de forma para los espacios «gráficos».

cialidad simbólica y cultural. En esta dirección, es pertinente el comentario de Vilém Flusser (2011), cuando afirma que «la Galaxia Gutenberg se aleja más en el pasado y se prolonga más en el futuro que lo que McLuhan creía».

Entenderemos la pregunta por la tipografía como aquella que debería volver a situar la investigación en lo que denominaremos como *campo de lo tipográfico*, cuya definición y caracterización ocupará una parte importante de esta tesis. Esta noción abarca un espectro de aspectos y modalidades que desbordan y enriquecen toda acepción restricta o especializada del objeto de estudio. Así, la tipografía y su campo no serán entendidos solo como la consecuencia del ejercicio, uso, o incluso, el diseño de tipos, que son los sentidos usuales del término en la gran mayoría de los abordajes y publicaciones genéricas o especializadas. Se apuntará, en cambio, a la complejidad de los distintos niveles de actuación y existencia propios del campo mencionado, que se procederán a señalar, distinguir y discutir. Proponemos, por lo tanto, pasar de la comprensión de la tipografía como componente, instrumento o insumo, a la idea y construcción de un *discurso de lo tipográfico* que refracta en una multiplicidad de preguntas y consecuencias que consideramos de gran riqueza conceptual.

1.1. Motivaciones y antecedentes

El acercamiento e investigación que se desarrollan en esta tesis están íntimamente relacionados con veinticinco años de experiencia en la enseñanza de la asignatura Tipografía, en el ámbito de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y su carrera de Diseño Gráfico.³ Ese contexto no ha sido casual ni neutral, sino que ha permitido, alimentado y alentado el planteo del trabajo.

Es importante enfatizar que la comprensión del diseño gráfico como *campo proyectual* específico en el contexto de una formación universitaria es, desde su origen, diferente, aunque no opuesta, a la que aporta el oficio técnico y sus modos y tradiciones (Devalle, 2009). Desde la perspectiva de su inclusión y desarrollo en el ámbito académico, se ponen en escena temas y problemas sutilmente distintos a los del ejercicio concreto de la práctica profesional. No se trata de reemplazar o desconocer a estos últimos –no se podría, en todo caso–, sino de instituir y *restituir*, para la comprensión de la tipografía como parte de la disciplina del diseño gráfico, ciertas preguntas y discusiones, que podemos clasificar como:

- aquellas que pueden ser entendidas como disciplinares, desde las cuales se comprende a la tipografía como perteneciente –esencialmente– al campo del diseño;
- las que pueden ser designadas como extra disciplinares, indispensables para comprender la naturaleza compuesta y compleja del objeto de estudio, desde el punto de vista histórico, cultural, técnico o estético.

³ La carrera de Diseño Gráfico fue creada en el año 1985. La cátedra Longinotti de Tipografía I y II inició el dictado de las dos asignaturas en el año 1994.

Se identifican así dos horizontes de antecedentes y motivaciones para este trabajo, relacionados con sendos momentos del proceso reflexivo, investigativo y metodológico que le dieron origen.

El primero tuvo que ver con el impulso inicial (el comienzo de la actividad de la cátedra que dirijo en 1994)⁴ para encontrar o «inventar», en su sentido más prístino y etimológico,⁵ criterios conceptuales y operativos que permitieran organizar las lógicas de una enseñanza y un aprendizaje de la asignatura, inédita en más de un sentido. Se propuso hacerlo desde una fundamentación y explicitación profundas, correspondientes al ámbito académico en el que se planteaba la asignatura, y no solo desde criterios pragmáticos, aunque valiosos, del «oficio»; un oficio que, por otra parte, ya estaba muy transformado por la sucesión de cambios tecnológicos de las décadas precedentes. En aquel momento, se buscaba articular aspectos reflexivos –incluso críticos– muy ricos para un *pensar* y un *hacer* propositivos, propios de la enseñanza proyectual. Desde esa lógica, apareció como necesaria la construcción de un conjunto, no fijo ni cerrado, de categorías (a través del préstamo, la apropiación o la propuesta, según el caso)⁶ que permitiera organizar los distintos rasgos y niveles de aquello que se denomina provisoriamente como un *operar tipográfico* en el contexto significativo de la enseñanza del diseño gráfico. Para esto, se fueron integrando y adaptando ciertas nociones provenientes de la lingüística o de las teorías del texto, como herramientas conceptuales con las que trabajar en profundidad ese operar, y con la intención expresa de ampliar los límites de una tarea tradicionalmente entendida como esencialmente técnica.

El segundo horizonte, más especulativo y complejo, se comenzó a delinear cuando esas reflexiones e investigaciones, motivadas por, y embebidas en, la práctica didáctica empezaron a cristalizar y constituir ciertos cimientos de un edificio teórico-crítico en torno a la tipografía y su relevancia como categoría en sí misma o como *lugar cultural* de síntesis. La motivación para esta indagación se relacionó con la detección de las limitaciones e insuficiencias en el abordaje habitual de la misma propias de una focalización puntual y casi excluyente de tipo técnico, con una referencia histórica genérica y poco matizada y con una concepción estereotipada de la comunicación visual. Estos prejuicios teóricos dan por supuesta y evidente la definición misma, y abonan un sentido unívoco y restricto para el término «tipografía».

A partir de ese momento, se entendió que una verdadera *mirada proyectual* sobre la tipografía y lo tipográfico, tanto *teórica* como *operativa* (es relevante señalar esta doble

4 Estas inquietudes ya habían surgido en el contexto del trabajo didáctico en la cátedra de Guillermo Coni Molina, cuya coordinación estuvo a mi cargo entre 1989 y 1993.

5 El término «inventar» aparece en el español hacia 1490, como derivado culto del latín *inventum*, invención, derivado a su vez de *invenire*, ‘hallar’ (Corominas, 1983: p. 601).

6 El primer momento tuvo que ver con la necesidad de contar con una «jerga operativa» para el trabajo didáctico-pedagógico en el taller de la asignatura, que permitiera denominar y distinguir los elementos y componentes del proyecto gráfico.

condición de lo que hace al campo del proyecto y sus modos), en conjunción con sus referencias y sentidos históricos, técnicos, sociales y simbólicos era la que permitiría la interpretación más amplia, la más profunda y, sobre todo, la más interesante.⁷

1.2. *El contexto de la experiencia académica*

La imprevista inclusión de la asignatura Tipografía en el currículo de la carrera de Diseño Gráfico de la FADU (la misma no estaba contemplada en el plan de estudios original)⁸ planteó de manera implícita, y quizás inadvertida, un problema muy interesante: el de la necesaria caracterización y redefinición de un saber, estrechamente relacionado, en su momento, con un hacer y una experiencia técnicos, en el nuevo contexto de una carrera universitaria de diseño.

Aquellos conocimientos tipográficos exhibían, por un lado, una cierta condición de autonomía proveniente de su tradición técnica propia del universo de lo impreso en general; por el otro, la inclusión estratégica de los mismos en el plan de estudios de la carrera señalaba una pertenencia y referencialidad ineludibles al campo más amplio del diseño gráfico en su conjunto, tanto en sus orígenes como en su desarrollo y expansión en el último siglo y medio (Devalle, 2009).

Se considera como uno de los fundamentos para la realización de esta tesis que esa vinculación y aquellas relaciones no han sido suficientemente exploradas o desarrolladas en sus consecuencias, tanto teóricas como prácticas. Esto se debe a una variedad de motivos. Entre ellos, cabe mencionar ciertas rutinas expositivas en la presentación histórica del tema de la tipografía, propias de los textos que se utilizan como referencia bibliográfica para la asignatura. En estos casos, se reiteran enfoques estereotipados, tanto en la perspectiva que focaliza en la tipografía como invención técnica, como desde la que especifica sus relaciones con el lenguaje, la escritura o el quehacer general del diseñador gráfico.⁹ En el primer caso, se resaltan, generalmente de manera poco crítica y precisa (y

7 En «La tesis en la posición del proyecto», el Dr. Roberto Doberti cita un fragmento de «La muerte y la brújula» de Jorge Luis Borges en relación al «deber» de las hipótesis: «el comisario Treviranus y Lönnrot debatían con serenidad el problema... –Todos sabemos que el Tetrarca de Galilea posee los mejores zafiros del mundo. Alguien, para robarlos, habrá penetrado aquí por error. Yarmolinsky se ha levantado; el ladrón ha tenido que matarlo. ¿Qué le parece? – Posible, pero no interesante –respondió Lönnrot–. Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis».

8 La asignatura es incluida en el plan de estudios de la carrera en 1990, a partir de la experiencia previa del dictado de un seminario opcional de Tipografía a cargo de Rubén Fontana.

9 Al respecto, como ejemplo de ciertas definiciones habituales: «El lenguaje es la característica humana más significativa. Mediante un sistema complejo de signos, sonidos y símbolos somos capaces de comunicar las ideas y los mensajes de nuestra sociedad [...] La tipografía es la manifestación visual del lenguaje» (Cheng, 2006).

reiterando una serie de evidencias más heredadas que fundadas), el aporte de la tipografía a la circulación masiva de los textos y la «democratización» de la lectura por la mediación de la maquinaria de impresión. En el segundo caso, el de las relaciones entre tipografía y diseño gráfico, la conceptualización es como mínimo débil y sesgada. Analizada desde el campo mismo del diseño –y sobre todo, desde una lectura teórico-crítica–, exhibe un talante «funcionalista» restrictivo y simplificador. Se desconocen o desestiman, por ejemplo, las muy complejas relaciones entre tipografía, escritura y lenguaje, que suelen darse por establecidas y evidentes cuando son, por el contrario, bien discutibles y opinables.

1.3. El problema de la ubicación disciplinar en el contexto de la enseñanza

En este contexto didáctico y teórico particular –que ha sido no solo el ámbito, sino también el motor de las inquietudes que desencadenaron este trabajo–, se comprueba que la asignatura Tipografía consolidó su ubicación y sentido en el plan de estudios de la carrera a partir de una evidente especificidad técnica y su consecuente valor de *expertise*, necesaria para su conocimiento y manejo. Conviene señalar, sin embargo, algo relevante. En el momento en que la materia se incluía definitivamente como tercera asignatura anual obligatoria,¹⁰ se estaba produciendo a nivel mundial una mutación tecnológica absolutamente radical: la aparición de los ordenadores personales y la posibilidad, imbuida de una aceleración notable, de producir y operar con inédita facilidad una gráfica compleja de matriz digital.¹¹ Específicamente, la realidad concreta de las fuentes tipográficas digitales, que a partir de 1984 (año de aparición del primer ordenador personal Apple Macintosh) se materializa y difunde, por ejemplo, a través de la revista *Emigré* y los experimentos de diseño de fuentes por parte de Zuzana Licko.¹² Esta circunstancia es muy relevante para nuestro abordaje: aquel profundo cambio técnico *descentraba* a ese «saber» tipográfico casi en el mismo momento en que se lo reconocía como específico y fundante para la formación en diseño gráfico. Desde el inicio, quedaron cuestionados –aunque evidentemente no de una manera explícita– los criterios para una nueva y

10 Se sumó a las asignaturas Diseño Gráfico I, II y III y Morfología I y II, con dos niveles anuales –Tipografía I y Tipografía II– en 1990, y ocupaba la carga horaria de uno de los tres días de cursada originales de la materia Diseño Gráfico (Mazzeo, 2014: p. 144).

11 En 1977, el matemático estadounidense Donald Knuth comienza el desarrollo de un lenguaje de programación, Metafont, para el diseño y producción de tipografía digital.

12 «La madre de todas las madres. Probablemente la primera fundición tipográfica digital independiente que apareció en el mercado. Fundada en 1984 por Rudy Vanderlans y Zuzana Licko y coincidiendo con el nacimiento del Apple Macintosh, *Emigre* nació en California como revista especializada en diseño gráfico hablando de temas como la inmigración, la cultura internacional o la alienación. Más adelante, la tipografía acabó siendo casi todo el tema central de la misma. Fue ahí donde Licko empezó a experimentar con la primera aplicación para desarrollo de fuentes digitales (Fontographer), diseñando tipografías exclusivas para la revista y que más adelante se pusieron a la venta» (*Unos Tipos Duros. Teoría y práctica de la tipografía*).

necesaria caracterización de la tipografía, desde ese entonces transicional hasta este hoy digital, y que se pueden resumir en estos interrogantes:

- ¿A qué universo tecnológico pertenece la tipografía?
- ¿Cómo repercute su nuevo estatus material y operativo en la manera de trabajar con ella y, sobre todo, de concebirla en el diseño?
- ¿Cuán compartimentado o compartido es el saber tipográfico en el ámbito de las nuevas prácticas digitales del diseño gráfico?
- ¿Cuál podría ser la ubicación de la tipografía en la trama de principios, categorías e incumbencias que iban redibujando los contornos –cada vez menos precisos y cada vez más abiertos– del diseño gráfico y sus áreas de concepción y actuación? Este era y es, en particular, uno de los espacios más vacantes para la teoría.

En esos nuevos entrecruzamientos tecnológicos y disciplinares (evidentes, tácitos o potenciales), la tipografía, ya no solamente oficio, saber práctico u objeto de culto historicista, sino también contenido «disciplinar», requería nuevas definiciones a la vez que empezaba a formar parte de un campo también en plena redefinición, el del diseño gráfico en su conjunto.¹³

Si bien es cierto que el impacto de lo digital¹⁴ fue percibido y reconocido en todo el espectro de la enseñanza proyectual del diseño gráfico, fue en el campo de la tipografía donde este cambio se reveló de manera más contundente. El reemplazo de la tecnología previa, la de la fotocomposición¹⁵ (que ya había sido hibridada por la computación) fue

13 En julio de 1987, dos años después de la fecha de inicio del dictado de la carrera de Diseño Gráfico en la FADU, sale el primer número de la revista *TipoGráfica Comunicación para diseñadores*, dirigida por Rubén Fontana, que seguiría publicándose hasta 2007. En el editorial del primer número, se afirma: «La tipografía no es solo una técnica secular o un oficio ni se limita a la “galaxia Gutenberg”; el término alude significativamente y por analogía a una deriva cultural, a una gama de conceptos que autorizan a considerarla como “la piedra de toque del diseño”».

14 «A mediados de los años ochenta los ordenadores personales revolucionaron el uso de la tipografía. Un ordenador corriente servía para componer texto con similares niveles de calidad que los más sofisticados sistemas profesionales. Por otra parte, el desarrollo de la xerocopia permitió la aparición de un nuevo periférico, la impresora láser, que abrió por vez primera la posibilidad de prescindir por completo de la fotografía en la composición» (Vega, *Tipografía Digital* 2012–2013).

15 «Las primeras máquinas fotocomponedoras eran analógicas y los alfabetos estaban almacenados fotográficamente en soportes traslúcidos como filmes o placas de vidrio. Cada una de las letras era previamente dibujada a mayor tamaño en papel para luego ser fotografiada, reducida y guardada en matrices fotográficas. El proceso de composición comenzaba con el tipiado del texto sobre un teclado más sofisticado que el de una máquina de escribir. El principio de funcionamiento de estas máquinas consistía en exponer la letra almacenada (en general estaba guardada en un negativo) a un haz de luz. La imagen resultante pasaba por un sistema complejo de lentes y espejos que permitía ampliar o disminuir el tamaño del signo que, hacia el final del recorrido, se proyectaba sobre papel o película fotosensible en donde quedaba fijada su imagen. El sistema permitía fijar sucesiones de caracteres para formar palabras, líneas y columnas de texto que luego servirían como originales para ser reproducidos en el sistema

total y definitivo antes que gradual. Como no podía ser de otro modo, esta redefinición tecnológica de la tipografía trajo aparejados muchos cambios en la manera de trabajar con ella, lo que permitió y facilitó toda una gama de operaciones asociadas a su nueva condición de *software* como también puso en cuestión los criterios de validación sobre lo correcto o incorrecto –o lo valioso o banal– de los resultados de esas enormes posibilidades de manipulación técnica y formal, casi ilimitadas.

A la vez, tal como se mencionó antes, la inclusión de Tipografía como asignatura «de taller», con una potencial autonomía respecto de la asignatura Diseño Gráfico de la misma carrera, puso en escena la necesidad de definir las características y metodologías que debería reunir el dictado de la misma. Su condición de conocimiento experto se planteó, inicialmente, a través de la redacción de propuestas que se materializaron en un programa de características fundacionales para la materia. Se pueden detectar allí distintas vertientes e interpretaciones para la definición de los contenidos formativos, de las que solo citamos algunas, a modo resumen y con la intención de iluminar las circunstancias de aquel contexto académico.

En el caso del «Anteproyecto de Programa para la materia Tipografía», los contenidos se dividen en «Teórico-Prácticos» y «Teórico-Históricos». En la primera categoría, y para el nivel I de la materia, se postula: «Conocimiento y organización del signo». Para la segunda: «Evolución de la tipografía». Para el nivel II el deslinde es: «El signo en acción», para lo teórico-práctico y «La tipografía y el auge de las comunicaciones», para lo teórico-histórico.¹⁶

La propuesta personal de Norberto Coppola, de 1988, se titulaba «Taller de la palabra visual. Letras y Tipografía». Entre los objetivos propuestos para la asignatura (que se pensaba desarrollada en tres niveles anuales), aparecen nociones sugerentes, como por ejemplo: «Comprensión de los sistemas de escritura como la prolongación cultural del lenguaje hablado» o «Reconocimiento de las fenomenologías presentes en el acto de dibujar y/o escribir los signos», entre otros más ligados al entrenamiento técnico y las tradiciones del oficio, por ejemplo: «Aprendizaje de los sistemas de métricas, cálculo y composición aplicados a las tipografías de imprenta: reglas básicas, principios estéticos y cartabones».¹⁷

En síntesis, la inclusión de la materia en el plan de estudios de la carrera de Diseño Gráfico supuso a la vez un *reconocimiento* y un *deslizamiento* disciplinares, lo que volvió obsoletas varias de las nociones mismas por las que ese saber se incorporaba a la formación de futuros diseñadores gráficos.

de impresión offset.» En *Más allá de la escritura. Pacioli, Knuth y la superación del paradigma Gutenberg*, Carlos Araujo, Tesis de graduación presentada en la Carrera de Especialización en Teoría del Diseño Comunicacional FADU/UBA, 2007, pág. 48.

16 El documento mecanografiado consta de ocho páginas y en la última presenta una «Nota» en la que se afirma que los objetivos del anteproyecto fueron elaborados «considerando las propuestas que oportunamente hicieron llegar a la secretaría de la carrera los profesores Guillermo Coni Molina, Norberto Coppola y Rubén Fontana. El equipo que elaboró los objetivos estuvo formado por Rubén Fontana, Silvia González y Carlos Venancio».

17 Extraído de texto mecanografiado presentado por Norberto Coppola a la carrera de Diseño Gráfico, 1988.

1.4. Reubicación disciplinar del tema en el marco de la tesis

Este trabajo propone conectar enfoques provenientes de las *ciencias sociales* (historia, lingüística, antropología, bibliografía, etc.), de las teorizaciones sobre los medios y las tecnologías, y los del ámbito *proyectual*, para redefinir su *posición*¹⁸ en el campo del diseño. Este planteo asimila y relaciona abordajes más restrictos y especializados, como los de la historia de las técnicas de impresión, los estudios sobre el libro o la historia del surgimiento y desarrollo de las fuentes y familias tipográficas, y sus clasificaciones.

Los interrogantes que surgieron del dictado de Tipografía como asignatura proyectual son los que pusieron –y ponen– en escena la problemática de cómo se conciben, planean y construyen los objetos del diseño gráfico *con* y *desde* la tipografía. Esta es entendida como principio fundante, operativo y conceptual de esos objetos y de su organización, apariencia, uso y sentido. Por lo tanto, las preguntas que organizan la base de nuestro abordaje no se formulan ni se desarrollan desde una mirada técnica sobre la tipografía, (sea como objeto histórico o como *know how* operativo), sino desde el acercamiento cambiante y actualizado de un *diseñar*, con su capacidad de reponer la reformulación crítica en el lugar de la reiteración rutinaria de tradiciones y costumbres, tanto teóricas como prácticas.

Como síntesis de ese escenario, los problemas conceptuales que se propusieron al inicio de la experiencia de la enseñanza y aprendizaje de la tipografía, en el marco antes señalado, fueron y son el motor de la pregunta por el sentido profundo y estructural de la *dimensión de lo tipográfico*. Tal interrogante implicó una discusión y puesta a prueba constantes de las relaciones entre esta y las demás dimensiones del quehacer proyectual, en estrecha relación con las dinámicas del ámbito tecnológico, estético y cultural.

2. Marcos y enfoques

El encuadre teórico de nuestro objeto de estudio reconoce una pluralidad de enfoques posibles, todos ellos adecuados para su inscripción en distintos campos y contextos. Si bien esto puede ser cierto en cualquier abordaje, en este trabajo la diversidad de enfoques responde a que la tipografía y lo tipográfico constituyen un punto de intersección o solapamiento de hechos, contextos y prácticas, distintos pero convergentes. Las razones de estas características se relacionan, seguramente, con la relevancia de lo tipográfico en muchos ámbitos, igualmente nodales. La técnica, la economía, la división

18 La idea de «posición» refiere a la expuesta por Doberti en el artículo arriba citado, *La tesis en la posición del proyecto*, y que retoma su idea acerca de la «Posición del Proyecto» o «Cuarta Posición» en relación con las otras: la de la ciencia, la del arte y la de la tecnología. Afirma que todas las posiciones «se relacionan fuertemente, mediante transferencias, incitaciones, saberes y errores, pero en cada caso las investigaciones, y en general todas las producciones, nacen desde una posición específica, posición que impone sus principios y sus lógicas particulares».

del trabajo, las prácticas sociales, los oficios, las profesiones, los intercambios culturales, la literatura, la ciencia son solo algunas de las aristas de este complejo universo que se articula en torno a lo tipográfico.

Precisamente, por tratarse de un fenómeno que demostró ser expansivo desde el primer momento, su gravitación sobre los sistemas sociales, económicos y culturales desbordó fácilmente su primera área de pertenencia. No es arriesgado entenderla como una de las grandes fuerzas que se desplegaron para configurar esa etapa, de difícil definición, que lleva el nombre de *modernidad*. Si bien este presupuesto amerita profundas revisiones, es cierto que en una época mucho más cercana a su aparición, ya se la percibía como una de las «invenciones» que daban forma a un mundo nuevo y distinto.

La tipografía y lo tipográfico ofrecen varios flancos relevantes y significativos. Desde el punto de vista de una teorización, se los puede abordar desde distintos ángulos, que demarcan fronteras disciplinares para el tema en cuestión, comenzando por la discusión del término. Las definiciones de diccionarios o enciclopedias suelen privilegiar la conexión del término «tipografía» con la operación mecánica de imprimir o con la apariencia física y material de una página impresa. Sin embargo, como reflexionaba en 2007 el diseñador e investigador Peter Bil'ak (2007), «Entendida [la tipografía] de esta manera, los caracteres digitales que aparecen en una pantalla electrónica escapan a esa definición. Esto es, por supuesto, un problema de definiciones que no son tan flexibles como las actividades que definen». Es evidente que si las actividades y prácticas actuales parecen desbordar el sentido original del término, es necesario reconsiderar estos nuevos recortes y caracterizaciones para, en todo caso, admitirlos o excluirlos de la cuestión. Esta operación conceptual no es meramente formal: contiene en sí misma un germen de hipótesis sobre la tipografía y lo tipográfico. Precisamente, si es cierto que un objeto de estudio y su horizonte e inscripción temáticos se identifican y se construyen a partir de los interrogantes y sus puntos de vista, conviene articular los mismos en distintos grupos o «constelaciones». Como ejemplo de la polivalencia del tema, detallamos los diversos enfoques que se pueden tomar desde un abordaje histórico-teórico de la tipografía y la imprenta,¹⁹ y las definiciones y connotaciones que el término implica. El investigador británico Robin Kinross (2008) propone estas cuatro:

19 Es importante señalar desde el comienzo que ambos términos no designan necesariamente lo mismo. Las diferencias entre «imprenta» y «tipografía» pueden pasar desapercibidas en ciertos contextos históricos o simplemente lingüísticos. En italiano, por ejemplo, la voz *tipografia* (cuyo uso deviene de la palabra latina *typographia*, que designaba, hasta entrado el siglo xx, al establecimiento impresor o editor) es sinónimo de *stampa*, es decir, de imprenta. Lo mismo puede suceder en ciertos usos anglosajones del término que lo vuelve, a veces, equivalente a *printing*. De hecho, la tipografía digital es una especie en la que el repertorio de signos alfabéticos se independiza de facto de la tecnología y operación de la impresión material. Estas anfibologías de un término clave constituyen pliegues de gran riqueza para la reflexión teórica que se propone en este trabajo.

- a) La *historia de la imprenta* (*printing press*), que focaliza en la evolución de la maquinaria de impresión, propia de las últimas décadas, relacionada con la documentación de técnicas antiguas o desaparecidas.
- b) La *historia bibliográfica*, que toma el método y el punto de vista de la bibliografía, a partir de los trabajos Fredson Bowers y sus antecedentes en W.W. Greg y Alfred Pollard, como estudio de los textos impresos y su transmisión. Surgida como una rama de la ciencia literaria (vinculada a la influencia de los procesos de impresión sobre los textos literarios), ha ampliado sus límites y horizontes, en la mirada de D.F. McKenzie quien la define como «la disciplina que estudia los textos como formas registrales y los procesos de su transmisión, incluida su producción y recepción». (McKenzie, 1999). Este es, en particular, un abordaje que consideramos muy productivo para la reconsideración del fenómeno de la tipografía en una escala distinta, y más profunda y compleja que la habitual.
- c) La *historia cultural*, en la que el proceso de impresión y sus productos son concebidos como un aspecto de la misma, entiende a la imprenta y al libro como factores de cambio histórico y pone en relación las prácticas técnicas y materiales de la reproducción como convergentes en lo que se ha denominado «cultura impresa» —*print culture*— (diferenciada de la *written culture* y su opositivo *oral culture* (Ong, 1993). Si bien su principal representante ha sido Elizabeth Eisenstein, y su monumental obra (2010), es claro que la ensayística de Marshall McLuhan se inscribe en esta perspectiva, si bien su enfoque inaugural *avant la lettre* de la *médiologie* (como la denomina Régis Debray, 1979) privilegia a la tipografía como una especie de «ontología» cultural.
- d) La *historia de la tipografía* en sí, que, a diferencia de la de la imprenta, se concentra en los impresos y su aspecto desde el punto de vista del «diseño».²⁰ Una de sus ramas más transitadas es la historia de los tipos de letra, relacionada con la necesidad de una erudición tipográfica que permita producir versiones adaptadas o recreadas de repertorios antiguos, hoy en día a través del diseño de fuentes digitales. Esta historia la hacen los tipógrafos²¹ (diseñadores de tipos) con resultados desiguales, ya que como comenta (Kinross, 2008), suelen incurrir en la «reproducción de productos y en los ritos de admiración y reprobación que la acompaña». Faltan en ella, según este autor, los componentes que la convertirían en una verdadera *historia crítica*, que incorpore otras visiones, como las de la arquitectura o el diseño y otros debates teóricos (Kinross, 2008).

La variedad de enfoques que se propone no persigue contornear un objeto de estudio previamente definido. Lo que indujo a encarar este recorrido fue la detección de ausencias teóricas, tanto en los estudios más especializados (los del «saber propio», histórico o

20 Esta mirada pone el acento sobre las cualidades y calidades formales y estéticas tanto de los tipos y su diseño como de las producciones realizadas en determinados entornos editoriales de acumulado prestigio y relevancia histórica.

21 El término “tipógrafo” ha sufrido grandes cambios en su significado; resumidamente, desde el que designa a los operarios de la prensa tipográfica a los actuales diseñadores de tipos digitales.

técnico, de la tipografía) como en el campo, más general y amplio, de la cultura proyectual y el diseño. Se propone enmarcar el tema a partir de una convergencia de miradas. En ese acercamiento, se aprovechan los aportes de aquellas disciplinas (por ejemplo, los de la lingüística, la historia de la escritura o los estudios sobre medios) que ayudan a revisar críticamente caracterizaciones explícitas e implícitas sobre la tipografía. Nos interesan, en particular, las relaciones entre el lenguaje verbal y la comunicación escrita, sus principios y sus prácticas. Se consideran relevantes, también, el estudio de las técnicas de producción y reproducción de objetos y su capacidad de instaurar referencias paradigmáticas en la cultura.

A partir de los entrecruzamientos entre miradas disciplinares, fueron surgiendo importantes precisiones y discusiones, casi siempre ignoradas o simplificadas por las definiciones «instrumentales» de la tipografía y lo tipográfico. Este trabajo propone reconsiderarlas e integrarlas en una concepción más amplia y más rica.

Los enfoques propuestos son:

- Desde la ciencia de la escritura y la lingüística. Se recupera el enfoque que se puede denominar *gráfico-comunicacional*, desde los primeros estudios sobre la escritura (Gelb, 1963), en tanto que «sistema» de comunicación visual, hasta las que abordan el problema desde una perspectiva lingüística, la tradicional y la más actualizada (Sampson).
- Desde la antropología y la semiótica integracional. Se integra a la discusión la síntesis que propone la mirada desde la *antropología de la escritura* (Cardona) y ha permitido contextualizar las prácticas de la escritura y la lectura en sus dimensiones socioculturales, coordinadas esenciales para la inscripción del tema en el campo del diseño gráfico.
- Desde la oralidad, la cultura escrita y la lectura. Se revisan los estudios y autores relativos a las teorías de la *escritura* y la *lectura* (Chartier y Hébrand, 1994; Desbordes, 1995; Olson y Torrance, 1995; Godoy, 1996; Cavallo, 1997; Petrucci, 1999; y otros).
- Desde las teorías sobre los medios técnicos. Se inserta el tema en el marco de los discursos sobre las tecnologías y los *medios de comunicación*, a partir de los abordajes pioneros de Marshall McLuhan (1962, 1964) y las críticas y observaciones que se han hecho a sus teorías. Se tienen en cuenta además, los desarrollos teóricos propios de esta era de medios electrónicos y globales, como los de Vilém Flusser (2011), Philip Dubois (2015), Siegfried Zielinsky (2006) y Friederich Kittler (1999).
- Desde la cultura proyectual y el diseño. Se aborda a lo tipográfico en su condición de objeto e interfaz, en el marco de las tradiciones del campo del diseño y el proyecto, desde sus lógicas y métodos operativos hasta sus significados culturales.

3. Estado de la cuestión

En referencia a los interrogantes que plantea este trabajo, es necesario distinguir entre la cuestión de *la tipografía* (entendida en un sentido especializado y restricto, sea en lo relativo a la impresión o los caracteres y su diseño) y los temas más amplios de

lo tipográfico, sus múltiples sentidos y conexiones. En la línea de una historia o historización de la tipografía y la imprenta, y desde la perspectiva de sus fuentes, los antecedentes de la investigación y construcción de un campo de un saber propio sobre la tipografía pueden ser organizados en diversas series, tanto prácticas como teóricas, con diferencias conceptuales o ideológicas muy importantes.

Las reflexiones sobre la técnica de impresión con tipos móviles son casi contemporáneas a su aparición en Europa a mediados del siglo xv (Audin, 1948). Las referencias más cercanas a nuestra época, en el sentido de la comprensión y los métodos de investigación utilizados, son aquellas de los últimos años del siglo xix y las primeras décadas del siglo xx. En ellos se detecta un planteo claro y definido, y una comprensión abarcadora y consciente del tema. Estas investigaciones fueron alimentadas por los cambios, innovaciones y debates (técnicos, sociales, estéticos) propios de la segunda mitad del siglo xix y principios del xx, que tuvieron una influencia decisiva en el surgimiento del diseño gráfico²² como actividad diferenciada y «moderna». Los lineamientos principales de estudios, que fueron tanto aperturas como determinaciones, siguen siendo la base de algunos abordajes contemporáneos.

La investigación quizá más exhaustiva sobre estas relaciones –las de la tipografía con la «modernidad»– es el amplio y pormenorizado *The Printing Press as an agent of Change. Communication and Cultural Transformation in Early Modern Europe*, de Elizabeth Eisenstein, publicado en 1979. En más de un sentido, este trabajo trató de ser una respuesta –un intento de refutación, en realidad– a varias de las ideas y premisas fundacionales de la incipiente «teoría de los medios» de Marshall McLuhan difundidas, más exitosa que críticamente, por *The Gutenberg Galaxy* (1962), *Understanding Media* (1964) y *The medium is the message. An inventory of effects* (1967). El enfoque de McLuhan, que toma a la tipografía como emblema y símbolo, fue iniciador de una especie de «cascada» –también de corte *macluhaniano*– de efectos reproductivos de sus asertos, aceptados con tanto entusiasmo como falta de crítica. A su vez, despertaron importantes y productivas reacciones, como las del trabajo de Eisenstein, que supone el importante precedente de *L'Apparition du Livre* de Febvre y Martin (1962), a fines de la década de los cincuenta.

El estado de estas cuestiones se puede sintetizar señalando que en esos debates aparece la tensión (muy productiva desde el punto de vista teórico) entre lo específico y lo general, entre lo especializado y lo complejo. Por un lado, aquello perteneciente al ámbito de las técnicas de impresión y su universo –tanto tecnológico como social– como a sus efectos y sentidos «ampliados» en la dimensión simbólica y cultural. Esta discusión es muy relevante y vigente para el presente trabajo.

La separación del oficio del impresor (estimulada en parte por la desvinculación del taller de la actividad de la edición), es la que posibilitó la aparición (y la necesidad) de un conocimiento transferible en torno al tema, por ejemplo, la descripción de las prácticas o

22 La expresión *graphic designer* es atribuida a William Addison Dwiggins, quien la usara por primera vez en 1922 para referirse a su trabajo de letrista, ilustrador y diseñador de fuentes tipográficas (Livingston, 1992).

la clasificación de materiales y procesos. Se trata del registro de su historia, ya que, como afirma Robin Kinross, «este es el punto a partir del cual la imprenta se separa de la tipografía». Este autor la considera una discusión terminológica y define: «Podría decirse que la diferencia radica entre la práctica inarticulada con los materiales de producción (imprenta) y la formación consciente del producto mediante instrucciones (tipografía)». Asimismo, considerar la expresión «tipografía moderna», podría ser una redundancia, ya que «la imprenta se convierte en moderna cuando pasa a ser tipografía» (Kinross, 2008: p. 10).

Someramente, se pueden reconocer dos lineamientos en la preocupación por el universo de lo impreso en general y por el de la tipografía en particular. El primero está relacionado con el mundo de los impresores en distintas áreas: desde el «diseño»²³ y la producción de tipos a los proyectos y emprendimientos editoriales que tuvieron como objetivo la recuperación de una calidad gráfica y visual casi absolutas, gesto y misión propios de la crítica sobre los efectos de la industrialización del siglo XIX en los productos y objetos artísticos en general y los impresos en particular. El segundo, un poco posterior, se relaciona con las inquietudes y búsquedas propias del campo emergente del Diseño Gráfico. En este frente, situado en el contexto político social y cultural de la Europa central de entreguerras, se desarrolla una línea de pensamiento que inscribe a la tipografía en los debates del diseño moderno. Sin embargo, esto mismo puede ser afirmado conjeturalmente; en palabras de Robert Bringhurst: «Como oficio (*craft*) la tipografía comparte fronteras y preocupaciones comunes con la escritura y la edición, por un lado, y con el diseño gráfico por el otro; aún así, la tipografía no pertenece a ninguno...» (Bringhurst, 1997: p. 11).

Planteado lo anterior se repone una breve síntesis de las referencias más emblemáticas y clásicas para el campo. Se trata de los abordajes que instauraron definitivamente la investigación y la erudición sobre la tipografía en el campo de lo impreso. Es relevante precisar algunas de esas fuentes por la influencia que ejercieron, y ejercen aún hoy, como fundamentos para el estudio y el debate sobre la tradición de la imprenta, en sus producciones tipográficas más emblemáticas.

3.1. El retorno de la imprenta: recuperando el saber de los tipógrafos

En 1876, se publica en Nueva York *The Invention of Printing*,²⁴ un trabajo pionero del impresor, tipógrafo e historiador Theodore Low De Vinne, considerado durante décadas como un referente ineludible para este tema en el medio norteamericano. La influencia y gravitación del movimiento —y lo que se podría denominar la «filosofía

23 El término señala, en este caso, específicamente el dibujo de las letras y el tallado de los cuños que permitirán producir las matrices para moldear los tipos móviles.

24 Se trata de un libro con abundantes ilustraciones, reproducción facsimilar de impresos. Uno de sus temas centrales es la reivindicación de Gutenberg como inventor de la imprenta de tipos móviles frente a la supuesta antelación del holandés Coster, a través de una lúcida comprensión del fenómeno de los tipos móviles y la exacta naturaleza de la invención.

gráfica»– del Arts & Crafts británico encuentra un eco y un desarrollo muy favorable en otras partes, en particular en los Estados Unidos. En el marco de ese movimiento y sus distintas vertientes, la preocupación por las cualidades técnicas, formales y estéticas del material impreso, propia de los ideales originales de William Morris, dio paso a una enorme producción editorial de altos estándares de calidad y a un consiguiente desarrollo investigativo sobre los tipos de impresión, su historia y su valoración. Como fundamento para ello, aparece la preocupación por recuperar la esencia de las letras y sus calidades formales.

Un trabajo pionero en el ámbito británico fue el de Edward Johnston, *Writing & Illuminating, & Lettering*, publicado en 1906. Las preocupaciones de su autor, que lo llevaron a redescubrir la correcta fisonomía de la pluma medieval (*broad pen*) que permitía el trazo variable en la escritura, lo condujeron a la reposición de un oficio (*craft*) correcto y formalmente valioso en lo que hace al mundo de la caligrafía y el *lettering*.²⁵ Esta obra es una especie de manual para el trazado y el dibujo de letras, planteado desde una perspectiva práctica a la vez que fundada en las investigaciones sobre manuscritos antiguos desarrolladas por su autor. En el prólogo, el editor del libro, William Lethaby,²⁶ quien había estimulado a Johnston para que investigara manuscritos medievales, afirma:

De todas las artes la escritura es, tal vez, la más frecuente. En el análisis que el Mr. Johnston nos entrega en este volumen, prácticamente todo parece explicitado por dos factores, la utilidad y el uso magistral de las herramientas. Nadie ha inventado jamás una forma de escritura (*script*), y aquí estriba el maravilloso interés de este tema: las formas usadas siempre se han formado a sí mismas por un proceso continuo de desarrollo.

Aclara también:

No hay aquí una colección de todo tipo de letras, algunas sensatas y muchas excéntricas para que elijamos de entre ellas, sino que se nos exhibe lo esencial de la forma y el espaciado; así el camino queda abierto a todos aquellos que practicarán eso para configurar un estilo individual, producto de imperceptibles variaciones sobre un bello estándar.

Lo que Lethaby detecta en el abordaje de Johnston es la posibilidad de una base, de un fundamento histórico, estético y sobre todo técnico, para la implementación por parte de los *craftsmen* de la escritura y el *lettering*, de acuerdo a principios formales, firmes y purificados.

25 Si bien hay un término español para este vocablo, *rotulación*, prefiero retener éste por ser más claro y difundido internacionalmente.

26 William Richard Lethaby (1837-1931) fue un arquitecto e historiador que influyó fuertemente en el período tardío del movimiento Arts and Crafts y el movimiento moderno temprano. Entre sus publicaciones, se destacan *Architecture, Mysticism, and Myth* (1891) y *Medieval Art* (1904).

Por su parte, el trabajo reflexivo e histórico de Frederic Goudy estuvo íntimamente relacionado con su profesión de diseñador de tipos (uno de los más prolíficos, con noventa fuentes diseñadas y producidas) y focalizado centralmente en el tema de la letra. De hecho, uno de sus libros más representativos, *The Alphabet. Fifteen Interpretive Designs Drawn and Arranged with Explanatory Text and Illustrations*, de 1918, es un ejemplo preciso de la identificación profunda entre la historia del alfabeto latino —«qué son las letras»—, y los distintos tipos de letra como «interpretaciones» de aquellas. Los *plates* que forman parte la publicación funcionan como una especie de *display* de los distintos «*interpretative designs*» en torno a cada letra del alfabeto: constituyen un ejemplo muy interesante de la manera de proponer un concepto sobre la tipografía entendida como repertorios de signos, diferenciados formal y estilísticamente. En la introducción de su libro, Goudy precisa:

Una letra es un símbolo con una forma y un significado definido que indica un sonido asilado o un conjunto de sonidos, que agrupados proveen un medio para la expresión visible de las palabras, es decir, de los pensamientos. Estas formas arbitrarias han atravesado períodos de incertidumbre y cambio; tiene una larga historia y múltiples asociaciones; son clásicos, y no deberían ser manipuladas salvo dentro de los límites que una justa discreción puede autorizar.

El interés de Goudy es doble, racional y estético. Por un lado, refrenda la idea de que las letras son símbolos convencionales —y no meras imágenes— y que están relacionadas con los sonidos de la lengua, las palabras, y por ende, el pensamiento. Por el otro, y fundado en esto, su condición de «clásicas» las debe preservar de las especulaciones formales que las distorsionen por fuera de ciertos criterios.

Un texto fundante de lo que se podría denominar erudición tipográfica conectada con la historia de la tipografía (es decir aquellos acercamientos que se propusieron construir un campo de saber específico a la vez que sistemático desde el punto de vista y el método de análisis, tanto cronológico como geográfico) es la obra *Printing Types. Their History, Forms and Use*, de Daniel Berkeley Updike,²⁷ impresor e historiador de los tipos para impresión, publicado en Estados Unidos en 1922. En la introducción, el autor afirma: El propósito de este libro es proveer una base para la apreciación inteligente de los mejores tipos de impresión a través del estudio de su historia, formas y uso», y agrega: Pero es también muy necesario poseer un conocimiento del efecto de los tipos sobre el ojo, de cómo sus formas se originaron, elaboraron o simplificaron, si fueron mejoradas o deformadas; por qué se produjeron esos cambios y, en síntesis, la razón por la cual los tipos tienen esa forma hoy en día.²⁸

27 Considerado uno de los máximos representantes del movimiento *Arts and Crafts* en Estados Unidos, en 1896 funda su propia imprenta, la prestigiosa Merrymount Press, que produjo excelentes ediciones para coleccionistas o clientes institucionales.

28 «Updike revela su objetivo y su metodología cuando concluye: En el momento en que estas páginas hayan sido leídas y los libros aludidos en ellas hayan sido examinados, uno será

Se trata de un encuadre que ha resultado paradigmático: el objetivo es relevar y «revelar» el valor de los repertorios tipográficos históricos y sus cualidades formales (desde los orígenes hasta los albores del siglo xx, en los que se escribe el mismo) para fundar y nutrir un saber que permitiera a la vez la apreciación y la crítica y el uso adecuado y sensible de los tipos. Este enfoque, claramente centrado en la tipografía entendida como un conjunto histórico y estilístico de repertorios de formas de letra para la impresión (y sus evoluciones, derivaciones e innovaciones), define en el mismo momento a la tipografía como objeto de estudio.

Los trabajos de Stanley Morison (quien fundara en 1922 la relevante *Fleuron Society*, dedicada a lo tipográfico, y fuera el editor de su revista, *The Fleuron*, entre 1925 y 1930) son también fundamentales para este tipo de abordaje y consolidan el sentido del término. Entre ellos, se encuentran: *Four centuries of Fine Printing; Two Hundred and Seventy-two Examples of the Work of Presses Established Between 1465 and 1924* (1924), *Type Designs of the Past and Present* (1926).²⁹

En *First Principles of Typography*, de 1936, Morison establece una definición, estricta y a la vez sugerente, del término «tipografía»:

Las letras del alfabeto que son moldeadas o fundidas con el propósito de imprimir sobre un papel son conocidas como «tipos» y la impresión así realizada, como un «*print*»³⁰. Pero toda impresión producida por un relieve («*raised surface*») es un «*print*». De ahí que la impresión producida por un tipo particular de relieves llamados «tipos», es denominada impresión tipográfica; o para usar un término más pasado de moda, «*letter-press*».³¹ La forma precisa de los «tipos» y la exacta posición que deben ocupar sobre el papel en cuestión, implican la destreza en el arte llamado «tipografía».

capaz de distinguir las variedad de grandes familias de tipos, unas de otras, con la facilidad con la que reconocemos el inglés, el francés, o el italiano impresos, y elegir inteligentemente qué forma de letra, dando lugar a la diversidad de gustos, es la más adecuada para su empleo en cualquier tipo de impresión; se tendrá también cierta información acerca de la habilidad y conocimiento, que en sucesivas generaciones, los hombres le han dedicado a este tema, el concepto de cuánto hay por saber y la idea de cómo conocerlo» (Updike, 1922: p. xxviii).

29 Otras obras de Morison, de gran interés y aporte al campo: *A Tally of Types* (1953), *On Type Designs Past and Present: A Brief Introduction* (1962), *The Typographic Book, 1450-1935: A Study of Fine Typography Through Five Centuries* (1963). También interesado en la caligrafía, por razones históricas y estéticas, publica en 1962 *Calligraphy 1535-1885: A collection of seventy-two writing-books and specimens from the Italian, French, Low Countries and Spanish schools*.

30 No encontramos en español un sinónimo de este término que permitiera la diferenciación con el de impreso. Morison se refiere a toda la producción artística de las «artes gráficas», como el grabado en madera, metal, etc.

31 Como en el caso anterior, no hay en español un término que reconozca esta sutil diferencia conceptual.

Según la mirada de Morison, la impresión tipográfica, como operación técnica, es la acción de imprimir con tipos; la «tipografía», sin embargo, es la destreza de definir la forma y la distribución de los mismos en la pieza, es decir, la elección o diseño de los caracteres y la diagramación de la página.

En 1931, se publica *An Essay on Typography* de Eric Gill, en el que el término se pone en relación con el conflicto heredado de la industrialización y los valores sociales y culturales puestos en juego. Gill comienza su texto con una serie de consideraciones socioeconómicas sobre las tensiones entre la producción industrial y la artesanal:

El tema de este libro es la Tipografía, y la Tipografía en tanto que afectada por las condiciones del año 1931. El conflicto entre industrialismo y los antiguos métodos de los artesanos, que se tradujo en el desorden del siglo XIX está ahora llegando a su fin. (Gill, 2013).

Junto con la mirada social y política, en la que aboga por una diferenciación clara entre la gran industria y los emprendimientos pequeños y artesanales, Gill recupera la idea de la especificidad de los signos alfabéticos en el contexto de todas las demás formas visuales: «Las letras son signos para los sonidos [...] las letras no son imágenes o representaciones». Esencialmente, considera que «El arte y la moral están íntimamente mezclados, pero el arte de las letras está más a cubierto de la adulteración que los demás» (Gill, 2013).

3.2. Contextos temporales y geográficos actuales

En los últimos años, los libros y revistas que abordan específicamente la tipografía se han multiplicado de manera notable, aunque se difunden más como vehículos de divulgación y legitimación de saberes que como enfoques innovadores o críticos. El interés por el tema ha sido alimentado, en primer lugar, por la expansión de las publicaciones sobre diseño gráfico en general, desde las ediciones monográficas de la obra de diseñadores célebres³² hasta aquellas que focalizan sobre un tipo particular de piezas u objetos (*packaging*, identidad, diseño editorial, etc.). La globalización del uso de computadores personales y *softwares* gráficos de autoedición, como también aptos para el diseño de fuentes digitales, promovió el interés y la curiosidad sobre la tipografía: a partir de la aparición de la tipografía digital, que se inserta casi como una mercancía o recurso dentro de las prestaciones para el usuario, el tema se ha vuelto mucho más visible.

32 Algunos ejemplos, en orden cronológico: *The Language of Neville Brody*, Jon Wozencraft, 1988; *Typography Now: The Next Wave*, Rick Poyner, 1991; *Twentieth-Century Type*, Lewis Blackwell, 1992; *The Elements of Typographic Style*, Robert Bringhurst, 1992; *The End of Print. The Graphic Design of David Carson*, Lewis Blackwell, 1995; *Typography Now Two: Implosion*, Rick Poyner 1996; *No More Rules: Graphic Design and Postmodernism*, Rick Poyner 2003.

El abordaje habitual de los estudios sobre tipografía demuestra una genuina preocupación por su especificidad técnica y formal, entendiéndola como una parcela de gran importancia en el territorio del diseño gráfico, con nociones y criterios objetivables y estables, modelizados a través de la elaboración de taxonomías varias (clasificación de familias tipográficas) y de ejemplos profesionales de su uso en distintos tipos de piezas gráficas.

En el ámbito local y regional, en consonancia con ese contexto, se da el fenómeno de la proliferación de cursos y de carreras terciarias y universitarias de Diseño Gráfico que tienen en su plan de estudios la asignatura Tipografía, intensificada progresivamente desde el inicio del dictado de la asignatura (1990) con sus dos cursos anuales (una situación excepcional a nivel internacional) en la carrera de Diseño Gráfico de la FADU de la UBA como efecto multiplicador y mimético.

Por su parte, los emprendimientos de mediana o pequeña escala, como las fundidoras (*foundries*) digitales, hace años que vienen desarrollando y comercializando sus fuentes como productos a la venta a través, generalmente, de la compra en línea. Este fenómeno ha incentivado la percepción de los aspectos productivos de la tipografía en el contexto de una concepción de cuño regionalista y orientada a la idea de una «identidad tipográfica» latinoamericana.

El foco conceptual se ha ido poniendo especialmente en el diseño de fuentes como epítome del «saber» tipográfico. Los espacios académicos se han desarrollado en esa dirección como, por ejemplo, la Maestría en Tipografía de la FADU de la UBA. Esta carrera de posgrado propone como objetivos:

Desarrollar una línea de saberes específicos basados en los conceptos fundamentales del diseño de tipografía como práctica proyectual sistemática, conocer los orígenes históricos de la disciplina, profundizar en el análisis de las convenciones básicas entre elementos de los sistemas tipográficos y otros sistemas sígnicos y producir tipografía de alta calidad desde la problemática de las lenguas locales y nativas y los antecedentes regionales e internacionales. También se plantea la producción de piezas de diseño de alta calidad valiéndose de la tipografía para trabajar cuestiones comunicacionales y de identidad, y ampliar el rango de investigación para aplicar los conocimientos tipográficos a necesidades educativas.³³

Estas orientaciones, en general, concentran el interés por la tipografía en dos aspectos considerados relevantes: el uso correcto y adecuado de las familias de signos y su capacidad «semántica» y funcional en diferentes formatos y «géneros» del diseño gráfico; y la valoración de las mismas como insumo para la actividad profesional (diseño de repertorios de signos de ciertas características) que enfatiza la idea de una *expertise* específica que recupera la figura tradicional del «tipógrafo»³⁴ reconvertido en un «dise-

33 Ver: www.uba.ar/posgrados/noticia.

34 Es interesante señalar que el término «tipógrafo» tiene distintas acepciones según los usos idiomáticos y culturales. Puede significar desde el tallador de punzones de la tipografía de

ñador de fuentes» (Smeijers, 1997) poniendo sobre la mesa la discusión sobre la autoría, los derechos intelectuales y comerciales de las mismas.

Como conclusión del estado de la cuestión del tema, se detectan importantes vacancias teóricas tanto en el ámbito de la producción bibliográfica como en el de la enseñanza y sus producidos. La progresiva especialización en torno al objeto disciplinar y profesional(izado) ha desplazado el interés investigativo, interdisciplinar y contextualizado culturalmente, hacia la optimización de las destrezas y habilidades técnicas específicas –de genuino interés, por supuesto–, pero de limitado alcance como producción de conocimiento nuevo, propositivo e integrador para el campo del diseño en toda su amplitud, profundidad y relevancia social y cultural.

4. Objetivos

4.1 Objetivo general

Aportar a la construcción de una teoría general que amplíe la noción habitual de «tipografía», recuperando los puntos de vista de un conjunto de saberes y sus nociones, contenidos y métodos en un *planteo integrador* y enmarcado en el campo proyectual del diseño gráfico.

Esta pregunta por la tipografía se situará en lo que denominamos *campo de lo tipográfico*, cuya definición y caracterización constituye una parte importante de esta tesis. Lo tipográfico, como categoría a construir y definir, no será entendido como la mera consecuencia del ejercicio, el uso e incluso, el diseño de los repertorios tipográficos. Lo tipográfico propone, en este planteo, varios niveles de análisis y comprensión que se procederán a señalar, distinguir y discutir. Se trata de pasar de la identificación restringida de la tipografía como práctica técnica, componente elemental, instrumento o insumo, al planteamiento y análisis de un verdadero «discurso de lo tipográfico» que se refracta en una diversidad de abordajes e implicaciones.

4.1.2 Objetivos específicos

- a) Revisar, organizar y analizar críticamente las nociones e ideas habituales sobre la relación entre tipografía, lenguaje, escritura y lectura.
- b) Reconsiderar las teorizaciones sobre la condición de medio técnico de lo tipográfico, ampliando sus alcances y vinculándolo con los debates actuales en torno a los medios y sus efectos culturales.
- c) Proponer principios y criterios para la teoría y práctica de lo tipográfico, entendido como acto proyectual específico a la vez que integrador en el contexto del diseño gráfico y sus alcances actuales como actividad configuradora, material y simbólica.

plomo hasta el impresor; en este caso, el establecimiento en el que se imprime se denomina «*tipografía*», como en la tradición italiana.

- d) Proponer una comprensión fundante de las relaciones entre la *dimensión tipográfica* y la del *texto diseñado* y su gravitación e importancia en las prácticas, objetos y discursos de la cultura textual y visual contemporáneas.

5. Puntos de partida preliminares

Para la realización de esta tesis, se reunieron y relacionaron aquellas «sospechas» teóricas, maduradas en el contexto de la enseñanza proyectual, junto con las inquietudes que surgen de la pregunta por lo tipográfico en un sentido ampliado, indagación que intenta redefinirlo a la luz de un marco multidisciplinar.

- La problemática teórica que (re)articula las ideas sobre la escritura en general (y la alfabética en particular); su definición en sí misma, compleja y cambiante, y sus tipologías y sus sentidos desde los diferentes abordajes. Estos implican, a su vez, muy distintos supuestos teóricos e ideológicos, demarcando un espacio de discusión más amplio y más rico de lo que se supuso al principio de la investigación.
- La reflexión sobre las relaciones entre las teorías de la escritura y las de la oralidad, que revela varios aspectos de un debate sociológico-cultural (originado en el contexto de la mutación medial y social que se dio a mediados de la década de los sesenta) pero que se ha reactualizado e intensificado en los últimos años por la transformación comunicacional producida por los medios y tecnologías digitales. En este nuevo escenario tecnológico-social, surgen nuevas relaciones entre lo escrito, lo oral y lo legible, que reactualizan las problemáticas mencionadas en el punto anterior.
- La discusión de fondo sobre el estatus técnico-material y simbólico-cultural de la tipografía y los necesarios ajustes a su caracterización, tomando en cuenta los cambios materiales, técnicos y simbólicos que ha sufrido en su desarrollo histórico hasta su actual condición de ente *cuasi-inmaterial*. Esta condición incluye a los artefactos diseñados a través de su mediación, tanto *técnica* como *proyectual*.
- Finalmente, aparece la necesidad de un análisis e interpretación concretos de los artefactos textuales en sí, para entender más profundamente esas *textualidades (tipo)gráficas*, pero también la peculiar *Weltanschauun*³⁵ –de la que emanan y a la que configuran–.

35 «“Welt” (“world”) with “Anschauung” (“view”), which ultimately derives from the Middle High German verb *schauwen* (“to look at” or “to see”). When we first adopted it from German in the mid-19th century, “weltanschauung” referred to a philosophical view or apprehension of the universe, and this sense is still the most widely used. It can also describe a more general ideology or philosophy of life.» (Merriam-Webster Dictionary. <http://www.merriam-webster.com/dictionary>)

6. Hipótesis

El texto, ese objeto de diseño

Como hipótesis principal de este trabajo, se propone que dentro del universo de lo gráfico,³⁶ es posible determinar una categoría particular de procesos, operaciones y objetos: aquellos que conciben, planean y configuran los espacios de lo textual (aunque se incluye también cierto tipo particular de «imágenes») a través de la mediación de máquinas, entendidas como «dispositivos técnicos» (Fernández, 1994).³⁷ Es evidente que una posible «historia de lo gráfico» señalará a la tipografía y a las técnicas de impresión múltiple como el punto de origen de un nuevo tipo de objetos (nuevos en el marco amplio de una historia de la escritura y la lectura) nacidos como esencialmente técnicos y reproducibles y que han definido un ámbito propio y diferenciado: el de lo (tipo)gráfico. Se propone entenderlo como un operar proyectual especializado, que denominamos inicialmente como «diseño de lo textual», y que se desarrollará en su amplitud y relaciones.

- a) Los objetos propios de este diseño de lo textual, los «artefactos textuales», son diversos y multifacéticos y remiten a complejas tramas históricas y culturales, más allá de que su presencia esté hoy en día absolutamente naturalizada. En este sentido, si bien se producen en una dimensión técnica y sociocultural propia (la del mundo editorial, por ejemplo), forman parte de contextos más amplios y, en cierta medida, híbridos. Los artefactos textuales definen y determinan, a la vez, el ámbito simbólico de lo textual y su organización, circulación, recepción y significados.
- b) Los artefactos textuales son, por un lado, efecto y producto de las ideas, concepciones e implementaciones técnicas que una sociedad proyecta sobre las prácticas de la escritura y la lectura; por otro, han operado y operan como origen e imagen –arquetipo y metáfora– de las nociones y valores que atribuimos a esos principios, hábitos y sentidos.

36 Por «gráfico» se entenderá específicamente toda materialidad producto de la mediación simbólica y técnica de un sistema de representación. La escritura, como principio organizador y como práctica concreta, define por sí misma un campo propio en el territorio de la visualidad en general.

37 La noción de «dispositivo técnico», según Fernández, se define como «Herramental tecnológico que posibilita variaciones en diversas dimensiones de la interacción comunicacional (variaciones de tiempo, de espacio, de presencias del cuerpo, de prácticas sociales conexas de emisión y recepción, etc.) que “modalizan” el intercambio discursivo cuando éste no se realiza cara a cara» (Fernández, 1994). Lo tipográfico es un dispositivo técnico, en ese sentido, en su capacidad de modalizar el intercambio de la lectura sin la presencia, por lo menos indicial, de la escritura manual.

- c) La propuesta y desarrollo de una nueva categoría, basada en la de «textualidad»³⁸ propia del ámbito lingüístico, que preconiza que todo texto debe ostentar características específicas de organización o normas textuales.

Proponemos la hipótesis de una «*textualidad gráfica*» como categoría para la investigación en torno a las relaciones entre escritura y lectura, entendidas como prácticas culturales que involucran su vez diversas «*competencias gráficas*» y los vínculos entre estas y la *configuración tipográfica* de lo textual (y sus variantes y tipologías), difíciles de reducir a una referencia única, modélica y universal.

- d) Se indagará la fisonomía de esa doble naturaleza desde la perspectiva que la comprende como el producto de un *acto* de diseño –de un *diseñar*– que es naturalmente un acto de síntesis, propositivo y constructivo, eficaz y concreto; es decir, *configurador* y dador de *sentido*. Para ello, hay que revisar y volver a relacionar los rasgos históricos, culturales, técnicos y estéticos de la tipografía y lo tipográfico (incluidos sus antecedentes y posibles genealogías) para establecer nuevos vínculos entre ellos. Por un lado se requiere disolver la fijeza o certeza de las tradiciones internas del hacer y sus lógicas –ciertos «dogmas» del oficio y sus tradiciones–. Por el otro, recuperar su potencialidad presente y futura, que incluye la discusión sobre su pervivencia, extinción o metamorfosis.

- e) La actual condición digital de la tipografía, en el contexto de una «revolución medial» sin precedentes, supone una reflexión y discusión sobre su estatus material, tecnológico, formal y proyectual que no han sido, paradójicamente, transitados en profundidad, por lo menos en la literatura dedicada específicamente al campo, más enfocada en resaltar su continuidad histórico-estética. Lo tipográfico perteneció históricamente al mundo específico de la cultura material de la impresión; hoy en día, la tipografía digital ha transformado ontológicamente esa materialidad, aspecto que será abordado en la tesis. Se propone la contrastación de los diversos modos de existencia de la tipografía y lo tipográfico en el plano técnico-simbólico, conjeturando la necesidad de una distinción de fondo que reponga la historicidad, es decir las rupturas, en las definiciones, principios y criterios de valoración.

Los avatares, «reencarnaciones», quiebres y mutaciones de lo tipográfico habilitan la pregunta por la naturaleza de esos cambios y estas constancias en el ámbito cultural en general, y en el del diseño en particular.

38 En el ámbito lingüístico, la noción de «textualidad» es, ante todo, un criterio que permite determinar si algo es texto o no. Esto significa que ciertas producciones de la lengua deben cumplir con ciertos criterios. En su *Introducción a la lingüística del texto* (1997), Wolfgang Dressler propone dos tipos: los centrados en el texto, cohesión y coherencia, y los centrados en el usuario (lector): intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad. Se retoma esta noción para ampliarla y especificarla en el ámbito del texto como artefacto material.

7. Metodología

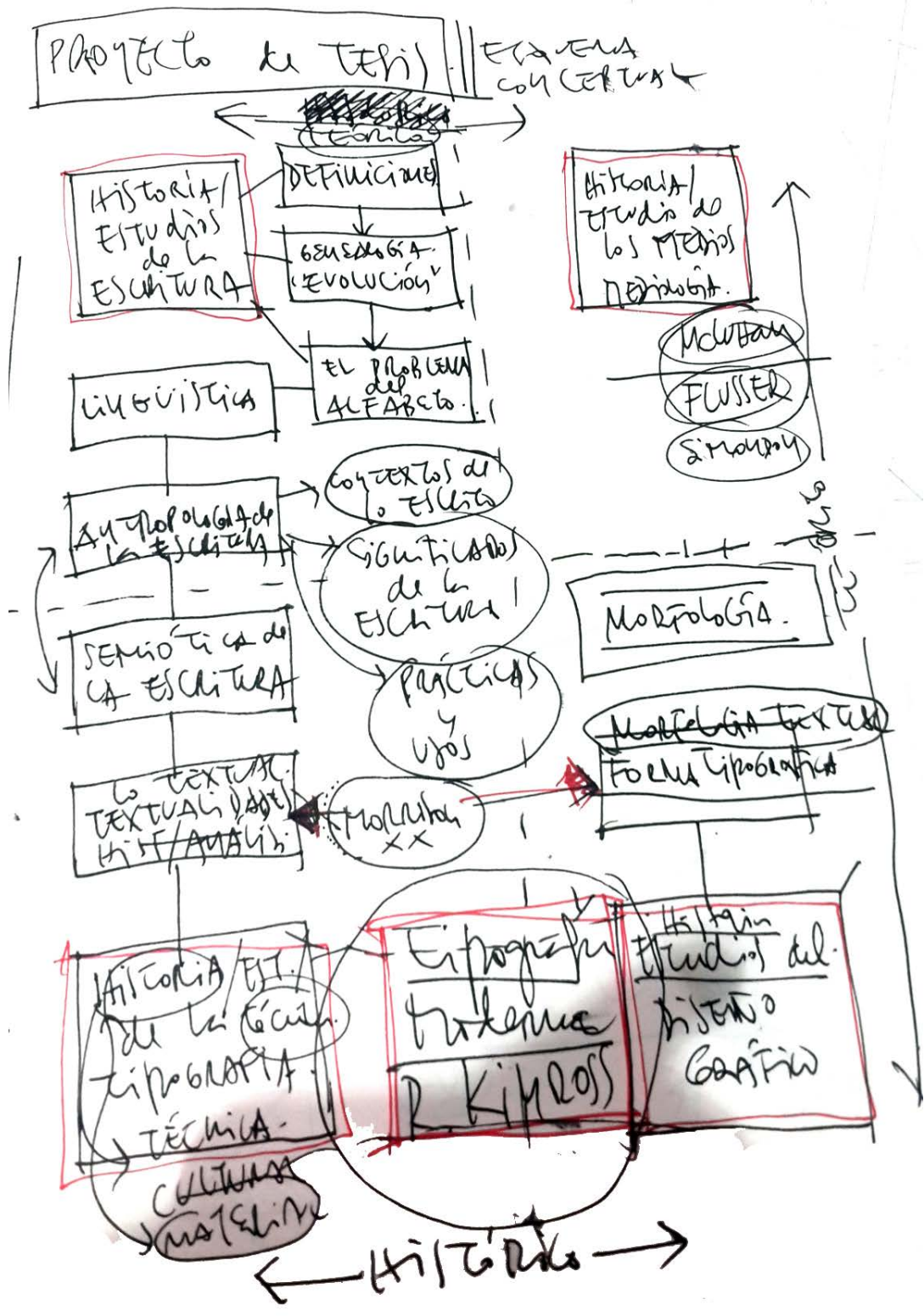
Las características de la investigación propuesta para el desarrollo de esta tesis requieren la articulación significativa de dos métodos de trabajo. Se considera que es importante articular el abordaje histórico y teórico con el que analiza e interpreta los artefactos textuales concretos, indagando en las lógicas proyectuales que les dieron origen. Caracterizamos cada uno de ellos:

1) Una revisión pormenorizada de la bibliografía tanto temática como teórica. En el primer caso, se desarrolla la tarea de lectura crítica y comparativa de esas fuentes, que se organizarán con el criterio explicitado en el apartado «3. Estado de la cuestión». Desde esa perspectiva, se obtiene una comprensión e interpretación de las distintas maneras y abordajes que ha tenido el campo de la tipografía, sobre todo a partir de los primeros trabajos científicos, tanto históricos como técnicos acerca de su desarrollo y evolución. Interesa centralmente la identificación de las ideas y concepciones subyacentes a esas producciones teóricas e históricas, es decir, su plano discursivo, para desarrollar una genealogía de las ideas *acerca de y sobre* la tipografía y lo tipográfico, sus significados, sentidos y conexiones con otros campos y ámbitos del arte, la tecnología, la cultura, y sus cambios y evoluciones a los largo de esta historiografía de lo tipográfico.

En cuanto al trabajo desde el marco teórico, se realiza la articulación de distintos enfoques en aras del enfoque multidisciplinar propuesto para la tesis. En este aspecto fue también necesario tomar en cuenta las diferentes posturas y miradas de los campos y herramientas disciplinares utilizados, como por ejemplo, los de la lingüística, la antropología o las teorías de los medios.

2) Un trabajo de análisis e interpretación sobre algunos casos, enfocados en su condición material de *artefactos textuales* y en su condición simbólica de *textualidades gráficas*. Se seleccionaron para esto determinados ejemplares que ostentan rasgos relevantes para la indagación de los siguientes aspectos:

- tecnológicos (métodos y procesos de materialización);
 - proyectuales (modos del ejercicio de la prefiguración y la concepción sintáctica y semántica);
 - formales (preceptos y principios organizativos y configuradores);
 - discursivos (connotaciones y referencias culturales y valorativas).
-



PARTE I

Escritura y tipografía

Una investigación y una teorización crítica sobre la tipografía, tanto en su dimensión histórica y cultural como en la técnica o simbólica, no pueden desconocer el desarrollo que se ha dado durante las últimas décadas en el campo de los estudios sobre la escritura, con la que ostenta contigüidad y vínculo. Sin embargo, las distintas teorizaciones sobre la escritura –su definición misma, incluso– y sus sentidos socioculturales distan de ser homogénea. En este contexto, la pregunta por la escritura se revela no solo fundante, sino también capital por la riqueza de posiciones, concepciones y nociones que suscita el cotejo de sus diferentes respuestas.

¿De qué manera la tipografía forma parte del campo de la escritura? ¿Es solo una fase de su desarrollo o podría considerársela como una *forma de escribir*? Estas preguntas –simples solo en apariencia– conllevan nociones no explicitadas acerca de qué cosa es la escritura: su definición, sin ir más lejos. Relacionar la tipografía con la escritura sin revisión crítica puede llevar a conclusiones erradas si se piensa este vínculo desde una mera concepción evolucionista; sobre todo, si no se toman los recaudos de especificar cuáles teorías o enfoques sobre la escritura (y lo que es más importante, cuáles de sus ámbitos y contextos) serán los que se entretrejan con un estudio sobre el amplio y complejo fenómeno de lo tipográfico.¹

1 En los textos sobre tipografía, el término *lenguaje* suele aparecer como intercambiable con el de *escritura*, lo que evidencia usos terminológicos muy confusos a la vez que reveladores de ciertos enfoques rutinarios.

CAPÍTULO 1

(In)definiciones de escritura: Entre la lengua y la forma

Las distintas teorías sobre la escritura comparten la categorización de su objeto de estudio como una instancia cultural reconocible en un contexto, aunque a la vez potencialmente autónoma. La diversidad de enfoques y las profundas diferencias que estos presentan está relacionada con las disciplinas –lingüística, antropología, filosofía o sociología de la escritura, por ejemplo– que han identificado en la escritura distintos rasgos. A su vez, cambios ideológicos y metodológicos al interior de ellas han modificado el ángulo de observación.

En la escritura convergen dos grandes vertientes de análisis. Por un lado, la definición conceptual –y la consiguiente determinación taxonómica– de qué es escritura y qué no, sin excluir las gradaciones intermedias. Aparecen en estas aproximaciones las preguntas por los *sistemas* de escritura, por su lógica en relación con el pensamiento o la lengua y por su función referencial. Por el otro, se formulan interrogantes sobre su práctica, sentido y significado en contextos determinados: aquí, la preocupación está ligada a la observación antropológica o cultural en general (ver Capítulo 2). Asimismo, no se pierden de vista aquellas conclusiones que, basándose en la especificidad e importancia del fenómeno, indican que amerita un campo propio de investigación y teorización.

En todos los casos, está claro que el hecho escriturario es reconocible y diferenciable de todas las demás prácticas y artefactos de una sociedad. Es por eso que los encuadres sobre la escritura dan cuenta tanto de su identidad compleja y mutable como de su relevancia histórico-cultural.

1.1. Hacia una ciencia de la escritura: Ignace Jay Gelb y su *A Study of Writing*

En el prefacio de *A Study of Writing* —obra pionera y ya clásica tanto por su originalidad e influencia como por las críticas que ha suscitado desde su aparición en 1952—, Ignace Gelb (1963) comenta: «El objetivo de este estudio es sentar las bases para una nueva ciencia de la escritura que podría denominarse gramatología» (p. v).¹ Esta nueva ciencia se habría de ocupar de la escritura no de un modo tradicional, descriptivo-histórico, sino lo que haría con la intención de establecer los principios generales que rigen su uso y evolución sobre una base comparativo-tipológica.² La idea fue muy sugestiva, ya que, como observa Havelock (1995), la propuesta constituyó «una anticipación del título que catorce años más tarde llevaría la mercedamente famosa obra de Jacques Derrida, *De la gramatología*».³

Gelb destaca que su trabajo no pretende ser una historia general de la escritura, y que se ocupará solo de aquellos casos que sean representativos de ciertas tipologías o que sean esenciales para entender algunos desarrollos.⁴ A partir de este planteo, puntualiza que el lector buscará en vano alguna discusión, por ejemplo, sobre la escritura latina a través de la Antigüedad, el Medioevo o los tiempos modernos porque:

«ese sistema no presenta nada nuevo e importante para la teoría de la escritura [...] escribimos hoy en día de la misma manera que lo hacían los antiguos romanos, y la escritura latina antigua es idéntica en principio a aquella de los griegos de la que fue tomada» (pp. v-vi).

La posición que define el enfoque total del trabajo de Gelb debe ser comprendida tomando en cuenta dos observaciones. La primera —y muy importante— es que su acercamiento al fenómeno de la escritura está sustentado en la observación de sistemas —evidencia estructural interna— y no tanto de prácticas —evidencia formal externa— (esta última, interés de la filología) (Gelb, 1963: p. vi). La segunda, que deriva de la primera, es que su concepción ignora una porción muy importante de variaciones, idiosincrasias y, más aún, verdaderas mutaciones que se han dado en el uso y prácticas del escribir, específicamente en el ámbito de la escritura alfabética occidental.

Retomando el comentario de Gelb sobre la escritura latina, cabe destacar que este no podría ser más revelador para la problematización que nuestro trabajo intenta. En efec-

1 La traducción de este fragmento de Gelb y los siguientes es nuestra.

2 En español, la obra se publicó como *Historia de la escritura*, título —como se ve— no acorde con la intención de Gelb.

3 En *De la gramatología*, Derrida (1986) aclara que la palabra *gramatología* «solo ha sido utilizada, en nuestros días para designar el proyecto de una ciencia moderna, por I. J. Gelb (p. 9).

4 Derrida (1986) dictamina: «A pesar del deseo de clasificación sistemática o simplificada, [...] este libro [el de Gelb] responde al modelo de las historias clásicas de la escritura» (p. 9).

to, la afirmación de que la escritura medieval de origen latino –incluso la moderna– no presenta diferencias dignas de mención con la de los antiguos romanos o griegos pone en evidencia la dificultad que ofrece este acercamiento solo atento a estudiar la escritura como un sistema. Su enfoque, que podría calificarse de estructuralista, impide comprender las prácticas concretas y puntuales de la escritura y, mucho más, su inserción en un contexto cultural o la idea misma de *cultura escrita*.

1.1.1. La escritura como medio de comunicación

Gelb (1963) indica que las dos principales características del comportamiento humano son la expresión y la comunicación. La primera afecta a la conducta personal; la segunda, a la social. El autor se pregunta: ¿cuál es la relación entre expresión y comunicación?, ¿existe algo así como pura expresión o pura comunicación? Responde que los objetivos de ambas están intrínsecamente entrelazados, ya que el *zoon politikon*, aristotélicamente hablando, cuando se expresa como persona, se comunica, es decir, se manifiesta socialmente; asimismo, ¿qué otra cosa son las grandes obras maestras del arte y la poesía sino formas de comunicación logradas a través de la expresión de los individuos? Concluye que, para poder comunicar pensamientos o sentimientos, debe haber un sistema convencional de signos o símbolos que, cuando es usado por ciertas personas, sea entendido por otras que los reciben (p. 1).

La comunicación, para Gelb, necesita de, por lo menos, dos personas: una que emita y otra que reciba la comunicación, ya que el proceso de comunicación está compuesto por dos partes: emisión y recepción⁵ (pp. 1-2). Centrándose en cómo esta se logra, Gelb menciona modos⁶ y los sentidos presentes en la recepción, dada la inmensidad de posibilidades de emisión que existen. Destaca, por un lado, que la comunicación visual se puede lograr a través de la gesticulación y la mímica que se originan en las restricciones naturales o artificiales que operan en el lenguaje. Como ejemplos, propone los sistemas para sordomudos (restricción natural) o el lenguaje de los monjes trapenses –debido al voto de silencio– o el que usan las viudas de ciertas comunidades aborígenes de Australia que tienen prohibido hablar mientras dure el duelo (restricción artificial). Por su parte, en el campo de lo acústico, define la situación de un emisor que habla directamente al oído de un receptor como el más importante de los sistemas de comunicación auditiva. En este sentido, caracterizará al lenguaje como universal (pp. 2-3).

Los modos de comunicación mencionados, entre otros, tienen en común que son momentáneos y están condicionados por el tiempo. Una vez que el gesto o la palabra acontece, no puede ser revivido si no es por la repetición. Comparten también el hecho de que se

5 Claro está que lo descrito remite a Ferdinand de Saussure, aunque este autor no lo mencione (Harris, 1995).

6 Por nuestra parte, en la manera específica en que el autor entiende a la comunicación, podemos designar a los *modos* de Gelb como *medios* de comunicación.



Fig. 1.1 Estudiantes de la Gran Academia de Lagado, "Gulliver's Travels", ilustración de Arthut Rackham.

pueden utilizar entre personas que estén más o menos próximas, lo cual es una restricción de tipo espacial. En consecuencia, la necesidad de transportar pensamientos o sentimientos no restringibles al tiempo o al espacio llevó a desarrollar dos métodos de comunicación: a través de objetos y a través de marcas en objetos u otro material sólido (p. 3).

En el campo de los objetos, Gelb no solo enumera una heterogénea variedad (desde los monumentos fúnebres hasta el rosario católico), sino que también los interpreta por su potencialidad «mnemónica», que a su vez se diversifica en la idea de un recuerdo quizá personal pero comunicado (como el monumento funerario) o la mucho más pragmática necesidad contable (en la que incluye desde las marcas que hacen los pastores para contabilizar sus rebaños hasta los quipus incaicos).⁷ Menciona, asimismo, objetos cuya designación verbal remitiría homónimamente a algo muy distinto a ellas y de índole abstracta. En este último caso se trataría –podríamos decir– del principio *pro rebus*, pero en clave física, aunque Gelb no lo especifique.

Otro ejemplo que Gelb menciona de los métodos de comunicación mediante objetos es la anécdota relatada por Heródoto en la sección 131 y ss. de su libro IV de *Historia*. Un mensajero de los reyes escitas lleva a Darío –el mandatario persa– un pájaro, un ratón, una rana y cinco flechas. Interrogado acerca del significado de ese presente, el enviado responde que tiene instrucciones de solo entregarlo y retirarse lo más aprisa que pueda. Darío tiene su interpretación: entiende que los escitas se están rindiendo, mientras que Gobrias, uno de sus nobles, opina que significa exactamente lo contrario (p. 5). La manera en que ambos decodifican el mensaje es fascinante: pone en escena la naturaleza absolutamente indeterminada –no meramente ambigua– de una comunicación sin código.

Ninguno de estos casos constituye, para Gelb, un ejemplo de escritura real. Para él, la escritura se expresa no por los objetos en sí,⁸ sino por las marcas en los objetos u otro

7 Como detalle significativo, Gelb niega a los quipus toda posibilidad de haber sido usados para la conservación y transmisión de relatos o crónicas. Llega a afirmar que cualquier interpretación pasada o presente en tal sentido es pura fantasía. Les atribuye, sin más aclaración, la función de registrar los hechos más simples de naturaleza estadística (p. 4). A nuestro entender, esta opinión parece contradictoria, ya que los quipus pueden ser entendidos mejor como marcas en objetos que como objetos en sí, con lo cual entrarían en el horizonte de la «verdadera escritura» que el autor aborda luego.

8 Sacamos a colación aquella extraordinaria ficción de un lenguaje de objetos o cosas que presenta Jonathan Swift en *Gulliver's Travels* (1726). En el quinto capítulo de la tercera parte, «A voyage to Barnybalbi», Gulliver mantiene varios encuentros con los estudiosos de la Gran Academia de Lagado [Fig. 1.1]. Allí, hay tres profesores que trabajan en la mejora de sus respectivos idiomas nacionales. Uno de ellos busca la abolición total de las palabras porque implican un deterioro de los pulmones «by corrosion». Se explica Swift: «That since words are only names for things, it would be more convenient for all men to carry about them, such things as were necessary to express the particular business they are to discourse on». Este método se hubiera puesto en práctica, agrega, si no fuera que «the women in conjunction with the vulgar and illiterate had not threatened to raise a rebellion, unless they might be allowed the liberty to speak with their tongues, after the manner of their forefathers: such

material (p. 6). No se detiene a considerar, por ejemplo, que sin el lenguaje que enuncia predicados verbales a partir de lo que se ve –es decir, información que no se transmite por un medio visual, sino verbal/metafórico a partir de lo percibido–, no es posible iniciar siquiera el más mínimo desciframiento.

Las etimologías de la palabra *escribir*, desde el griego *γράφειν* (*gráphein*) hasta el latino *scribere* o el alemán *schreiben*, confirman la idea de que la escritura, precisamente, consiste en generar marcas en los objetos o los materiales con las manos, a través de dibujar, pintar, raspar o tallar. Estas constataciones remiten al trasfondo mecánico del escribir y también, a las relaciones entre imagen y escritura. Y es obvio para Gelb, ya que, afirma, la manera más natural de comunicar ideas por medio de marcas visibles es aquella realizada a través de imágenes. Ensayó así toda una hipótesis de los orígenes de la escritura –a la vez que sobre la imagen– cuando también recalca que, para los primitivos, una imagen se encargaba rudimentariamente de las necesidades hoy resueltas mediante la escritura. Con el paso del tiempo, reflexiona, la imagen se desarrolló en dos direcciones. Por un lado, el *arte pictórico* –o figurativo–, en el que las imágenes siguen reproduciendo más o menos fielmente los objetos y acontecimientos del entorno en una forma independiente del lenguaje. Por otro, la *escritura*, en la que los signos –mantengan o no su forma figurativa– se convierten finalmente en símbolos secundarios para nociones de valor lingüístico (p. 7).

Gelb clasifica los «sistemas de intercomunicación humana» –modos– en primarios y secundarios. Ejemplifica esta diferencia con el caso de un padre que llama a su hijo mediante un silbido: su pensamiento o su sentimiento es transmitido directa e inmediatamente por el acto de silbar. Esto sería un modo primario. Pero si este padre llamara a su hijo silbando las letras del código morse para la palabra *hijo*, habría una transferencia lingüística, una «forma lingüística» intermediaria. Esto, por su parte, constituiría un medio secundario. En consonancia con la tradición aristotélica revisada lúcidamente por Derrida, el autor destaca que la palabra *hijo* es un signo primario del habla.⁹ Su versión escrita implica un signo escrito para un signo hablado. Si esta palabra escrita fuera transmitida a través de señales luminosas –entendemos que se refiere a su versión

constant irreconcilable enemies to science are the common people». De todos modos, continúa, muchos de los más educados y sabios adhirieron a este nuevo planteo de expresarse a través de cosas. El inconveniente era que si había mucho para decir, estos eruditos tenían que cargar una gran cantidad de cosas sobre sus espaldas, a no ser que contaran con un par de sirvientes para ayudarlos. Gulliver comenta: «I have often beheld two of those sages almost sinking under the weight of their packs [...] when they met in the streets would lay down their loads, open their sacks, and hold conversation for an hour together». Otra ventaja del sistema era que podía servir como un lenguaje universal comprensible en todas las «naciones civilizadas», cuyos enseres y bienes son de las mismas características. Así, los embajadores podrían dialogar con los ministros de un país extranjero cuya lengua no comprendían en absoluto. Swift escenifica el largo debate de Occidente sobre la idea de una «lengua perfecta», como la denomina Umberto Eco, que no es lejana a las especulaciones de los autores del siglo xx sobre los orígenes conceptuales de los sistemas de comunicación.

9 No queda claro aquí si los fonemas o morfemas no lo son también en alguna medida.

morse, es decir puntos y rayas codificadas como luces cortas y largas–, los *flashes* resultantes serían «signos de signos de signos». Y se puede seguir de esta manera *ad libitum*.

En su consideración por las diferencias entre la lengua como sistema y el habla como lenguaje audible, Gelb remite a Charles Morris y Rudolf Carnap. «¿Cuál es la base de toda la intercomunicación humana?», se pregunta. Y aquí aparece un sesgo semiótico en su intento de definir este tópico. ¿Qué se quiere decir cuando se afirma que «estamos comunicando nuestras ideas, pensamientos o sentimientos»?

Para los lingüistas –que Gelb, con cierta levedad, califica de *behaviourists*–,¹⁰ lo que se comunica es (el) lenguaje. Este es el único medio por el cual los humanos se comunican entre sí. Cualquier otro medio de intercomunicación fuera de este es solo un sustituto secundario de aquel. Las ideas mismas son, para esta escuela, habla silenciosa (*silent talk*). Gelb objeta esa especie de dogma. Si bien se puede acordar con la idea de un «habla silenciosa» en algunas situaciones de actividad mental, también es cierto que hay otras, corroboradas por los experimentos en el campo de la psicología, en que «podemos pensar sin un flujo silencioso de palabras y que podemos entender el significado de cosas para las que no tenemos ninguna palabra en la mente». Como demostración, argumenta Gelb, los sordomudos de nacimiento se comunican entre sí sin ningún trasfondo vocal posible. Y sus gesticulaciones deben ser consideradas «secundarias» de la misma forma que el movimiento perceptible de labios en personas capaces de hablar normalmente. Hay muchos más ejemplos de esta comunicación sin palabras en la vida diaria, como cuando alguien se detiene frente a una señal de tránsito en la ruta y reacciona inmediatamente sin la interferencia de ninguna forma lingüística. En este sentido, afirma: «Es un hecho establecido que muchas personas pueden leer visualmente sin la intermediación de un flujo de signos del habla (*speech signs*)» (p. 10).

Gelb se apoya en Rudolf Carnap, quien en *Introducción a la semántica* (1942), si bien concede que el lenguaje hablado es el más importante de todos los sistemas de signos, también considera que hay otros que pueden ser aprendidos y usados independientemente del habla. Por lo tanto, razona Gelb, si bien todos los sistemas de signos pueden ser traducidos a alguna forma lingüística, esto se debe a la condición de ser el lenguaje el más plenamente desarrollado de todos. Sin embargo, concluir a partir de ello que el habla es la base de toda intercomunicación humana le parece una falacia. Con el mismo criterio, propone, se puede pensar que «todo en el mundo es dinero, porque todo puede (teóricamente) ser traducido a dinero» (p. 10).¹¹

Los lingüistas más conservadores, prosigue, no niegan la existencia de imágenes visuales, ideas o conceptos sin un necesario *speech-sign* como trasfondo, pero afirman que,

10 Identificación ya criticada por Herbert Paper, de la Universidad de Michigan, en su reseña del libro de Gelb, «An Account of *A Study of Writing*».

11 En su argumentación, Gelb no parece detectar las connotaciones ideológicas que sugiere la invocación económica que trae a la discusión cuando reconoce –quizá sin darse cuenta– la posible identidad entre dinero y lenguaje.

para la lingüística, esas palabras incorpóreas (*disembodied words*) no significan absolutamente nada, ya que, para ellos, las ideas no vienen si no es hablando. Eso puede ser cierto, comenta citando a Peter Boodberg, ya que «para la ciencia de la lingüística que trata en primer y último término con la palabra, estas es su única realidad» (p. 10). Pero en lo que se equivocan –y con esto afirma un posicionamiento medular para su definición de escritura– es en dar por sentado la total identidad entre habla y escritura: así como los lingüistas solo pueden trabajar con símbolos del habla, lo mismo deberían hacer los que estudian la escritura, tomando en cuenta tan solo aquellos signos que representen lo verbal y descartando todas aquellas imágenes visuales o ideas sin palabras. La escritura, en su sentido más amplio, no puede ser identificada sin más con el habla. Afirma con convicción que un estudioso de la escritura no tiene por qué ser un lingüista (p. 10).

Es solo a partir del desarrollo de la escritura como un sistema fonético «completo»¹² que reproduce elementos del habla que «podemos hablar de una identidad práctica entre escritura y habla, y de la epigrafía y la paleografía como subdivisiones de la lingüística» (p. 11).

Con respecto a esto último, es interesante observar cierta contradicción subyacente en su análisis, que proviene de haber clasificado inicialmente a la escritura como un sistema secundario que simboliza unidades del lenguaje. En efecto, si por un lado hay escritura, aunque no haya palabra, ¿cómo es que se puede dar una identidad entre lo escriturario y lo lingüístico tan perfecta que las disciplinas relacionadas con la grafía –es decir, con la forma visual de lo escrito– pueden ser subsumidas en la ciencia que estudia el lenguaje verbal? Tomamos nota de esta indecisión teórica por parte del autor: la que hay entre las características gráficas y visuales de lo escrito y sus posibles correspondencias con el lenguaje como sistema secundario. La fascinación por el fonetismo en la escritura, y más precisamente por el alfabeto griego, funciona –nos atrevemos a decir– como un verdadero *obstáculo epistemológico*¹³ para la comprensión de aquello que en la escritura no pertenece necesariamente al ámbito de la representación de la lengua, incluso en el caso del sistema alfabético.

1.1.2. Estadios y sistemas

Donde se puede apreciar mejor esta disyuntiva es en su interesante categorización de los «estadios» (*stages*) de la de escritura en:

- **Semasiográficos:** expresan significados y nociones débilmente conectados con la lengua.
- **Fonográficos:** expresan la lengua misma.

12 Esa «completitud» es muy opinable, como se verá más adelante.

13 Esta noción acuñada por el filósofo Gastón Bachelard se refiere a las limitaciones o impedimentos que afectan la capacidad de los individuos para construir el conocimiento real o empírico.

Gelb enfatiza esta clasificación debido a lo controversial de los enfoques sobre la escritura. Los lingüistas que, como Leonard Bloomfield, definen a la escritura como el dispositivo para registrar la lengua por medio de marcas visibles y consideran al lenguaje escrito como un equivalente punto por punto de su contraparte hablada no tienen en cuenta el desarrollo histórico de la escritura, que en sus etapas tempranas solo expresaba laxamente lo hablado. Por otro lado, los filólogos, que creen que la escritura, incluso después de la introducción de la fonetización, fue usada para el registro y la transmisión de la idea y el sonido, no comprenden, analiza Gelb, que una vez que se ha descubierto la manera de expresar formas exactas de la lengua en signos escritos, la escritura «pierde su carácter independiente y se convierte principalmente en un sustituto escrito para su contraparte hablada» (p. 11).

Señalaremos dos fisuras reveladoras en su razonamiento, que no puede discernir aquellas diferencias teóricas que, por otro lado, invoca. En principio, critica la postura que ve a la escritura como la simple equivalencia de la lengua hablada, pero haciéndolo desde una objeción histórica –que en realidad es de corte evolucionista– y apelando a aquellos estadios tempranos de la escritura, con lo cual solo concede que no se trataba de escritura, en el pleno sentido de la palabra. Sin embargo, a continuación, acepta y asegura que la fonetización –una vez más, está pensando en el paradigma vocálico– es la exacta trasposición de lo hablado a lo escrito y que, por lo tanto, la escritura se vuelve dependiente y mero sustituto o reemplazo. Señalemos algo clave: asoma una condición tautológica cuando habla de «signos escritos». En efecto, ¿qué es lo que diferencia a un signo escrito de uno meramente visual o pictórico? Podría contestarse que se refiere a aquel trasfondo técnico asociado al dibujar o raspar, pero, por otro lado, este aspecto no alcanzaría para definir qué es escritura y qué es arte o imagen figurativa. Lo que está en conflicto aquí –lo que no se está pudiendo definir– es que lo escrito es más una condición de conjunto, de contexto –de discurso, podríamos decir–, que de entidades separadas o individuales: el mencionado «punto por punto». En definitiva, la constatación de que algo sea escritura o solo un agrupamiento de imágenes no se encuentra en el nivel elemental de los signos aislados, sino en el conjunto sinérgico de un gesto completo y autodeterminado. Este responde menos a las unidades «lingüísticas» –como si la lengua fuera coincidente con su estudio– que a las lógicas propias de lo escriturario en sí como sistema autónomo.¹⁴ Gelb incurre en el pecado de lo lingüístico cuando, en realidad, pretende evitarlo. Tal vez, la idea saussureana de la lengua como sistema de signos que se determinan por su posición diferencial lo lleva a pensar en la escritura como un sistema de características similares. No negamos que haya analogías, pero, en todo caso, no habría que olvidar la dimensión del habla, de la *parole*, como actualización del sistema de la lengua en una expresión concreta. En ese sentido, la escritura podría ser entendida como una especie de habla gráfica que resuelve en lo material-visual la expresión concreta de un contenido no determinable en cuanto que abstracto.

14 Sobre estas debilidades de definición insiste –de manera lúcida– Roy Harris, cuyas teorizaciones se expondrán más adelante.



Fig. 1.2 Codex Borgia, cultura mixteca, s. XV.



Fig. 1.3 Codex Borbonicus, cultura azteca, s. XVI.



Fig. 1.4 Codex Dresden, cultura maya s. XV.

Desde todas estas consideraciones, ¿qué definición de escritura nos ofrece Gelb? De acuerdo con su acercamiento –en cierta medida, evolucionista, como señalamos antes–, se considera que los estadios tempranos de la escritura son los que exhiben una mayor independencia con respecto al lenguaje verbal, mientras que, a partir de la aplicación sistemática de los principios de la fonetización, la escritura se vuelve «un instrumento de la lengua» (p. 12). Insiste, para ello, en la idea de formas exactas del habla (*exact forms of speech*). Sin embargo, rechaza la restricción propia de las ideas de ciertos lingüistas que consideran que la escritura no fonética no puede ser considerada tal. Más bien, ve a ambos métodos (el semasiográfico y el fonográfico) como momentos de un proceso y, desde ese punto de vista, ambos serían escritura porque consisten en ser medios de comunicación a través de marcas visibles. Destaca el nivel de sistematización de escrituras deficientes desde el punto de vista fonético, pero que, sin embargo, ostentan una convencionalidad propia que las determina como escrituras plenas. Los ejemplos que trae sobre esto (la escritura maya y azteca) son poco precisos, y es menester aclarar algunos aspectos.

Los aztecas usaban un sistema mixto de glifos o signos e imágenes (en un sentido, una semiescritura si consideramos que recurrían a varios niveles de tipos de signos) [Figs. 1.2, 1.3], mientras que los mayas tenían una escritura logográfico-fonética muy desarrollada que, en la época en que Gelb escribe su obra, aún era considerada, por influencia de la autoridad indiscutida de Eric Thompson, como un conjunto de emblemas sagrado-matemáticos. Esto fue ampliamente refutado por el proceso de desciframiento llevado a cabo por Yuri Knosorov en torno a 1952 (Coe, 1994) [Fig. 1.4].

Entonces, si la escritura se puede definir como un sistema de intercomunicación humana a través de marcas convencionales visibles, es probable que lo que ciertas culturas consideran como escritura no nos parezca tal a nosotros, herederos de una escritura plenamente fonética como es la del sistema alfabético. La pregunta que subyace a la que se hace Gelb es: ¿qué es lo que se comunica con la escritura, ideas o palabras? En todo caso, aclara, es la misma pregunta que se puede hacer sobre cualquier comunicación humana. La semasiografía parece prescindir del lenguaje hablado, en el sentido en que un signo puede ser percibido y entendido sin que medie su fonetización.¹⁵

15 Sin embargo, lo que se quiere decir con esto es que el signo no codifica sonidos de ninguna lengua, sino que representa ideas o cosas a través de una convención propia, que es visual. Lo que no queda del todo claro en esta división de Gelb es que, de todos modos, el que interpreta esos signos quizá los pronuncie, los profiera en tanto que nombres o nociones, es decir, palabras. Habría que discutir en qué proporción esos sistemas propiciaban o no una lectura silenciosa o también se relacionaban con una expresión en voz alta, en la que vuelve a aparecer el problema del lenguaje. Asimismo, no podemos no relacionar el tema del uso de la escritura con el de su aprendizaje. ¿De qué modo enseñaba el maestro mexica, que hablaba náhuatl, el conjunto de glifos y emblemas calendáricos a sus neófitos en la escuela del teocali? No parece haber otro método que no sea mediado por la palabra, una palabra ritualizada, indiscernible tal vez de lo que nosotros llamamos *concepto*. Por eso, es importante comprender los sistemas de escritura en su contexto de uso y transmisión (entre ellos, la enseñanza es el primero y posiblemente el más importante, como lo analiza Iván Illich).

«Para nosotros, la escritura es lengua escrita (*written language*)», afirma Gelb, y cita la frase de Voltaire: «La escritura es la pintura de la voz. Cuanto más se le parezca, mejor será». Esta concepción de la Ilustración del siglo XVIII quizá corresponda a ciertas preocupaciones filológicas o literarias, aunque, para Gelb, se pueda rastrear esta idea hasta Aristóteles, quien, en su *Lógica*, afirma: «Las palabras habladas son símbolos de la experiencia mental y las palabras escritas son símbolos de las palabras habladas» (citado en Gelb, 1963: p. 13).¹⁶

Las contradicciones de Gelb respecto a cuán puramente alfabético —es decir, totalmente fonético— es un modo de escribir se manifiestan palmariamente cuando considera que una cifra como /70/ no es menos fonetizable que la palabra *murió*. Argumenta que se trata de una transcripción logográfica en el primer caso y una alfabética en el segundo. Si esto es así, ¿por qué entonces insiste en postular una categoría semasiográfica, en la que los símbolos no representan partes del habla? ¿No será, en todo caso, que no es posible separar los métodos de escritura tan rotundamente? Como comentamos más arriba, que un método no represente lo propiamente fonético del lenguaje en sí no significa que lo que escribe no pueda ser proferido, dicho o verbalizado, por asociación inmediata y convencional con una palabra determinada.¹⁷

De hecho, Gelb no puede sino reconocerlo: «La escritura nunca puede ser considerada la contraparte exacta del lenguaje hablado». Y es una conclusión que vuelve a criticar la idea del «punto por punto».¹⁸ La escritura alfabética misma presenta muchas «inconsistencias» que Gelb organiza en un cuadro.

En este sentido, reconocerá que, aunque una plena escritura (*full writing*) exprese la lengua, eso no significa que exprese solamente la lengua. Las escrituras fonéticas están llenas de formas que, leídas en voz alta, son ambiguas. La existencia de los llamados «morfemas visuales» (Bolinger, 1946) confirma que la escritura puede funcionar como un medio de comunicación propio y como complemento del habla. Ejemplos como «*The sea is an ocean and si is a tone as you can readily see*» demuestran que la escritura alfabética opera también en un nivel que no es exactamente el de la fonética, que en este caso es indiscernible. Gelb agrupa aquí —sin demasiada justificación, creemos— a las ideografías sublingüísticas (*sub-lingüistic ideographs*) de Weston La Barre, que aparecen en los cómics, como los globos de diálogo o los símbolos convencionales para los insultos.¹⁹ La lógica matemática también funciona con una escritura propia que no es fonética, aunque pronunciable, siempre teniendo en cuenta que su lógica total —la de una ecuación, por ejemplo— tiene un orden propio que no reproduce la linealidad del habla.

16 Más adelante abordaremos este aspecto de las concepciones de la Antigüedad grecorromana acerca de la escritura.

17 Volveremos sobre este análisis para desarrollar la noción de «imágenes léxicas» en capítulos siguientes.

18 Es decir, en la que una unidad de la lengua es expresada por un signo, y un signo expresa solo una unidad de la lengua.

19 Parecen ser de muy diferente origen: uno de índole ideográfica y otro, convencional.

Hay métodos complementarios en los sistemas de escritura; entre ellos:

- El *color*, poco presente en la escritura alfabética, pero clave en otros sistemas de comunicación escrita, como los glifos nahuas para indicar rumbos cardinales o regiones míticas o en los quipus para codificar cantidades o múltiplos.
- El principio de *posición* o valor posicional, al que estamos acostumbrados en la notación matemática, pero es poco usual en la escritura de palabras, como lo podían usar los egipcios, por ejemplo. En esta categoría, es muy interesante la inclusión por parte de Gelb de la división entre palabras,²⁰ que, siendo inexistentes en los escritos antiguos, es una ayuda enorme a la hora de dirimir ambigüedades (diferencia entre *see the meat* o *see them eat*).
- El principio de *contexto de situación*, que propuso por primera vez Bronisław Malinowski y que es de gran importancia porque define contextualmente el sentido de lo expresado o escrito.²¹

1.1.3. Alfabeto-centrismo

Para ilustrar las nociones aceptadas que aún hoy siguen caracterizando los abordajes de los sistemas de escritura y que, paradójicamente, casi no aprovechan ninguna de las muchas sutilezas y distinciones del análisis de Gelb, mencionaremos el pequeño manual de Alfred Charles Moorhouse publicado en español como *Historia del alfabeto*, que, en su versión original de 1953, ostenta el más que sugerente título de *The Triumph of the Alphabet. A History of Writing*. No se puede expresar mejor la idea de un finalismo explícito en la periodización de las distintas prácticas del escribir. El índice de la obra exhibe la categoría previsible de «escrituras prealfabéticas», en las que caben desde las grafías cretenses hasta las de los mayas y los aztecas, como así también la escritura china y japonesa. Es evidente que ese agrupamiento tan diverso y heterogéneo (en lo histórico-cronológico y en lo cultural) se propone desde la certeza de la supremacía de lo alfabético como encarnación final y definitiva de la escritura. En la parte denominada «Funcionamiento de la escritura», el autor nos deja entrever su concepción alfabeto-céntrica en un apartado titulado «La memoria entre los analfabetos». Caben allí –de nuevo– casos tan disímiles como la recitación por parte de los bardos de los poemas de Homero o la resistencia de los maoríes de Nueva Zelanda a la introducción de la

20 La división entre palabras –evidentemente– no pertenece al sistema de escritura, como lo entiende Gelb, sino a la configuración de lo textual, que no es dominio del sistema de representación fonético-conceptual (ver Capítulo 2).

21 Se trata de otro componente de lo escrito que no tiene referencia alguna con el sistema de expresión fonética, sino con el de ubicación, en este caso, sociocultural. Se advierte que, si bien Gelb reconoce estos recursos como integrados a la escritura, no llega a interpretarlos en una dimensión propia.

escritura –suponemos que se refiere a la penetración colonial del siglo XVIII–. También, los comentarios de Julio César en su *De Bello Gallico* sobre la negativa de los druidas a conservar por escrito sus tradiciones religiosas. No solo es evidente la identificación casi total entre escritura y alfabeto, sino también la ausencia de una concepción consistente de la oralidad y sus prácticas y estructuras, algo sorprendente cuando se constata que este texto fue publicado casi treinta años después de las investigaciones sobre ese tema que Milman Parry realizara en 1928 y que exploraremos más adelante.

Finalmente, la idea que esta obra propone acerca de esa memoria «analfabeta» evidencia que se refiere, en realidad, a una especie de memorización –del tipo que podemos imaginar en una escuela– a partir de un original escrito más que a la práctica activa, operante y constitutiva de las producciones orales de ese tipo de culturas sin escritura.

1.1.4. La tipografía como sistema

Como corolario de este apartado, se puede afirmar que la importancia de *A Study of Writing* radica en haber puesto en escena la propuesta para una específica ciencia de la escritura, aquella gramatología²² (y que Gelb prefiere como denominación a otras opciones tenidas en cuenta, como «grafología» o «filografía») encargada de estudiar no tanto los aspectos históricos (aquellos relativos al qué, al cuándo, al dónde) cuanto los modos y los principios de la escritura, es decir, lo tipológico-sistemático.

De todos modos, su enfoque presenta varias aporías que se traducen en contradicciones, o por lo menos ambigüedades, como cuando colisiona la mirada sincrónica –la de los sistemas– con la diacrónica –la de la historia y los desarrollos culturales–. Gelb no resuelve estas problemáticas, pero es consciente de su presencia y, en ese sentido, reclama para el campo del estudio de la escritura el derecho a definirla, describirla y entenderla autónomamente como una dimensión técnica y cultural en sí y no como subsidiaria o dependiente de otras disciplinas. Su abordaje del problema de definir qué es escritura abre uno de los ejes de la discusión acerca de las relaciones entre la escritura –volviendo una y otra vez sobre su definición y sentidos, por supuesto– y la tipografía, que es nuestro campo de teorización específico.

A partir de las definiciones y distinciones que instaura Gelb, podemos delinear los primeros conceptos para responder algunos interrogantes señalados al comienzo del capítulo. Si se entiende el campo de la escritura como un sistema, es evidente que la tipografía supone, como condición básica de su operación, la existencia de un sistema de signos gráficos, previamente definidos. Es claro que la dependencia de los signos tipográficos con los alfabéticos, propia de la asimilación cultural que la invención técnica

22 Gelb acuñó este término a partir del título de un libro de Friedrich Ballhorne, *Grammatography: A Manual of Reference to the Alphabets of Ancient and Modern Languages*, traducido del alemán y publicado en Londres en 1861. Gelb aclara que el original no usaba ese término.

supuso, trae a escena el problema del alfabeto mismo y su relación con la lengua. Este aspecto –clave, por cierto– será tratado luego. Lo que es relevante en esta instancia es que los signos tipográficos configuran un sistema precisamente por su condición de *gráficos*, porque pueden ser incluidos, en un sentido general, en la noción amplia de lo gráfico y su relación con el acto de escribir: como lo puntualizara Gelb, son, de alguna manera, marcas materiales.

En un sentido particular, los signos tipográficos son constitutivos de la dimensión gráfica de la comunicación visual. Aquí, el término se refiere con precisión a la actividad gráfica identificada con lo impreso.

La tensión entre lo sistémico y lo histórico, ya señalada en el análisis de Gelb, se puede trasladar –sin dudas– al abordaje de lo tipográfico en su condición de sistema abstracto (o modélico), así como también al de sus desarrollos y usos en el tiempo que traerán a escena otras dimensiones de análisis.

1.2. La escritura y los lingüistas: subordinaciones e insurrecciones

1.2.1. ¿Herramienta o lenguaje?

La concepción de la lengua, por parte de los lingüistas, como un fenómeno esencialmente oral y fonético, relegó a lo escrito y a la escritura como la mera representación funcional de aquella. Para Scholes y Willis, «la ciencia del lenguaje, al menos en este siglo, ha tratado al lenguaje y a sus usuarios como si la ortografía jamás hubiera sido inventada, limitando y aún equiparando el lenguaje al habla». En ese sentido, «la escritura no es lenguaje», sino solo un modo de representarlo. Para estos autores (incluido Noam Chomsky), al insistir en caracterizar al objeto del estudio gramatical como un hablante-oyente ideal, se ha evitado analizar los efectos de la cultura escrita sobre la competencia lingüística.

El lingüista Geoffrey Sampson (1997) revisa este menosprecio de los lingüistas por la escritura y afirma que la lengua escrita «es una forma de lenguaje». Destaca que aquella postergación evidente de los lingüistas del siglo xx se debió al énfasis novedoso sobre la lengua hablada como reacción a la tradición previa del estudio del lenguaje, tan parcial como esta, pero en sus antípodas conceptuales. Antes del siglo xx, había una intencionalidad evaluativa en los estudios sobre la lengua: se trataba de identificar su buen uso y descartar los errores o desviaciones. En ese sentido, el foco sobre la lengua escrita era lógico, ya que en ella es posible encontrar producciones más «correctas» –es decir, corregidas– y refinadas. Por otra parte, señala que los lingüistas carecían, hasta fines el siglo xix, de un vocabulario para precisar el aspecto de los sonidos de la lengua en sí, por lo cual el análisis de los cambios de las palabras se hacía en términos filológicos como cambio de letras. La insistencia en estudiar la lengua de manera sincrónica o *descriptiva* (la forma en que la gente usa el lenguaje), y no *prescriptiva* (las reglas de su uso correcto),

llevó también a incluir formas proscriptas de la lengua y muchos estudiosos se limitaron al estudio del habla.

Como indica Ruth Weir: «Liberarnos de mirar al lenguaje únicamente a través de su representación escrita fue una tarea bastante difícil [...] cualquier concesión a la escritura parecía una claudicación» (citada en Sampson, 1997). Comprensible como pasaje de un extremo a otro, esta desconfianza o desinterés por la lengua escrita está basada en un prejuicio. Más bien, se relaciona con una especie de «actitud romántica por parte de los lingüistas de pensar la lengua hablada, o al menos el habla informal y rápida, como la lengua natural» (Sampson, 1997: p. 16). De hecho, la lengua está influida por todo tipo de presiones sociales o de prestigio (por ejemplo, el de la lengua escrita) y esto es también un hecho lingüístico.

Como causa quizá más profunda de esta preferencia por el habla, está la comprobación de que el lenguaje hablado es una de las características esenciales y definitorias de la condición humana. Desde este punto de vista, el habla es central y la escritura, periférica. La lengua hablada es primaria desde lo filogenético (la historia de su evolución) u ontogenético (el desarrollo en el individuo humano). Ha habido lenguas habladas mucho antes que fueran escritas y, aún hoy, hay culturas perfectamente orales que no tienen escritura. El niño educado en una sociedad con escritura aprende a hablar antes de escribir. Se agrega a esto la convicción de muchos lingüistas de los años sesenta y setenta de que la capacidad de hablar y oír son particularidades evolutivas especializadas de la especie, tanto en los órganos como la garganta o el oído como en las estructuras cerebrales. Sobre la base de lo anterior, decir lo mismo de las manos o la vista en relación con la escritura no tendría sentido. A esta última se la ve como netamente cultural y no como estructural: las estructuras cerebrales relacionadas no solo con la capacidad mecánica de hablar u oír, sino con aquellas relativas a la posibilidad de generar las reglas de la sintaxis o la semántica serían biológicamente heredadas, ya que «fijan las reglas lingüísticas de antemano, dejando al niño solo una pequeña cantidad para aprender por la experiencia del lenguaje de sus mayores» (Sampson, 1997: p. 17).

1.2.2. Los límites de la lingüística

Esta visión del lenguaje como condición innata ha sido revisada —entre otros— por el propio Sampson (1980), cuando afirma que las estructuras del lenguaje son tan culturales como cualquier otra, sin por eso dejar de reconocer que, quizá, su emergencia mucho más temprana haya sido clave para el surgimiento y desarrollo de muchas más. Entre ellas, la de la escritura.

Además, y más allá de esta discusión, ¿por qué no habría de interesarse la lingüística —se pregunta Sampson— por un fenómeno como el de la escritura, incluso en su condición estrictamente cultural? ¿No es considerada, acaso, por muchos estudiosos tempranos como algo que «tuvo mayor influencia en la superación de la raza humana que

cualquier otro logro intelectual» (James Breasted citado en Sampson)? Autores como Jack Goody o el mismo Eric Havelock han analizado sustancialmente esta dimensión de lo escrito.²³

Si la lingüística debiera interesarse por la escritura como una de sus áreas de alcance, Sampson propone tres categorías de análisis para ello: *tipología*, *historia* y *psicología*.

- La *tipología* aborda a la escritura como un conjunto de diferentes tipos de sistemas. Aquí es interesante reflexionar sobre la relación entre un tipo de escritura y una lengua: ¿se trata de factores internos o externos? Las razones externas suelen ser de carácter histórico ligadas a acontecimientos políticos o, muchas veces, específicamente religiosos. Se ha dicho que la escritura «sigue a la religión». Sampson pone el ejemplo de idiomas eslavos que tienen escrituras distintas (latina o cirílica) de acuerdo con su matriz religiosa. Serbios y croatas hablan la misma lengua, pero la escriben con distintos alfabetos. Pero también hay influencias internas entre una lengua y un tipo de escritura. Para Claire Herrenschildt (1995), por ejemplo, no hay dudas acerca de lo determinante del «rico vocalismo griego» en las grafías de las vocales de esa lengua —y que determinó la invención del alfabeto—, ya que poseían, en las diferencias vocálicas, precisamente, un rasgo distintivo importante frente a otras lenguas de la época o región que no lo registraban del mismo modo (p. 105).
- La categoría de *historia* se relaciona —evidentemente— con la evolución que sufrieron los distintos tipos de sistemas de escrituras a lo largo del tiempo. Sin embargo, hay una estrecha relación entre historia y tipología, sobre todo cuando el interrogante tiene que ver con cómo un sistema se transforma en otro. En este caso, se supondría que los tipos se organizan en una secuencialidad de algún modo evolutiva siguiendo ciertos patrones, como los que plantea Gelb (1963) con su esquema: logográfico → logo-silábico → silábico → silábico-alfabético → alfabético.
- La categoría de *psicología* implica interrogarse acerca de las posibles diferencias en los procesos mentales requeridos para un lector o usuario de un sistema u otro (por ejemplo, el español o el chino mandarín escrito). También se interesa por la posible evaluación de la «eficacia» de un tipo de escritura para el que lo domina o por el tiempo de aprendizaje que entraña. Sampson afirma que este análisis es imposible para las lenguas, entre otras cosas, por motivos de índole ideológica que no habilitarían hoy en día la idea de lenguas «peores» o «mejores». Además, la larguísima evolución de las lenguas —que puede tener decenas de miles de años, aunque solo conozcamos la última fase de esa historia— sugiere que se han eliminado los rasgos ineficientes o poco aptos de lo fonológico y gramatical. El vocabulario, aclara Sampson, está más expuesto a cambios ambientales o tecnológicos que desbordan la capacidad de la

23 De todos modos, esta visión puede matizarse con aquellas que entienden que varios de los efectos intelectuales y sociales que se le atribuyen a la sola presencia de la escritura se deben en realidad a otros fenómenos mucho más recientes en la historia, como el de la imprenta (Eisenstein, 2010).

lengua para crear términos adecuados. Se agrega a esto que las lenguas, por su proximidad –para no hablar de *coincidencia*– con el pensamiento, no permiten dirimir entre la mayor o menor utilidad que prestan a una expresión eidética o emocional, que no se conocería de otro modo sino por lo que la lengua misma expresa. Así, «si las lenguas habladas son herramientas no lo son en el sentido de haber sido consciente modeladas con el fin de llevar a cabo determinado trabajo».

Sin embargo, para Sampson, nada de esto se puede aplicar a los sistemas de escritura, ya que «es evidente que estos son herramientas forjadas para llevar a cabo una tarea, y pueden hacerlo peor o mejor» (p. 24). Sorprende esta posición que reproduce aquel prejuicio lingüístico acerca de la escritura que el autor mismo intenta disolver. Por un lado, se postula a las lenguas como una creación cultural tan antigua, autónoma y psicológicamente necesaria que no que no es posible compararlas entre sí con un criterio evaluativo.²⁴ Por otro, la idea de que la escritura es, ante todo, una «herramienta» parece desconocer –una vez más– su dimensión cultural propia: se confunde la utilización con la definición o, incluso, el sentido. Para este autor, la consideración de la escritura como tecnología –en la línea de McLuhan y Walter Ong– confirma que es «algo que las personas usan, más que una parte de la personalidad de lo que esas personas son» (p. 24). En nuestra opinión, la ligereza con que concede que sea relativamente sencillo evaluar a la escritura en su *performance* meramente técnica puede deberse a una confusión inadvertida entre una «lingüística de la lengua escrita» y una «ciencia de la escritura». En el primer caso, la escritura vuelve a ser un medio, un útil subsidiario a un único fin. En el segundo, se haría realidad la convicción que exponía al principio de su libro acerca de la lengua escrita como una forma de lenguaje en sí misma, en consonancia con las intuiciones de Gelb (1963).²⁵

En relación con estas limitaciones de la mirada lingüística sobre la escritura, y a la hora de definir terminologías aparentemente intercambiables, Sampson hace una comparación interesante. El inglés y el alemán se escriben más o menos con el mismo repertorio de símbolos o letras, y aunque haya diferencias en algunos signos alfabéticos (por ejemplo, la *Eszett*, ß) y los diacríticos (ä, ö, ü) en el alemán, se puede afirmar que pertenecen al mismo conjunto. Sin embargo, cuando se habla del sistema de escritura inglés o la ortografía inglesa, aparecen las diferencias porque las convenciones para el uso del repertorio son diferentes. El dígrafo *ch*, por ejemplo, tiene sonidos bien distin-

24 Más allá de que este tema exceda los intereses de nuestro trabajo, podemos señalar que se excluye, por tanto, toda evaluación de sus capacidades relativas en nombre de una cierta corrección política, sin tomar en cuenta que quizás haya interesantes diferencias positivas entre culturas lingüísticas, que hablan de sus habilidades o potencialidades para tal o cual actividad o intereses. No es imposible detectar las diferencias psicológicas que hay, por ejemplo, entre el español, el inglés o el alemán cuando se estudian sus distintas producciones literarias e incluso, filosóficas. Se descubren tendencias, capacidades y límites que muchos han considerado como nativos de la lengua en cuestión, más que como aspectos de la «raza» o la cultura; cuánto más si nos referimos a lenguas mucho más distintas y distantes entre sí.

25 En contribuciones posteriores, Sampson reformula este acercamiento.

tos en relación con el alemán, y si en este último todas las letras son fonetizadas, no pasa lo mismo en el inglés, en el que, por ejemplo, la *e* de *lake* o la *b* de *doubt* funcionan como letras mudas.

Menciona también –y se trata de un aspecto importante para comprender nuestro abordaje de lo tipográfico desde la problemática de la escritura– que las letras de caja alta (mayúsculas) y las de caja baja (minúsculas) del alfabeto latino son evidentemente «dos escrituras distintas» (p. 26). Sin embargo, considera que, muchas veces, en el uso cotidiano, el término escritura «se asocia comúnmente a las *propiedades superficiales* [el destacado es nuestro] de apariencia visual». Pone como ejemplo una frase en alemán compuesta en una fuente tipográfica Fraktur y la compara con la misma en tipografía romana. Al comentar que, en el primer caso, se hablará de «escritura gótica», afirma que «como lingüistas [...] estamos interesados en la estructura de los sistemas más que en su *apariencia física* [el subrayado es nuestro]». No existe, por lo tanto, diferencia ninguna en estos dos objetos gráficos, salvo –y no es menor– las obvias entre el uso de las letras *f* y *s*, que en romano es <s> y que la Fraktur usa *J* para la <I> y la <J> romanas.

Cabe detenerse aquí, ya que, precisamente, el no tomar en consideración esa apariencia física es uno de los criterios (o la falta de ellos) que distingue la mirada de la lingüística –incluso la que ejerce este autor, sensible a la escritura como fenómeno relevante y perteneciente a su campo– de la de un estudio que la entienda como una manifestación en sí, culturalmente densa incluso en su poco relevante apariencia visual. Es que el cuerpo de la escritura –su rostro podríamos decir– es un rasgo esencial para la comprensión del fenómeno en sí mismo. Asoma aquí la idea de que hay una estructura escrituraria o escritural que es intrínsecamente gráfica y que no coincide con la que le atribuye el lingüista, que la entiende en tanto que lengua escrita.²⁶

En la clarificación que hace sobre la distinción entre una lengua y su tipo de escritura (por ejemplo, el hebreo y su sistema gráfico) que –muchas veces– aparecen equivocadamente como términos intercambiables, define a la escritura como «un dispositivo para hacer visibles los ejemplos de una lengua» (p. 28). Aquí –creemos– el lingüista triunfa sobre el estudioso de la escritura.

1.2.3. Redefiniciones de la escritura y nuevos problemas

Veamos ahora cómo Sampson vuelve a plantear la pregunta por la escritura, luego de haber dado el debate sobre su pertenencia o no al ámbito de la lingüística, y que sigue siendo esencial tanto en todos estos abordajes como también en el nuestro. La respues-

26 Proponemos, en cambio, abordar esa dimensión de lo escrito en la que los «atributos» visuales del lingüista se convierten en «estructura» gráfica que determina la noción de sistema y luego, de texto, en un plano autónomo. Este aspecto vacante es uno de los que otros acercamientos, como el antropológico, que se expondrá en el próximo capítulo, toma en cuenta de manera estructural. Más adelante retomaremos esta idea a partir de la noción de «enunciado gráfico».

ta repasa los aspectos más o menos consensuados de otros estudios, como el de Gelb. Habla de comunicación de ideas «relativamente específicas» a través de marcas visibles y permanentes. Esto último excluye, por ejemplo, el lenguaje de señas de los sordomudos.²⁷ El término *específicas* trata de diferenciar la escritura de cualquier otra manifestación visual, como un dibujo o una pintura, en los que también hay comunicación de ideas o sentimientos, pero que son vagas y no explícitas o específicas. No es casual que este autor ponga un ejemplo de pintura moderna (el *Guernica*, de Pablo Picasso) para intentar separar escritura de arte. No sería tan sencilla esta operación taxonómica si hubiera sometido a consideración un mural egipcio o maya en un templo o una tumba, los relieves de la columna Trajana o, incluso, cualquier retablo medieval. Habría sucedido lo mismo con una xilografía del siglo xv (alguna escena de una danza de la muerte, por ejemplo), que podría ser incluida en este enorme horizonte de imágenes artísticas que comunican de modo explícito y específico, incluso con un elevado grado de codificación, ideas, sentimientos o mensajes estables. Advirtiendo la dificultad que entraña esta comparación, Sampson arrima la idea –para desecharla también– de que lo específico de la escritura es la convencionalidad, pero que la impugna por motivos similares a los expuestos más arriba.

Parece ser imposible, para este planteo, definir a la escritura sin incluir en la definición a la lengua. Ya lo había enunciado este autor al considerarla un dispositivo para representar una lengua, «más que una lengua [o lenguaje] en sí misma» (p. 38). Sin embargo, considera que poner en escena una lengua hablada, cuyos enunciados se representan a través de la escritura, es también problemático. No se trata de una transcripción directa entre una lengua oral (es decir, hablada) y su versión escrita, ya que la lengua se comporta –se usa– de manera diferente en cada caso y en cada cultura. Los ejemplos aportados del mundo árabe, en el que cambia el vocabulario, la gramática e incluso la fonología cuando se pasa de lo oral a lo escrito, muestran que se trata de usos distintos y especializados y que, más que verse como representaciones uno del otro, se entienden como espacios de comunicación propios, adecuados para distintas situaciones de la vida social. Sampson intenta dirimir esta cuestión sugiriendo que hay que considerar que la lengua que representa la escritura es oral, aunque no exactamente hablada. Propone considerar como dialectos, por ejemplo, al inglés literario y al inglés hablado, descendientes de una única lengua ancestral, que era una lengua oral.²⁸ Así como la especificación dialectal se da en

27 Sería interesante discutir esto, ya que la idea de permanencia es –valga la paradoja– absolutamente relativa. Piedra, arcilla, papiro, pergamino, papel, piel humana, etc., son soportes cuya durabilidad no es idéntica ni en el aspecto material ni en el simbólico.

28 Es bastante cuestionable esta afirmación. Para empezar, ¿cuál es ese único inglés original, cuando históricamente se sabe que había una multitud de dialectos, producto de la descomposición y recomposición del anglosajón, hibridado por el francés de los normandos y configurado localmente en decenas de maneras diversas? Además, ¿es cierto que esa lengua ancestral era *oral*, en el sentido primario del término? Se excluyen así las influencias que la lengua escrita tuvo sobre la configuración de lo hablado y, sobre todo, sobre la institución de una lengua considerada ancestral.

el territorio geográfico, el inglés literario se usa «en un área restringida de la conducta: la escritura» (p. 39). Si se admite la definición de los lingüistas acerca de la lengua como un sistema de relaciones entre significados y sonidos del habla, la escritura es un dispositivo para representar esa lengua, aún cuando no se hable lo escrito —a no ser que sean leídas en voz alta— o no se escriba lo que se habla.

No parece demasiado contundente este razonamiento. Quizás adolece de una distracción esencial: la de no prestar atención al fenómeno mismo de la escritura como constitutivo y dimensión *dialéctica* de la lengua misma en lugar de verla como una representación meramente *dialectal*. La insistencia en la prioridad o precedencia de la lengua hablada desconoce la naturaleza recíproca y colaborativa de la escritura para definir, precisamente, a esa lengua oral que no es tanto original o ancestral —proposición casi indemostrable— como un acontecer histórico que interactúa con otras formas de la lengua —y con otras lenguas—, como las que pueden relacionarse con los rituales o la meditación.

Finalmente, las dificultades de definición se agudizan cuando el autor reconoce que hay formas de comunicación que podrían describirse como escritura y que no dependen en absoluto de la lengua oral. Pone el ejemplo —legendario o quizá solo estereotipado— de la carta que una joven de la tribu yukagir (Siberia) [Fig. 1.5] le envía a un joven.²⁹ Es muy extraña la presencia de este artefacto en la argumentación de un lingüista cuando no se reconoce el esencial componente oral que comporta. Sin entrar a considerar lo verosímil del ejemplo, está quedando fuera de su análisis la presencia de lo que podríamos denominar *verbalización narrativa*, que colabora con el objeto gráfico en el acto de recepción e interpretación. Las palabras que surgen como resultante de su observación se implementan a partir de un estímulo o código gráfico, y no como una traducción precisa y segmentada de un enunciado de la lengua. Que el resultado sea inestable desde el punto de vista de la exactitud palabra por palabra no lo excluye de constituir una forma de transmitir información oral, por lo que hay que tomar en cuenta que el vehículo no es el sistema de marcas gráficas solamente, sino la relación interpretativa entre ellos y un relato que se quiere ver —o leer— en esa representación simbólica [Figs. 1.6, 1.7].

1.2.4. Entre las cosas y las palabras

Para zanjar el debate, Sampson recurre a la clasificación de Haas, ya esbozada por Gelb, y divide a la escritura en dos grandes sistemas: el semasiográfico y el glotográfico. A partir de aquí, se trata de una cuestión de posicionamiento teórico. Hay argumentos equivalentes tanto para considerar a los sistemas semasiográficos como plena escritura como para excluirlos de la definición, que entiende que solo lo glotográfico —divisible, para Sampson, en logográfico y fonográfico, mientras que, para Gelb, era solo fonográ-

29 Este tipo de ejemplos aparecen en *A Study of Writing*, de Gelb; por ejemplo, la carta de la muchacha ojibwa a su amante. Gelb los propone como «*forerunners of writing*», como precursores, aunque el verbo que usa para el artefacto gráfico de la joven ojibwa es *escribir*.

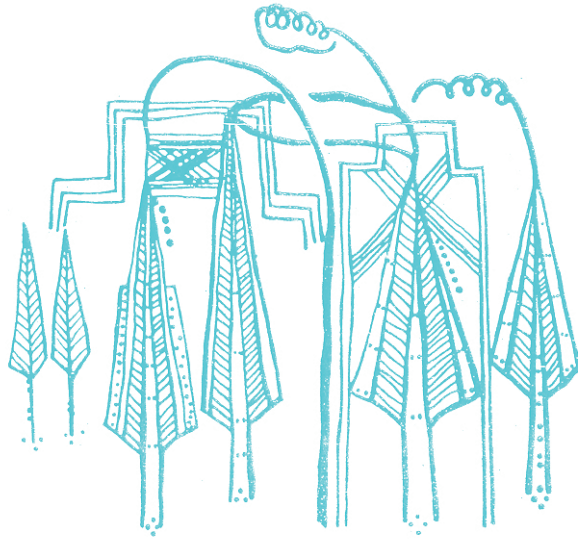


Fig. 1.5 Carta de joven Yukagir (Siberia).

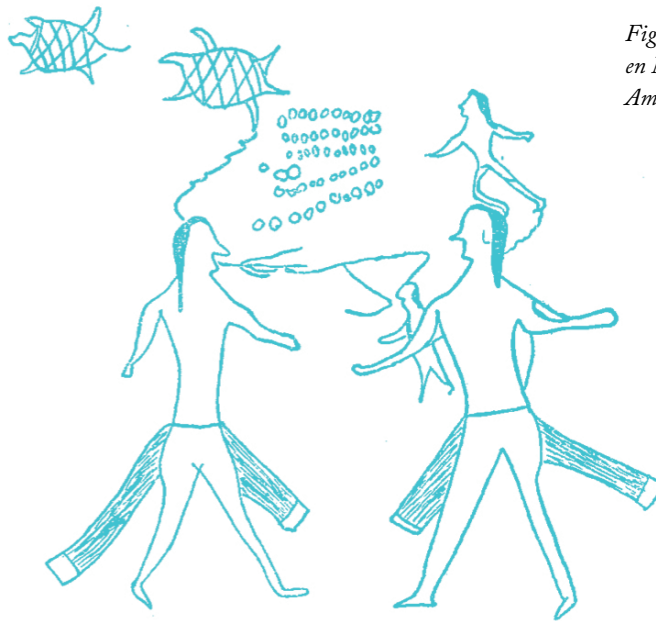


Fig. 1.6 Carta de los indios cheyenne, en Mallery, "Picture-Writing of the American Indians", 1890.

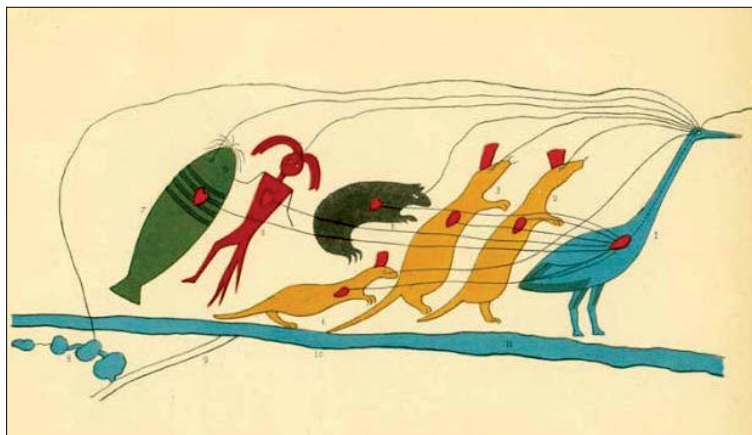
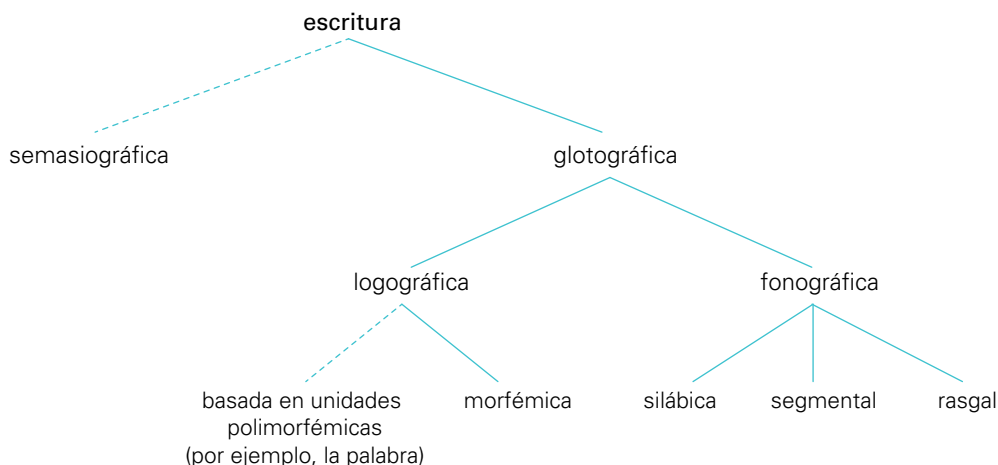


Fig. 1.7 Petición simbólica de jefe chipewa, en "The History of the Indian Tribes of the United States", Seth Eastman, 1851.

fico— es escritura propiamente dicha. Por su parte, los otros modos o formas serían algo simplemente diverso o totalmente distinto.³⁰



Evidentemente, los sistemas semasiográficos no son patrimonio de culturas arcaicas o meramente primitivas. Sampson reconoce su presencia creciente en la contemporaneidad, como, por ejemplo, en el campo de las indicaciones viales a través de un lenguaje de señales, como también en las instrucciones para usar artefactos o prescribir comportamientos en casos particulares.

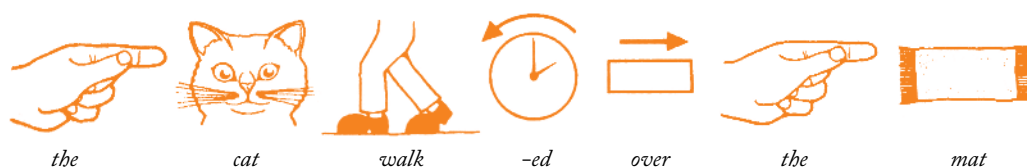
Sintetizando, creemos que los denominados sistemas semasiográficos ocupan un lugar importante en la comunicación, que proponemos llamar *colaborativa*. Su eficacia proviene de establecer un contacto más directo con el destinatario que aquel que requiere de la intermediación de la lengua escrita, plenamente desarrollada, y no tanto de la escritura como simple medio. Esos sistemas ofrecen una alternativa eficaz a lo trabajoso o lento de una descripción de acciones o reacciones que, en el caso de su verbalización —o transcripción escrita a diferentes lenguas, su *ekphrasis*³¹ sería quizá confusa y correría el riesgo de malentendidos idiomáticos. Es importante señalar que hay un nivel abstracto en lo concreto de una acción u operación que es comunicable de manera mucho más eficaz a través de señales (en los casos que la finalidad sea obtener una reacción inmediata e irreflexiva) o de conjuntos pictográficos; estos pueden articular una verdadera narrativa cuando lo que se quiere es obtener una comprensión compleja de una serie de acciones o decisiones a realizar. Por ejemplo, en una emergencia a bordo de un avión. Este aspecto es clave, como se comentaba más arriba, a propósito de aquellos presuntos mensajes tribales. Hoy en día se trata de comunicaciones masivas, globales e

30 Para nuestro enfoque, esta distinción no es intrascendente. Se volverá a ella cuando se consideren las prácticas concretas de lo escrito y las específicas del medio tipográfico.

31 *Ekphrasis* es un término griego que refiere a la descripción verbal, a menudo vívida o dramática, de una obra de arte visual, real o imaginaria. En la Antigüedad, se refería a la descripción de cualquier cosa, persona o experiencia.

impersonales. Lo que se transmite con estos métodos semasiográficos no es un hecho de la lengua –en el sentido de una cadena de palabras–, sino un relato organizado en el plano del sentido –de hacer sentido para otro– y en la reciprocidad interpretativa por parte del lector, que puede trasponerlo a diferentes equivalentes gramático-sintácticos, todos ellos correctos y convergentes en un horizonte de comprensión. En estos casos, se podría hablar de una *escritura de cierto tipo de ideas o pensamientos* (algunas veces, nociones; otras, actos o decisiones), y no de palabras. Recupero para este último tipo la categoría de *ideográfico*, que este autor rechaza por poco clara o confusa, ya que no se trataría aquí exactamente de un código no lingüístico compartido por emisor y receptor, por ejemplo, la <E> atravesada por una raya roja para «prohibido estacionar». Son más bien grafismos icónicos interpretables –más que decodificables– por una población mucho más amplia y plural –transidiomática–, ya que apela a experiencias previas tanto físicas o corporales como sociales o simbólicas generalizadas.

El ejemplo aportado por Sampson como hipótesis o ejemplo de un sistema logográfico completo para un idioma concreto contemporáneo –el inglés, en este caso– muestra que se trata claramente de una transcripción de las unidades lingüísticas de la frase más que de su sentido. Es decir, es necesaria la división en partes individualizables morfémicas –las palabras– para proceder a escribir o, más bien, hacer que se escribe.



1.3. La escritura segmental de Occidente

1.3.1. Del alfabeto de los griegos al de los romanos (y al nuestro)

Las distintas visiones que hemos expuesto hasta aquí al intentar clasificar el fenómeno en estudio, tanto histórica como tipológicamente, no pueden evitar –como es lógico– definir y redefinir qué es y qué no es lo que se entiende por escritura. Casos como el *Blissymbols* o *Isotype*, que consideraremos en el próximo capítulo, reponen una y otra vez un posible descentramiento y debate sobre lo alfabético y permiten concebir una dimensión ampliada de lo que es la escritura y la comunicación en general. Sobre todo, porque aportan la presencia de una necesaria matriz visual y gráfica que se percibe como directamente conectada con el pensamiento sin una mediación esencial de la lengua.

Vuelven a darse discusiones muy interesantes cuando el foco se pone sobre el alfabeto consonántico-vocálico propiamente dicho (que es una plena escritura segmental, es

decir, que se organiza de acuerdo con una segmentación completa de los fonemas de la lengua) y su evidencia histórica y cronológica.

La primera es sobre su origen mismo. El «síndrome» alfabético es determinante a la hora de describir e interpretar ese momento, siempre conjetural, en el que grupos griegos entre el 1000 a.C. y la fecha de la primera Olimpiada (776 a.C.) se encontraron con una versión consonántica –fenicia, casi con seguridad– y a la que, precisamente, se le dio el nombre de letras fenicias. Los griegos estuvieron en contacto con la versión occidental cananea de ese sistema de escritura semítica que fue usada en origen también por los hebreos, previamente al 300 a.C., a partir del que empezaron a utilizar la versión oriental aramea, de la que vienen el hebreo y el árabe modernos (Sampson, 1997: p. 143).

Se considera más probable que la transmisión del alfabeto a los griegos se hayan hecho de una vez y no de manera independiente por distintos grupos en contacto con diversas comunidades semitas. Más allá de las variantes locales de este, su relativa constancia y coincidencia hace pensar que la adopción fue algo unificada. Para el 350 a.C., una versión estándar se acepta en toda Grecia y se constituye el alfabeto griego clásico tal como lo conocemos hoy (Sampson, 1997: p. 144)

Los problemas genealógicos de la adaptación de las letras fenicias a los sonidos griegos son un asunto específicamente lingüístico y no formará parte de nuestro estudio. Pero sí lo son los que se relacionan con las razones, procesos y efectos que esta adaptación implicó, según los distintos enfoques, para las culturas griega y occidental en su conjunto.

Se trata de posturas que, o bien privilegian la influencia del sistema sobre la cultura, o bien ven al método de escritura como algo que es usado por sus inventores. Para nuestra investigación, nos parece indicada esta última postura. De allí que la aceptación –rutinaria y acrítica– de las consecuencias y efectos cuasi automáticos de la invención o adaptación –y esto ya es una diferencia cualitativa– del sistema de escritura alfabético por parte de los griegos debería ser moderada. Nos recuerdan David Olson y Nancy Torrance (1995):

Los efectos de la cultura escrita en el cambio intelectual y social no son directos [...] es engañoso concebir la cultura escrita en términos de consecuencias. Lo que importa es lo que la gente hace con la escritura y no lo que la escritura le hace a la gente. (p. 13).

Volviendo a la reconstrucción histórica de esta transmisión, si en las lenguas semíticas la presencia de las vocales y sus diferencias no eran determinantes en el nivel léxico, el griego –por su condición de lengua del tronco indoeuropeo– las usa en ese sentido y solo en menor medida con fines gramaticales. Sampson señala que «en la escritura griega, la indicación de las vocales es importante para la comunicación [de la lengua, agregamos nosotros]» (1997: p. 150). Muchas palabras griegas comienzan con una vocal e incluso ostentan secuencias de dos o más vocales, cosa rara en las lenguas semíticas. De ahí la necesidad, siempre de índole práctica, en el espíritu del análisis de Sampson, de

registrar esos sonidos con la consiguiente adaptación del sistema consonántico a nuevos fines. La manera en que se realizó esta adaptación es motivo de muchos debates, desde los que proponen un plan consciente de un lúcido escriba griego hasta los que entienden que la reinterpretación se hizo a partir del principio acrofónico³² de esos hablantes. Así, los nombres griegos de las letras son los nombres semíticos, pero modificados para que se pudieran pronunciar en esa lengua.

Dos aspectos de este proceso nos interesan particularmente por su incidencia en la cultura del alfabeto y sus consecuencias a largo plazo. Uno es el que se origina en el uso de determinadas grafías de consonantes semíticas que no tenían equivalente en la fonología griega y que se denominan, por eso, *redundantes*. Servían como signos de las vocales que se deseaban escribir. En general, se trata de un reemplazo del significado más que de la invención de un signo nuevo. Cuando sucede lo primero, el signo resignificado ocupa el mismo lugar que su ancestro en el orden de la serie alfabética. Este comportamiento ha llamado la atención de muchos estudiosos, los cuales arriesgan distintas explicaciones para la persistencia de este orden alfabético en las sucesivas adaptaciones, como la etrusca, y aquella, más importante y plena, como la de los romanos. Por eso mismo, cuando se trataba de grafías nuevas, no de adaptaciones, estas se ubicaban al final de la serie. Como ejemplo, la *upsilon* <Υ> y la *phi* <Φ> vienen a continuación de la *tau* <Τ>, la última letra de la serie original (la *thau* semítica); la *omega* <Ω> (o larga o grande) es así la última letra (la quinta de la secuencia agregada) de la serie griega.

En el siglo III a.C., un tal Spurius Carvilius Ruga –recordado por ser el primer ciudadano romano que abrió una escuela paga– le agregó un trazo a la *C* para componer una nueva letra, la *G*, que ocupó el lugar en la serie alfabética de la *Z*, que venía a su vez de la asimilación del alfabeto griego por parte de los etruscos, pero que no tenía equivalente fonético en latín. Si, como afirma Sampson, «cuando un pueblo encuentra por primera vez una escritura, es comprensiblemente lento y cauteloso en el abandono de elementos del sistema que tienen utilidad en la propia lengua» (1997: p. 156), creemos que lo relevante es precisamente esa resistencia cultural a la mera innovación o al cambio funcional y pragmático. Tanto los signos –su forma– como su orden –su ubicación en la serie– parecen ser muy importantes en el plano simbólico como para erradicarlos o reemplazarlos sin más, incluso cuando las equivalencias con la lengua no son satisfactorias.

Otro aspecto para tener en consideración es el que definió la forma gráfica o la posición en el plano de varios de los signos y que se convirtió en paradigmática para la morfología de las letras –y por supuesto, la tipografía– que aún hoy usamos. La explicación de Sampson es muy atendible. Los griegos de los siglos VII y VI a.C. usaban diferentes maneras de escribir, es decir, de disponer los signos sobre un soporte. En un principio, emularon la práctica semítica de hacerlo de derecha a izquierda. Sin embargo, quizás a partir de estos primeros usos, se impuso uno propio de esa cultura, el denominado

32 Se trata de un método que consiste en dar nombre a cada letra o signo a partir del primer sonido de la palabra que expresa lo representado por el signo.

boustrophedon ('giro [o camino] del buey [que ara]'). Consiste en girar en cada cambio de línea el sentido de la escritura, que irá así de izquierda a derecha en una línea y de derecha a izquierda en la siguiente. Los signos que van en cada una de las direcciones se giran también, por lo que se espejan según una simetría axial [Fig. 1.8].

Al adoptarse la escritura de izquierda a derecha –cuyas causas son también materia de debate–, las letras griegas quedaron en muchos casos invertidas con respecto a sus originales semíticos (como, por ejemplo, la *beta* , la *épsilon* <E> o la *nu* <N>). Es interesante señalar aquí que una práctica de escritura –más que el sistema mismo– definió los arquetipos –o prototipos– de las letras, que sentaron una referencia visual paradigmática para lo escrito de gran relevancia cultural. Se perciben todavía hoy sus efectos en nuestra extrañeza frente al error del dibujo de un niño que invierte las letras al aprender a escribir –o, más útil para este trabajo, de un diseñador que deliberadamente comete la transgresión– y que trastoca el sentido obvio y naturalizado de los signos.

La adquisición y adaptación romana de los signos griegos tuvo dos fases. La primera, en torno a un siglo después de la fundación de Alba Longa, en el 753 a.C., es decir, a mediados del 600 a.C., relacionada con la influencia de la cultura etrusca, que gravitó durante mucho tiempo sobre Roma, un lugar pequeño aún sin autonomía cultural. Hacia el 200 a.C., Etruria ya no tenía entidad política debido al proceso de absorción desarrollado por Roma como potencia dominante en la península.

El alfabeto romano se componía entonces de veintiuna letras: *A, B, C, D, E, F, G, H, I, (K), L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V, X*, de las que, por ejemplo, la *C*, la *K* (que luego se abandona) y la *Q* (que viene de la letra griega *kappa*) son signos para distintos alófonos del fonema /k/.

A mediados de ese mismo siglo, Roma conquista políticamente Grecia y comienza una influencia más sofisticada del pensamiento y la cultura griega sobre la cultura latina. En el plano de lo que nos interesa en este estudio, fue necesario reincorporar a la serie alfabética las letras *Y* –una reelaboración de la *upsilon* griega que, en su momento, se había transformado en la *V* para el sonido latino /u/; ahí su nombre en español de «i griega»– y *Z*, para sonidos de esa lengua que el latín no tenía y que, una vez más, se ubicaron al final de la serie por tratarse de adquisiciones nuevas.

Conviene recordar aquí la observación de Émile Benveniste, presente en *Problemas de lingüística general*, sobre estos esfuerzos, aunque quizá se trate de una simplificación de un proceso más arduo e imperfecto:

Quienes crearon semejantes alfabetos para anotar los sonidos de su lengua reconocieron por instinto –fonematistas antes de la época– que los variados sonidos que se pronuncian se reducían a un número bastante limitado de unidades distintas, que debían representarse mediante otras tantas unidades gráficas. (Benveniste citado en Desbordes, 1995: p. 25).

Fig. 1.8 Ley de Gortyn, escritura boustrophedon, Creta s. V a.C.

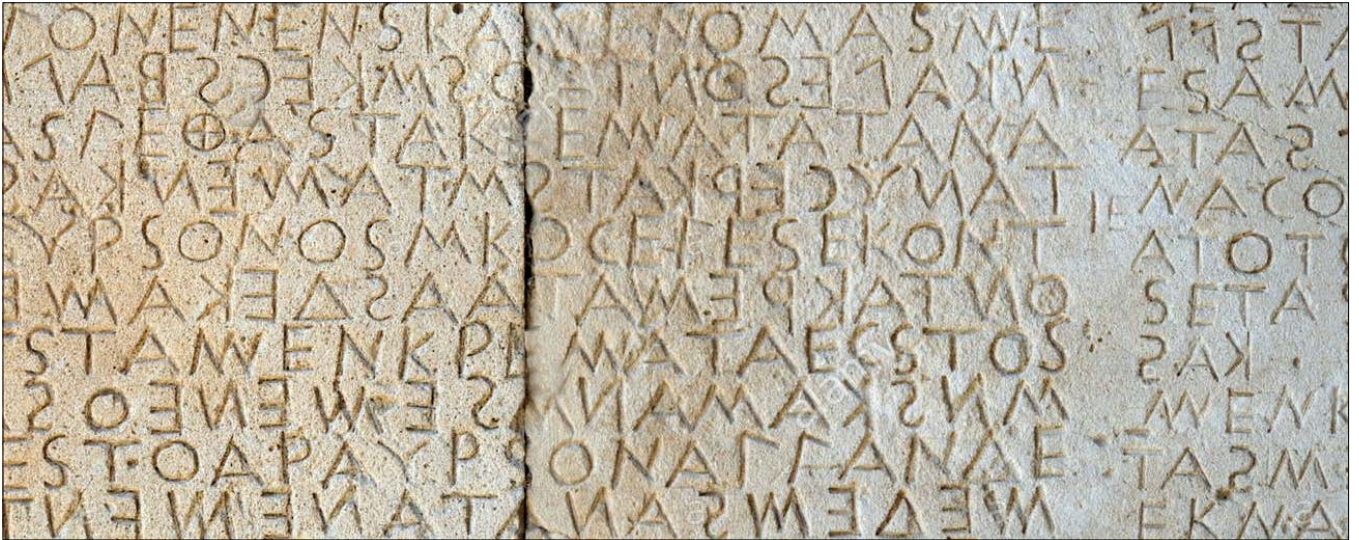
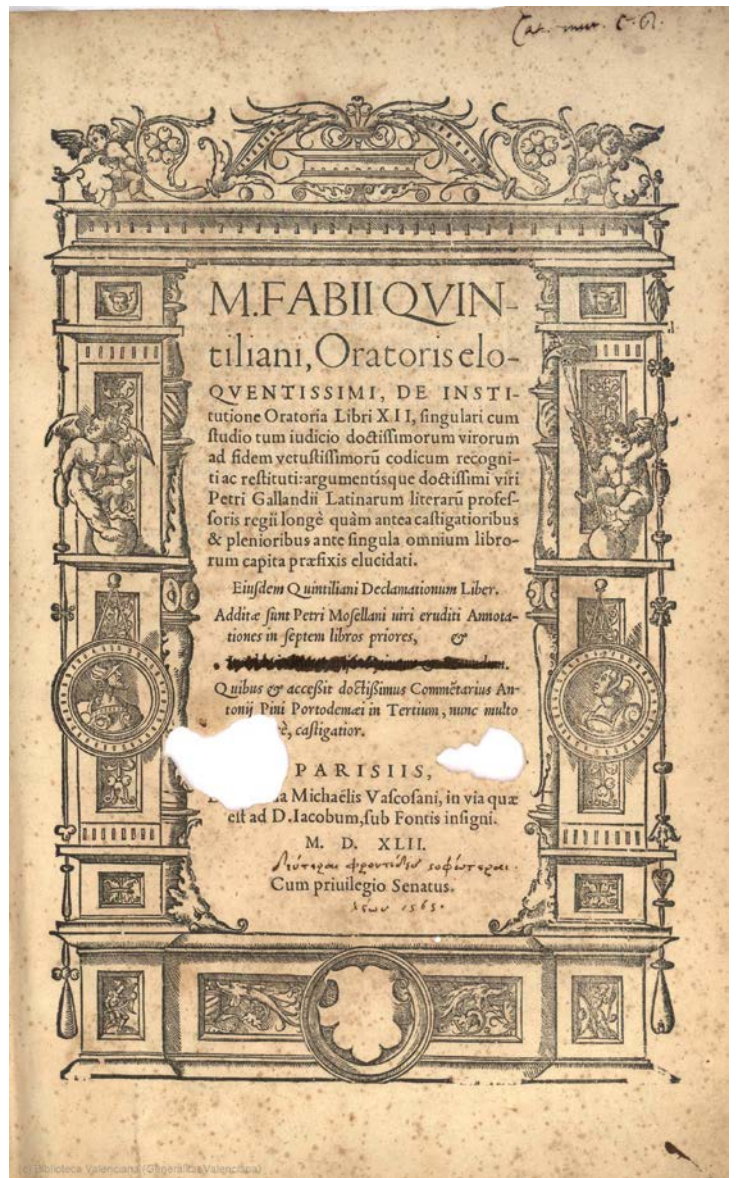


Fig. 1.9 Martianeus Capella, "Noces de Philologie et de Mercure", La Grammaire et son amphithéâtre d'élèves. Commentaire partiel de Rémi d'Auxerre, siglo X.

Fig. 1.10 Quintiliano De Institutione Oratoria, París, 1542.



1.3.2. Gramática: la ciencia de las letras

Las reconstrucciones lingüísticas sobre las grafías latinas en relación con su propia lengua ocupan por sí mismas toda una especialidad que desborda —obviamente— los fines de este trabajo.

De todos modos, consideramos relevante para nuestro enfoque un aspecto en particular de ese mundo clásico y sus especulaciones. Es el que se relaciona con lo que aquellos usuarios de lo escrito pensaban específicamente sobre su escritura, sobre cuál era su naturaleza y de qué modo se relacionaba con su lengua y cultura. Revelador de esta dimensión del pensamiento y la especulación lingüístico-filosófica latina es el trabajo *Concepciones sobre la escritura en la Antigüedad Romana*, publicado originalmente en 1990 como *Idées romaines sur l'écriture*, de Françoise Desbordes, acerca de la escritura en la Roma antigua. La importancia de este enfoque se funda, ante todo, sobre el estudio directo de los autores y textos antiguos que hacen referencia a ese tema. No se trata de una retroproyección moderna hacia el pasado, como es bastante común en varios autores del siglo xx que teorizan sobre la escritura y su supuesto sentido original. Además, permite encontrar las raíces de la concepción lingüística clásica —aquella basada en la palabra escrita, netamente gramatical— y que fuera criticada y superada por la lingüística del siglo xx que se articuló sobre la lengua hablada como objeto de estudio.

Más allá de su valor histórico o arqueológico, estas concepciones de la cultura romana acerca del fenómeno del escribir reponen para nosotros un conjunto de ideas muy ricas y sugerentes —paradójicamente, poco obvias o transitadas— acerca de las relaciones entre la letra, la voz y la palabra.

En la introducción de su estudio, Desbordes (1995) hace una distinción fundamental: si bien las historias de la escritura han florecido en estas últimas décadas, falta aún «una historia de las teorías de la escritura» (p. 13). La escritura, entendida como objeto de opinión e interpretación, como campo de discusión, y no como hecho objetivo o naturalizado. Su investigación se orienta a lo que se pensaba y decía sobre el escribir más que el estudio del escribir mismo.

Una primera constatación de la autora es que, para los antiguos romanos, «una misma palabra *litterae* designa los caracteres del alfabeto y las manifestaciones más elevadas de la vida intelectual» (p. 13). A su vez, la escritura era para ellos algo que se «usaba» —y en ese sentido es semejante a nuestra propia experiencia—, algo que, por lo tanto, se olvida o no se tiene presente. Existen testimonios, sin embargo, de un *pensamiento sobre la escritura* que ocupa el lugar de una *ciencia de la lengua* en su representación gráfica —lo que hoy entendemos por *gramática*— y a la inversa, una *ciencia de lo escrito*, en la medida en que remite a la lengua oral. La gramática era para los romanos una ciencia de las letras —el aprendizaje elemental de la escritura y la lectura—, como también la ciencia de los conjuntos de letras —los textos—: «La gramática de los romanos no se concibe independientemente de la escritura». En la etimología del término *grammatiké*, está *gramma*, que los latinos llamaron *littera*.

Desde el punto de vista moderno, como se vio antes, se impugna la identificación del significante escrito con el oral. Por eso mismo, resulta interesante estudiar aquel vínculo deliberado –no casual– y que para los antiguos define a la gramática misma. Esta tiene la primacía en el campo del lenguaje. En ese sentido, Desbordes propone que los romanos en realidad nos han transmitido una gramática más que una lingüística (que, en su versión moderna, rompe específicamente con lo escrito). La primacía de lo oral de la lingüística moderna no era tal para griegos y latinos, que estudiaban lo escrito como idéntico –o absolutamente equivalente– a la lengua. Es cierto que esa identificación pone el énfasis en el plano de la recepción –es decir, de la lectura– y descuida el de la producción (oral/verbal) o, simplemente, asimila sus enunciados a los de la recepción lectora. De ahí las «ilusiones sobre la lengua» propias de este abordaje.³³

No se trataba en todo caso de una mera confusión, ya que los contextos de lectura de los antiguos romanos les permitían diferenciar de algún modo los distintos sentidos, «de manera que los latinos dicen *littera* cuando nosotros decimos sonido y (tal vez, no siempre a ciencia cierta) fonema». Para los romanos, la misma palabra *littera* puede designar el signo escrito o el sonido elemental o «una especie de unidad abstracta que une al signo y al sonido» (Desbordes, 1995: p. 19), en un aspecto y otro. De hecho, hay también confusiones modernas que ven a lo escrito como el «cuerpo sólido» de la lengua, que tiene sus variaciones en la pronunciación de la lengua oral. Hablar sería, desde este prejuicio, fonetizar lo escrito, invirtiendo el orden natural de la precedencia de lo oral sobre su notación gráfica. Se vuelve a poner, inadvertidamente, como en el caso de André Martinet, citado por Desbordes, a la lengua escrita como la referencia constante o esencial frente a las fluctuaciones de lo oral, algo que en realidad no sucede, ya que la oralidad no distingue, precisamente, esa diferencia (1995: p. 19).

Para los contemporáneos de Platón, el aprendizaje de la lectura y la escritura es la *grammatiké techné*, la ‘ciencia de las letras’. El maestro se llama *grammatistes* y el adjetivo *grammatikos* refiere al que conoce las letras: el que sabe leer y escribir.

En la era helenística, la ciencia de los textos o conjunto de letras *sungrammata* se expande y se llama *philologi* –amor a los discursos– o también *kritiké* –juicio– y también, *grammatiké*. El especialista de alto nivel es un *philologos*, un *kritikos* y un *grammatikos* como erudito o letrado.

En la escena latina, de *littera* –cuya etimología es desconocida– derivan términos del aprendizaje escolar: *litterator* –el que enseña– y *litteratura* –la grafía misma, la disciplina

33 Si bien no es cierto que los antiguos confundieran lo escrito con lo oral, la autora sugiere algo interesantísimo para nuestra manera de entender a la tipografía al señalar: «Hoy disponemos de todo un arsenal tipográfico (oposición de mayúsculas y minúsculas, comillas, corchetes, paréntesis, barras oblicuas, bastardillas...) que nos permite desbaratar la uniformidad de la escritura y hacer que aparezcan niveles diferentes» (Desbordes, 1995). Esto implica que la capacidad de discriminación conceptual del sentido en que se dice o enuncia forma parte del plano visual/gráfico, desde una letra hasta una palabra o frase. Asimismo, depende en gran medida de otros niveles de significación y comunicación que no están en la lengua escrita en sí, sino en su configuración tipográfica. Volveremos sobre esto más adelante.

enseñada—. De los griegos, tomaron *grammaticus* y *grammatica*. Con Cicerón, *litteratus* significó ‘hombre instruido’, es decir, algo más que ‘formado en las letras’, equivalente al *grammatikos* helenístico.

Primer tiempo	Segundo tiempo		
<i>grammatikē</i>	<i>grammatistikē</i>	: enseñanza elemental	
<i>grammatistēs</i>	<i>grammatistēs</i>	: maestro de escuela	
	<i>grammatikē</i>	: enseñanza secundaria	- ciencia de los textos
	<i>grammatistos</i>	: profesor	- sabio erudito (=filólogo)

La cultura romana absorbió la especulación griega sobre las letras y lo escrito y tradujo sus términos. Muchos de ellos tuvieron éxito hasta nuestros días; otros, no.

La Gramática, como personaje de *Las bodas de Mercurio y Filología*,³⁴ [Fig. 1.9] escrita por el retórico Marciano Capella, explica:

Me llamo *grammatikē* en Grecia porque allí se llama *gramme* a un signo y *grammata* a las letras, y a mí me ha sido atribuido *el trazado de las formas de las letras según sus contornos* [el resaltado es nuestro]. Por eso también Rómulo³⁵ me ha dado el nombre de *litteratura*, si bien pensó en llamar *litteratio* a mis primeros pasos, de la misma manera que en Grecia llamaban *grammatistikē* a mis comienzos. Mi función tenía que ver entonces con el hecho de escribir y de leer doctamente; hoy se agrega a esto el hecho de comprender y de juzgar sabiamente, dos cosas que evidentemente tengo en común con los filólogos y los críticos. (Marciano Capella citado en Desbordes, 1995: p. 37).

Es interesante señalar, en este revelador fragmento citado por Desbordes, la fusión del acto de escribir —el dar forma a las letras— con el de leer doctamente y de este, con el juicio y el criterio. Se trata de una estrategia de grados en los que el saber elemental o inicial —que podemos denominar *técnico*— se transforma y madura en otro que es de índole abstracta y simbólica. Al escribir —trazar— las letras, le corresponderá en el otro sentido, el escribir bien —*lo literario*, diríamos hoy—; al leer correctamente los signos, le corresponde el leer sabiamente y juzgando la calidad literaria de lo escrito.

En ese sentido, Marco Terencio Varrón,³⁶ quien promovió la convergencia terminológica entre lo latino y lo griego, traduce de un canon alejandrino las funciones que le competen a la gramática:

34 *De nuptiis Filologiae et Mercurii*. Obra en nueve libros escrita por este retórico tardoromano, de origen cartaginés, a mediados del siglo v. Fue de gran importancia en la Alta Edad Media como enciclopedia del saber antiguo. En ella, aparecen personificadas las siete artes liberales.

35 Se trata de un recurso a la autoridad, absolutamente ahistórica, de un personaje legendario, pero que encarna la fundación latina de la cultura.

36 Escribió, entre otras, muchas obras dedicadas al tema, como *De lingua latina*, *De antiquitate litterarum* ('La arqueología de las letras') o *De sermone latino* ('La expresión latina'), etc.

- *Lectura*. Enunciación diversificada de cada texto; se acomoda a la condición de los personajes y expresa diferentes estados del espíritu.
- *Exégesis*. Explicación de las significaciones oscuras o dificultades.
- *Corrección*. Enmienda de los errores que se producen en la grafía o en la forma (*emendatio, distinctio, adnotatio*).
- *Juicio*. Evaluación a la que sometemos los poemas y los textos.

Desbordes apunta que, en el caso de la corrección, la *emendatio* era clave en esa época en la que a lo que hoy llamaríamos *libros* era en realidad una copia manuscrita (en formato *volumen* o rollo) de calidad mediocre y que revelaba el estatus de la escritura en sus usos habituales: se trataba de «una grafía compacta, más o menos desprovista de signos de puntuación y hasta reducida [...] a una sucesión uniforme de letras, sin separación de palabras».³⁷

En cuanto a la concepción de la gramática como una verdadera ciencia de la lengua, hacia fines del siglo II a.C., aparece la idea de que ese tipo de indagaciones –más abstractas– pueden ser relativamente autónomas a través de su reducción y síntesis en un sistema (p. 45).

Al parecer, con el contacto producto de la diáspora de los sabios de Alejandría, a fines de ese siglo, esas ideas son tomadas por los romanos, lo que dio lugar a una posible *ars grammatica*, traducción literal de la *techné grammatiké* griega. Sin embargo, la primera exposición de gramática sistemática romana que se ha conservado es la de Quintiliano,³⁸ en torno al 90 d.C., en el primer libro de su *De institutione oratoria* [Fig. 1.10].

1.3.3. Identificación entre lengua y escritura

Desbordes resume y analiza el índice de la obra *De institutione oratoria* y muestra cómo la escritura ocupa tres lugares diferentes en esa estructura. *Ortografía*, es decir, la correcta transcripción gráfica de los sonidos, aparece bastante al final, a continuación de la *ortoepeía* –la corrección oral–, a la que está subordinada. Sin embargo, en cuanto que instrumento privilegiado del análisis lingüístico, la lengua escrita «queda reducida a sus elementos esenciales, desembarazada de la interferencia parasitaria de la voz individual»; por lo tanto, aparece primera en la lista, en cuanto que consideración sobre el

37 Esta característica de la *scriptio continua*, –que ya mencionamos antes– será de gran importancia a la hora de determinar con mayor precisión y profundidad cuál podría haber sido realmente la relación de los griegos y romanos (como emblemas de la cultura alfabética) con lo escrito y –quizá– de poner en cuestión varios de los supuestos de aquellos abordajes que confunden lo alfabético con lo textual (ver Capítulo 2).

38 Marco Fabio Quintiliano (35–95 d. C) fue el más importante profesor de retórica de su época. Su obra más importante, *De Institutione oratoria*, ha tenido una influencia extraordinaria en la cultura europea y occidental.

código alfabético y sus posibles errores, como el instrumento del que el estudioso de la lengua se sirve permanentemente. Sin embargo, una vez despejados esos posibles fallos, la escritura da cuenta en forma exacta de la voz articulada: «hablar de una es hablar de la otra». Por último, en cuanto que relacionada con los barbarismos, la escritura constituye un «núcleo duro» de la lengua. Quintiliano, al analizar el significante escrito, distingue «aquello que es susceptible de escribirse, aquello que podría serlo en algún grado y aquello que no lo es en modo alguno» (Desbordes, 1995: pp. 52-53).

El abordaje romano del problema lingüístico era una cuestión inherente a la consideración de la escritura, ya que «el punto de partida y el fundamento del sistema gramatical es el estudio de las letras, es decir, para los antiguos, el estudio de las unidades mínimas de la lengua en su manifestación gráfica u oral» (Desbordes, 1995: p. 57). Esas manifestaciones mínimas, elementales, equivalen, en cuanto que sonido o grafía, según el ámbito de existencia acústico o visual. En esta concepción, la escritura es posterior y diferente a la lengua, pero inseparable de esta, y su existencia está en función de aquella. Cicerón ubica la invención de la escritura en el contexto de otros logros civilizatorios, como el vivir en sociedad o calcular el movimiento de los astros: «¿Y qué decir [...] de aquel que determinó mediante un pequeño número de signos de letras los sonidos de la voz que parecían innumerables?» (Cicerón citado en Desbordes, 1995: p. 75). Se percibe que la idea –práctica e ingeniosa– de que el alfabeto es, entre otras cosas, un conveniente resumen y síntesis de la lengua hablada es la misma en Cicerón que en Benveniste cuando este elogia a los inventores del alfabeto.

Si se trata de pensarlo en los términos –más retóricos que religiosos– de un espíritu inventor, aparece una invención doble: la del lenguaje y la de la escritura. La primera es la de los sonidos articulados, recortes de los sonidos informes y los balbuceos de los primeros hombres que se imprimen en las cosas como palabras –signos de esas cosas– y que permiten los lazos sociales. La segunda es la de

un pequeño número de signos que permiten marcar y representar los sonidos de la voz que parecían innumerables, signos gracias a los que se puede conversar con los ausentes, hacer conocer su última voluntad y conservar el recuerdo de las cosas pasadas. A esto se agregó el número, algo indispensable en la vida... (Cicerón citado en Desbordes, 1995: p. 75).

Es interesante destacar estas dimensiones que, para Cicerón, constituyen lo social. Las palabras, compuestas de sonidos recortados y articulados que dicen el nombre de las cosas; las letras, que en un número reducido representan esos sonidos; las cifras, que permiten calcular y controlar lo infinito. En otros términos: la lengua, la escritura y el cálculo como tres sistemas que organizan las relaciones de una sociedad.

Las consideraciones de los romanos sobre la escritura –quizá por pragmáticas y utilitarias– excluyen casi totalmente especulaciones sobre los signos en sí (por ejemplo, los poemas figurados –*carmina figurata*– de los griegos alejandrinos, retomados por varios

intelectuales medievales). Para Desbordes, no hay en la sociedad romana una cultura cabalística. Como contraparte, los romanos estaban muy interesados en la muy pragmática criptografía como recurso para controlar y conjurar los peligros de la comunicación a distancia que permitía la escritura. Se conocían distintos métodos para preservar un mensaje secreto y evitar que fuese leído –decodificado– por otro que no fuera el destinatario. Entre ellos,³⁹ los *scytale* espartanos,⁴⁰ [Fig. 1.10] los mensajes escritos –para ocultarlos– debajo de la cera virgen de las tablillas o la menos verosímil del texto tatuado en el cuero cabelludo de un esclavo afeitado que quedaba oculto al crecer nuevamente el cabello. Sin embargo, son todos métodos materiales de ocultación y, en ese sentido, tienen poco que decir sobre la escritura como concepto. Se disimula el texto para que no sea detectable o recomponible, si bien ha sido escrito cabalmente.

Nos interesa mucho más el método de Julio César (que consistía en el reemplazo de una letra por la tercera subsiguiente: por ejemplo, *A* por *D*), ancestro clásico de toda la criptografía subsiguiente que puede ser mirado como una breve pero perfecta exposición de su concepción –absolutamente laica– de la escritura [Fig. 1.11]. El texto resultante es *visible*, pero no *legible*, reconocible en el plano de los signos visuales, pero incomprensible en el plano de la lectura. Se trata de un método de producción de lo escrito que en sí es una alteración del *código* alfabético guiado por el *orden* alfabético, como regla de juego entre la emisión y la recepción del mensaje. Se pone así en evidencia el carácter convencional de los signos, que pueden ser reemplazados por cualquier otro: no hay nada en el dibujo de la *A* que sea esencialmente el sonido /a/. Pero también es claro –agregamos– que, sin el orden alfabético, no es posible que el cripto-código funcione. Como reflexiona Desbordes: «No hay nada más planificado y menos místico que un código».

La vinculación entre escritura y memoria era otra dimensión importante en la cultura romana. Las inscripciones públicas que recuerdan hechos y personas constituían la esencia del *monumentum* latino (término proveniente del verbo *monere*, ‘recordar’), una forma de conservar y recordar a través del cuerpo de lo escrito, que reemplaza y potencia la memoria personal y oral, muy lejos y en oposición con la tradicional crítica platónica expuesta en el *Fedro*.⁴¹ Quintiliano, por su parte, compara la escritura

39 Estos métodos son recopilados por el autor romano Aulo Gelio (Desbordes, 1995: p. 79).

40 Consistían en unas tiras de cuero que se enrollaban en forma de espiral alrededor de una vara de madera, cilíndrica o facetada, para luego escribir el mensaje a lo largo de ella. Luego, se desenrollaba la tira y se la daba al mensajero, que la entregaba al destinatario, que tenía en su poder una vara idéntica a la del emisor para enrollar la tira sobre ella y reconstruir el mensaje original.

41 Citamos solo un fragmento de este diálogo, que es una referencia clásica –casi un lugar común– en todas las discusiones sobre el sentido y valor de la escritura:
«*Sócrates*.—Dicen que cerca de Naucratis, en Egipto, hubo un dios, uno de los más antiguos del país, aquel a quien consagra el pájaro que los egipcios denominaban ibis. Este dios se llamaba Theuth; inventó, según se dice, el cálculo, la geometría, la astronomía, los juegos de ajedrez y dados, y, finalmente, la escritura.

«Reinaba entonces en el país el rey Tamo; habitaba la gran ciudad del Alto Egipto que los griegos llamaban Tebas la egipcia, protegida por el dios Ammón. Theuth vino a su encuen-

con el método mnemotécnico de los oradores, de origen griego pero muy difundido entre los romanos, que asociaba lugares e imágenes en una especie de arquitectura imaginaria, y que se recorría mentalmente para recuperar lo que se quería decir, sin olvidos: «Las imágenes son las palabras mediante las cuales anotamos las cosas que debemos aprender de memoria, de suerte que, como dice Cicerón, nos servimos de los “lugares” como de tablillas de cera y de las “imágenes” como de “letras”» (Desbordes, 1995: p. 82). La idea de que así como la escritura es una memoria, la memoria puede ser una escritura es muy rica en consecuencias [Figs. 1.12, 1.13]. La división de la mnemotecnia propuesta por Cicerón divide a la memoria en dos tipos: *memoria rerum* y *memoria verborum* ('memoria de las cosas' y 'memoria de las palabras'). La primera se asocia fácilmente a las imágenes, tanto de las cosas físicas como en ciertos usos alegóricos (como el dios Ares para recordar *coraje*). Prima el sentido de la vista que, para el propio Cicerón, tenía la supremacía a la hora de conservar «lo que perci-

tro, le enseñó las artes que había inventado y le dijo que era necesario propagarlas entre los egipcios. El Rey le preguntó por la utilidad de cada una de aquellas artes; Theuth le explicó detalladamente sus aplicaciones, y Tamo iba censurando o aprobando, según le parecían más o menos satisfactorias aquellas explicaciones. Muchas razones dio el Rey al inventor, en pro y en contra de cada una de aquellas artes, y sería largo enumerarlas. Cuando llegaron a la escritura, dijo Theuth:

“Esta invención, ¡oh Rey!, hará más sabios a los egipcios y aliviará mucho su memoria; yo he descubierto un medio contra la dificultad de aprender y retener”. “Ingenioso Theuth –respondió el Rey–, el genio que inventa las artes no es lo mismo que la sabiduría, que aprecia las ventajas y los inconvenientes de sus aplicaciones. Tú, como padre de la escritura y apasionado de la invención, le atribuyes un efecto contrario a su efecto verdadero. En el ánimo de los que le conozcan solo producirá el olvido, pues les hará descuidar la memoria; y fiándose en ese extraño auxilio, dejarán a los caracteres materiales el cuidado de reproducir sus recuerdos cuando en el espíritu se hayan borrado. No has hallado un medio de cultivar la memoria, sino de despertar la reminiscencia; y por dar a tus discípulos la ciencia, les das la sombra de ella. Pues cuando hayan aprendido muchas cosas sin maestro, se creerán bastante sabios, no siendo en su mayoría sino unos ignorantes presuntuosos, insoportables en el comercio de la vida”.

Fedro.—Tienes, querido Sócrates, extraordinaria gracia para hacer discursos egipcios; y si te lo propusieras, los harías también de todos los países del mundo.

Sócrates.—Amigo mío, los sacerdotes del santuario de Júpiter en Dodona decían que los primeros oráculos los pronunció una encina. Los hombres antiguos que no tenían la sabiduría de los hombres de hoy, accedían en su candor a escuchar a una encina o a una piedra, siempre que la encina o la piedra dijera la verdad.

«Tú necesitas saber, además, el nombre y país del que habla, y no te basta examinar si lo que dice es verdadero o falso.

Fedro.—Con razón me inculpas, y creo que debe juzgarse la escritura como la juzgaba el tebano.

Sócrates.—Así, el que piensa en transmitir un arte consignándolo en un libro, y el que cree a su vez aprenderlo en él, como si los caracteres pudieran darle una instrucción clara y sólida, son en verdad hartamente inocentes, e ignoran sin duda el oráculo de Ammón si piensan que un escrito puede ser otra cosa que un medio de refrescar los recuerdos del que ya conoce el asunto que en él se trata.»



Fig. 1.10 Modelo de escítalo espartano.



Fig. 1.11 Cifrado de Julio César.



Fig. 1.12 "De occultis literarum", Giovanni Battista Della Porta, 1593.

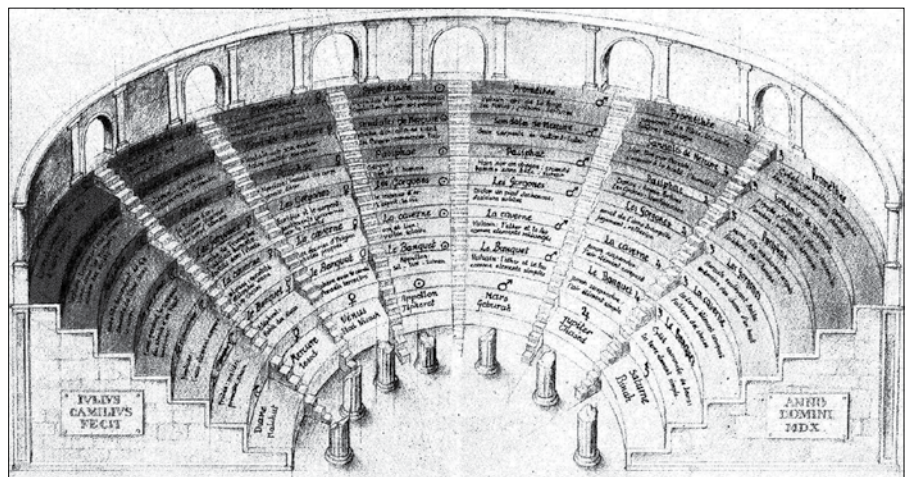


Fig. 1.13 Teatro de la memoria en "L'idea del Teatro", Giulio Camillo, 1550.

be el oído o [...] lo que concibe el pensamiento» (citado en Desbordes, 1995: p. 82). Esta clasificación recuerda vivamente la categoría de los sistemas semasiográficos estudiados por Gelb y Sampson.

La mnemotecnia de las palabras era algo más discutido, ya que los procedimientos propuestos no parecen demasiado eficaces a los autores de la época, sobre todo para aquellas que no nombran cosas –o siquiera conceptos visualizables–, como es el caso de las conjunciones. Para recuperar cada palabra, la mente del orador debe examinar el dibujo correspondiente y así reponer su significado antes de poder pronunciarla. Quintiliano opina que es mejor registrar las palabras directamente –es decir, escribirlas–. Sin embargo, se pueden colocar signos entre los pasajes que dan más trabajo recordar (tengamos en cuenta que, si se escribe el texto, hay que memorizarlo de todos modos). El método que describe es como un jeroglífico o *rebus*, ya que se fragmenta la frase en partes que se representan con otras cosas que pueden sugerir un sonido o parte de la palabra, como una verdadera descomposición que requiere ser recompuesta por un procedimiento poco claro. Hay aquí una discusión entre un método propiamente mental/oral para memorizar discursos y otro, el evidente de escribir las palabras para memorizarlas, que son la forma más lógica de preservarlas. Quintiliano comprende que la *memoria verborum* era, realmente, una escritura. Y de alguna manera, el camino que va, en la mnemotecnia clásica, de la imagen concreta de la cosa al trazado convencional de una palabra no es otro que el de la escritura misma en sus distintos avatares, desde lo pictográfico hasta lo fonográfico. Como sintetiza Desbordes: «¿Por qué detenerse en un camino tan bueno (parece decir Quintiliano) y no reemplazar millares de dibujos arbitrarios por una veintena de dibujos no menos arbitrarios, cuyas combinaciones basten para representar el significante de todas las palabras?» (p. 84).

La posibilidad de comunicar a distancia o la de memorizar a través de lo escrito es posible porque, para los romanos, la escritura se vuelve de algún modo reversible con el habla –lenguaje exterior– y el pensamiento –lenguaje interior– con la ventaja de ser visible: una materialidad observable.

Quintiliano describe un método de aprendizaje de la escritura en el que el niño pasa sus dedos por las letras grabadas en una tablilla para internalizar la forma arbitraria de los signos y recordarlos físicamente; no tanto por motivos de una estética «caligráfica», sino para que cada signo quede perfectamente claro en su fisonomía y, por lo tanto, en su identidad con el sonido que debe representar. Es un elemento arbitrario que hay que aprender de memoria y simboliza otro elemento de lo sonoro. No es casual, por ende, que este modelo de letra sea denominado por Quintiliano como *praescriptum*. Intuimos aquí una práctica más quirográfica y táctil que óptica en la relación sensorial con los signos de escritura. Quizás es así porque el acto de escritura es entendido como un acto material y artesanal –técnico–, mientras que el acto de lectura es claramente un acto visual, de reconocimiento óptico-mental y diferido.

Desbordes detecta en esta reversibilidad una especie de transparencia en la que, como afirma Quintiliano: «Hay que escribir cada cosa tal como se oye. La utilidad de las letras

consiste [...] en conservar los sonidos y ofrecerlos a los lectores como un depósito». Vuelve a aparecer para la escritura la función de registro y memoria exactos de lo dicho.

La identificación esencialista entre escrito y oral fundamenta, para estos autores, que se trata de una misma actividad desdoblada, en todo caso, por razones prácticas: «Para mí decir bien y escribir bien son una sola y la misma cosa, de manera que un discurso escrito no es más que un registro (*monumentum*) del discurso pronunciado» (Quintiliano citado en Desbordes, 1995: p. 91). Aquí, el texto escrito es el registro posterior del oral, pero Quintiliano también acepta la inversa, y ve al discurso oral como *pronuntiatio* de algo escrito previo.

El orador que pronuncia se parece al *gramaticus* que hace la *distinctio* en la serie uniforme de letras del texto escrito: una puntuación que no pertenece tanto al discurso en sí, sino a su interpretación oral. La escritura en sí misma no es nada, pero se convierte en algo por la voz de un lector que restituye los caracteres de la palabra viva proferida.⁴²

1.3.4. Escritura y tipografía: entre la actio y el monumentum

Desde ese punto de vista, el texto escrito puede fingir, por ejemplo, la improvisación, pero no del todo. La *actio*, la emisión de la voz acompañada de ademanes y gestos –la presencia del cuerpo hablante– puede transformar un mal texto en un buen discurso. Esta *actio*, la oralización de un contenido previamente escrito, la actuación en el doble sentido de una acción y una representación, nos acerca a la noción de «acto», que abre la idea de representación, vinculable a una especie de *actio* tipográfica. En efecto, la condición del texto escrito entendido como contenido de una forma (su interpretación oral u oratoria) habilita la idea de que todo texto puede ser «actuado» como forma en el plano visual a través de su enunciación gráfica. Como se verá en la Parte II de este trabajo, para ello es necesario reponer la idea de «texto» en el que la escritura configura a lo lingüístico en el lugar material concreto, el de la actuación escrita como tal. De esta manera, «lo dicho», como fue (o puede ser) dicho, deber ser (re)actuado en texto organizado por la escritura como objeto escrito. Es atractivo redescubrir en aquella posición de Quintiliano acerca de la transparencia de lo escrito con respecto a lo dicho, el antecedente más antiguo de ciertos postulados sobre la razón de ser de la tipografía, como el de la ensayista británica Beatrice Warde en «La copa de cristal» (1932). En ese ensayo, se sostiene una forma de funcionalismo gráfico, en el que los signos tipográficos deben desaparecer como tales solo para operar su condición de código del sonido representado y permitir la inmediata reconstrucción oral de la palabra escrita. La diferencia con Cicerón y Quintiliano es que estos hablan de la idea misma de escritura, como código elemental restringido y uniforme, y Warde lo aplica *mutatis mutandis* a la tipográfico para homologar y absolutizar su condición unívoca de significante del *datum* lingüístico. Este eje de análisis se retomará crí-

42 Aparece aquí la relación –la tensión– entre lo oral y lo escrito, entre esas dos maneras o modos culturales de decir y comunicar (ver Capítulo 2).

ticamente en el Capítulo 4, cuando se discuta el estatus de la tipografía como sistema de formas específico con una densidad visual y una entidad discursiva propias. Eso implica una tradición e historicidad para el texto tipográfico que lo diferencia de la intemporalidad de la *littera/elementum* que pensaban Cicerón y Quintiliano.

Por otro lado, la noción clásica de monumento, de memoria en el cuerpo de la escritura, reencuentra a lo escrito en significación propia que excede la del mero registro de la lengua. El acto de escribir se relaciona, para esta visión, con una acción de rememoración diferenciable de la fugacidad de lo hablado. Podemos sugerir que la tipografía y el plano de lo tipográfico potencian esa capacidad memorativa, que en ese sentido originario es «monumental».

Se trata, ante todo, de restituir el espesor propio de un acto de escritura que opera en, por lo menos, tres niveles. En el primero, se encuentra la mecánica del sistema alfabético que hemos revisado desde distintos enfoques teóricos. Este plano aparentemente simple demuestra ser un poco más complejo en su descripción y sentido. Podríamos entenderlo como el plano gramatical de la escritura que reúne la dimensión de lo dicho con la de lo escrito en una pretendida equivalencia entre signos. Luego, se encuentra el plano del texto y la textualidad, que serán abordados en el Capítulo 3. Baste por ahora comentar que ese enfoque se centra en la configuración visual de los productos de la escritura y, de ese modo, se descubre una instancia muchas veces olvidada: la de la forma de los textos. El tercer nivel le correspondería a la actuación propia de la tipografía, que opera en el nivel del texto antes que en el de la transcripción meramente gramatical de la lengua.

En síntesis, a la revisión de las teorías comunicacionales y lingüísticas sobre la escritura desarrollada en la primera parte de este capítulo, se le sumó el rescate de las doctrinas sobre lo escrito de la Antigüedad clásica. El objetivo ha sido reponer algunos conceptos, tradiciones y prejuicios teóricos que subyacen a nuestra manera de entender, aún hoy, las funciones y sentidos de lo escrito y, por ende, de lo tipográfico.

CAPÍTULO 2

La escritura más acá de los lingüistas. Cultura escrita, comunicación escrita

Lo expuesto en el capítulo anterior ha evidenciado que el objeto de estudio de la lingüística difiere del de una posible «ciencia de la escritura» (Gelb, 1963). Por un lado, el análisis del lenguaje escrito no permite una comprensión total de la lengua (asimismo, si bien es posible observar la oralidad de forma autónoma, sus significados no son totalmente independientes de la escritura); por otro, la idea de que la escritura es solo una herramienta de transcripción de una comunicación oral se encuentra con ciertos obstáculos teóricos. Si la sistematización de Ignace Gelb otorgó a la escritura su carta de ciudadanía disciplinar, las revisiones de lingüistas como Geoffrey Sampson volvieron a poner en escena la discusión sobre las capacidades y usos de los sistemas de escritura para efectivizar aquello que es escrito.

La observación de algunas concepciones de la antigua Roma sobre la escritura nos permitió rastrear el origen de nociones lingüísticas tradicionales, propias de la cultura clásica, esencialmente alfabética como la nuestra, pero con un *ethos* oral muy fuerte y desconocido ya para nosotros. En ese contexto, el de una lengua viva, lo escrito era tomado como base del análisis gramático y desarrollo de la retórica, es decir, una manera de poder componer, revisar, estudiar y juzgar lo dicho o lo por decir. En los siglos XVIII y XIX, en cambio, el análisis paleográfico o epigráfico de los escritos de aquellas lenguas ya muertas, «clásicas», fue la base para el desarrollo de la norma, el canon de lo correcto, dentro de una gramática prescriptiva (Sampson, 1997).

Si bien la lingüística en el siglo XX se interesó en el estudio de la lengua como sistema, es posible encontrar en su texto fundante de 1916, el *Curso de lingüística general*, la siguiente afirmación:

Lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos; la única razón de ser del segundo es la de *representar* [el destacado es nuestro] al primero; el objeto lingüístico no queda definido por la combinación de la palabra escrita y la palabra hablada; esta última es la que constituye por sí sola el objeto de la lingüística. Pero la palabra escrita se mezcla tan íntimamente a la palabra hablada de que es imagen, que acaba por usurparle el papel principal; y se llega a dar a la representación del signo vocal tanta importancia como a

este signo mismo. Es como si se creyera que, para conocer a alguien, es mejor mirar su fotografía que su cara. (Saussure, 2005: p. 51).

Por supuesto, hay otros abordajes que, señalando críticamente aquellas posiciones de los lingüistas respecto de la escritura, han reflexionado sobre lo específico del acto de escribir y de lo escrito y sus complejas conexiones con la cultura y la sociedad de la que son parte. De ellos nos ocuparemos en el presente capítulo.

2.1. La mirada antropológica

Para el antropólogo italiano Giorgio Raimondo Cardona (1994), la consideración de la escritura por parte de la antropología asoma en la obra *Ancient Society*, publicada en 1877 por Lewis Henry Morgan, uno de los primeros teóricos de esa disciplina naciente. Sin embargo, destaca que, en casi un siglo, no se dieron avances en ese sentido y que recién a partir de las contribuciones de la antropología social se han dado progresos importantes en la construcción de una verdadera antropología de la escritura con contribuciones, como las de Jack Goody.

Cardona, para comenzar a responder aquellas preguntas –aparentemente obvias– sobre el quid de la escritura, transcribe la afirmación de Leonard Bloomfield presente en *Language*, de 1935: «[La escritura] es para el lingüista, si se exceptúan algunas particularidades secundarias, simplemente un expediente externo, como el uso del fonógrafo, gracias al cual pueden conservarse para nuestra observación algunos rasgos del discurso del pasado». Menciona además que la grafémica,¹ aparecida en los ambientes estructuralistas de los años sesenta, no es más que «un pedestre catálogo de las correspondencias entre los fonemas y las unidades gráficas (los grafemas), útil para la didáctica y el proyecto de teclados de caracteres² pero de poco interés científico» (p. 21).

El antropólogo también critica el planteo habitual de la visión filogenética de los distintos sistemas de escritura, que estipula una trayectoria de progresivo perfeccionamiento técnico.³ En efecto, si estos se trataran de solo una técnica, sería posible aplicarles los mismos juicios que un enfoque positivista puede hacer acerca del progreso técnico-científico. Desde esa perspectiva, las técnicas caen en desuso al ser reemplazadas

1 La grafémica estudia los signos gráficos segmentales, suprasegmentales y adsegmentales, que son las unidades mínimas gráficas, que no admiten divisiones en unidades más básicas. Es análoga a la fonología en su estudio de los fonemas. Cardona (1994) analiza tres posibles definiciones para *grafema*, todas ellas insuficientes o contradictorias con respecto a las mentadas unidades mínimas: (1) «todo elemento gráfico de cualquier tradición», (2) «todo elemento gráfico correspondiente a un fonema de la cadena hablada» y (3) «aquello que determina unidades mínimas sobre la base de oposiciones válidas en plano gráfico» (p. 30).

2 El dispositivo del teclado de caracteres es, paradójicamente, de mucha relevancia para nuestro enfoque.

3 Ong (1993) desarrolla en profundidad esta idea al considerar a la escritura como «tecnología».

por otras mejores para resolver los mismos problemas. Pero sucede algo diferente en el campo de las prácticas de la escritura, ya que se puede tratar, y generalmente es así, de problemas diferentes desde un punto de vista sociocultural. No es lo mismo la contabilidad que un ritual mágico o religioso.

En un esquema de progreso técnico, la escritura alfabética sería la última etapa de una trayectoria evolutiva. Los demás sistemas se visualizarían como etapas previas en el tiempo y, de algún modo, en la concepción intelectual. El autor concluye que esta perspectiva ha regido sobre casi todas las historias de la escritura que son, en realidad, una historia encubierta del alfabeto.⁴ De allí provendría la terminología de «precursores» o «antecedentes» para aquellos sistemas de escritura que no son –aún– alfabéticos.⁵ A este respecto, Cardona afirma: «[Si se considera que la escritura es] el uso de sistemas gráficos con fines comunicativos, no tiene sentido hablar de formas más o menos evolucionadas».⁶ En definitiva, podemos observar que la definición evolucionista de la escritura es, para la mirada antropológica de Cardona, una consideración retroactiva que parte del alfabeto y que revé aquello del pasado que no lo es.

El enfoque antropológico de Cardona también critica la idea de pretender definir a la escritura como un sistema de doble articulación, algo que es una prerrogativa del lenguaje verbal. En este sentido, solo el alfabeto –y quizá los silabarios– se corresponde con ese principio. Pero si se entiende a la doble articulación como interna al sistema de escritura, entonces todos la poseen, ya que necesitan tener más de una para no ser un mero continuo gráfico, sin diferenciaciones. En palabras de Cardona: «Se tendrá escritura cuando se esté frente al uso de un *sistema* de signos gráficos» (p. 25). Su definición remite a la aproximación semiológica con el uso de los términos *sistema* y *signos*. Precisamente, para Cardona, Louis Hjelmslev fue el único lingüista que, en su artículo «Prolegomena to a theory of language» (1935), consideró a la escritura en su teorización. En el abordaje de Hjelmslev, el sentido –el pensamiento mismo– como materia amorfa necesita una forma, que es la lengua.⁷ Las estructuras de la lengua pueden coincidir con las del pensamiento sin que sean idénticas. La lengua es, en su perspectiva, «el más complejo y vigoroso de los sistemas semiológicos». La coincidencia casi completa que se puede percibir entre las categorías del pensamiento y las de la lengua «ha llevado a afirmar que el pensamiento *es* la lengua». Explica que las categorías del pensamiento que se pueden aislar para ser manipuladas llevan una «etiqueta lingüís-

4 Confróntese con lo comentado a propósito de la obra de Alfred Charles Moorhouse (ver Capítulo 1).

5 Esta idea se amplía si se toma en cuenta la distancia espacial y cultural. Hay sociedades que pueden ser ubicadas temporalmente antes que el alfabeto (por ejemplo, culturas anteriores a la griega) o espacialmente lejos (por ejemplo, culturas contemporáneas a otras con alfabeto, pero «primitivas», por ser aborígenes y/o periféricas).

6 Coincide, en parte, con definiciones de Ignace J. Gelb: cada cultura adopta y mantiene aquellos métodos que sean más propicios o necesarios (ver Capítulo 1).

7 Esto se relaciona con la intención semiótica.

tica» y, que de esta necesidad, «es fácil inferir la identidad entre categoría y etiqueta». Sin embargo, esta lengua tan próxima al pensamiento y que se identifica con él, puede ser recodificada en otros sistemas semióticos. Así, habrá sistemas semióticos de primer y de segundo grado.

2.1.1. Los pictogramas y su lenguaje

Los signos o conjuntos de signos gráficos o propiamente «pictográficos» que funcionan como un enunciado (por ejemplo, el cartel con la representación icónica de un perro atravesada por una línea diagonal o dos cruzadas) pueden ser traducidos a muchas expresiones de la lengua, todas más o menos equivalentes, pero ninguna de ellas definitiva. Esto lleva a pensar que la información que el cartel pretende comunicar no requiere necesariamente ser expresada en términos lingüísticos precisos, a pesar de lo cual la idea se entiende con claridad. Se podría enunciar a través de las palabras *perro*, *no* y *aquí*, que mostrarían, sin embargo, rasgos netamente deícticos articulados por la negativa de la cruz o tachadura. Estas, si bien son una convención cultural verbalizable (la cruz como «muerte» o la tachadura como «cancelación»), transmiten el carácter esencialmente visual del tachar o impedir, que puede ser también asimilado con el gesto de la mano que prohíbe o niega. En esta figura o pictografía hay poco de lingüístico, aunque cobra un sentido muy eficaz en el orden de las nociones o los pensamientos. Cardona propone que el desciframiento de este tipo particular de signos no pasa completamente por la lengua, ya que puede ser inmediatamente descifrado por el cerebro (p. 26).

Un signo (picto)gráfico, por lo tanto, está dado por la relación entre contenido y expresión en el plano gráfico. Aislado, no constituye escritura, ya que se necesitan más signos relacionados en un sistema de oposiciones. Será pues «un sistema gráfico todo conjunto finito y enumerable de signos en el que a los elementos gráficos se asocian significados distintos y *explicitables lingüísticamente* [el destacado es nuestro] por la comunidad» (Cardona, 1994: p. 27). En esta misma línea de pensamiento estaba, en cierta manera, Otto Neurath y su *Isotype*, si bien este no estaba planteado desde un enfoque antropológico sino filosófico de «universalidad» e «internacionalidad». Es interesante notar esta coincidencia del análisis de Cardona y el proyecto de Neurath en el punto acerca de los signos gráficos. Coincidencia que estaría condicionada, por un lado, a que el sistema incorporase una multitud de signos, muchos más que los de un repertorio alfabético; por el otro, si se hiciera la salvedad de que «explicitables lingüísticamente» no significa necesariamente la idea una traducción elemento por elemento ni tampoco un presunto isomorfismo entre una estructura del lenguaje verbal y otra de un «lenguaje» gráfico.

2.1.2. *Del sistema a la performance*

De todos modos, en el caso de signos gráficos asociados a una lengua, su número y sus posibilidades de combinación no definen todavía un sistema gráfico. La idea de la relación biunívoca entre los signos de la lengua –los fonemas– y los de la escritura –los grafemas– es, para Cardona, un «despropósito» en términos semiológicos. Si se tratara de dos sistemas semiológicos, el primero –la escritura– podría ser totalmente codificado en el segundo –por la mayor potencia del lenguaje antes mencionada–, en tanto que el segundo –la lengua– nunca podrá ser codificado en ningún otro sistema, y la escritura no es una excepción (Cardona, 1994: p 29). Que el alfabeto tenga un número elevado de combinaciones comparado con otro sistema más limitado en sus posibilidades no lo pone en una categoría aparte. Todos pueden ser considerados «escritura».

Surge aquí la interesante discusión sobre la posibilidad de existencia de unidades mínimas en la escritura. Como se señaló antes, el término *grafema*⁸ fue propuesto por la lingüística a fines de los años cincuenta, y de este viene la denominación de *grafémica* aplicada al estudio de la escritura como sistema de unidades mínimas, indivisibles y distintas. Cardona discute la entidad del grafema. Si se refiere a la letra, no ve la necesidad de innovar en un término que es ya claro y preciso desde hace siglos. Si se trata de un cambio de nombre, lo ve inútil. Si se quiere designar al elemento gráfico que corresponde a un fonema, sirve para lo alfabético, pero no para los repertorios consonánticos, silábicos o ideográficos. En todo caso, si se refiere a unidades mínimas en el plano gráfico, puede ser aceptable, salvo que traería aparejado un listado de decenas de miles de esas unidades mínimas que abarcan las de todas las escrituras existentes que, por otra parte, son profundamente diferentes entre sí en lo que hace a la estructura y concepción de sus signos. Como ejemplo, propone comparar la morfología de una letra alfabética con la de un ideograma chino compuesto por cincuenta trazos.⁹ La objeción de Cardona se dirige a la idea alfabeto-céntrica de esta noción «grafémica», que ve en la elementalidad de los signos alfabéticos una categoría universalizable. Para que lo fuera, el verdadero grafema alfabético no sería la letra de por sí, sino los rasgos que la componen: trazo curvo, trazo vertical, trazo horizontal, trazo oblicuo... En este caso, no habría relación entre ellos y los fonemas o los rasgos fonológicos, sino estrictamente entre los caracteres de escritura y su manera de ser compuestos y ejecutados.

Nos detenemos en esta idea, muy productiva para nuestro trabajo: la de la ejecución de los caracteres, que remite a una concepción «caligráfica» de lo escrito, a través de la noción de *ductus*. Este es un término que pertenece al campo de la paleografía

8 Ver nota 1 de este capítulo.

9 Cardona trae a colación la tradición escrituraria china, para la que el trazo de pincel es la unidad mínima que compone cada carácter. El número va de ocho a setenta y dos. Como se ve, se trata de una lógica gráfica completamente distinta a la del alfabeto con su homogeneidad constructiva para su veintena de signos.

y grafología, pero que forma parte también de la sistematización de la teoría y enseñanza de la caligrafía, sobre todo a partir del *revival* de la escritura manual histórica de fines del siglo XIX y principios del XX. El término viene del latín, *ducere* ('conducir, dirigir'), y es una noción y un principio metodológico indispensables para la comprensión de la lógica gráfica de la escritura formal de Occidente. Se organiza a través de tres ejes o criterios: cantidad, orden y dirección. En inglés, esta fórmula se conoce como *NOD* (acrónimo de *number, order y direction*) e indica la secuencia de trazado de los elementos que configuran cada signo alfabético. Armando Petrucci lo considera como la forma más o menos rápida de trazar las letras, y lo denomina *tratteggio*. Se trata de un conjunto mínimo de instrucciones o gestos para la ejecución de cada una de las letras en cada uno de los «idiomas» o repertorios de una escritura caligráfica formalizada.¹⁰ Esta oposición interna en el sistema gráfico en sí, desde el punto de vista de su ejecución material, es relevante a la hora de pensar lo tipográfico y su elemento básico, el tipo. Más allá de su funcionalidad evidente de representación de los signos fonéticos en el contexto de un sistema –el alfabeto–, a los que entendemos tradicionalmente como letras, este carácter,¹¹ además de provenir histórica y lógicamente de los trazados caligráficos de las letras (tanto las romanas como las llamadas genéricamente góticas), es un elemento de una manera de escritura particular –la familia tipográfica– y de un lenguaje formal diferenciado en el plano del estilo.

Cardona acerca una definición de escritura que toma en cuenta las objeciones expuestas anteriormente: «Por escritura se entenderá el conjunto de operaciones, materiales, productos vinculados con la producción y el uso de los sistemas gráficos» (p. 33). Aparece aquí un rasgo clave que pone de relieve las operaciones y los materiales. Se trata del nivel pragmático y performativo del acto de escribir, en el que la dimensión del sistema no es el único parámetro de definición. La escritura se muestra más como una práctica concreta que como una reglamentación rígida y precisa de elementos exactos. Desde ese punto de vista, se puede hablar de escritura como registro estilístico (escritura cuidada, distendida, etc.), o en la dimensión psicoanalítica de Jacques Lacan, Michel Foucault o Jacques Derrida, que ven al término como un equivalente de producción simbólica (p. 33).

10 Es interesante señalar que es una noción que pertenece también al estudio sobre el habla. No se relaciona con el ritmo (otra de las categorías que definen el acto de hablar), sino una especie de cualidad *performativa* basada en el accionar métrico de la lengua, relacionado con el tono y la altura del sonido. También, aspectos estilísticos, como la pronunciación y la entonación.

11 Este término se usa habitualmente en plural: *caracteres*. El diccionario nos devuelve esta definición: 'signo o marca escrita o grabada que forma parte de un sistema de escritura'. Su uso como sinónimo de *letra* evidencia la transmisión tipográfica de la escritura en nuestra cultura.

2.1.3. Clasificaciones revisadas

Cardona repasa y revisa las tipologías de los sistemas de escritura, que suelen presentarse desde una clasificación evolucionista de la historia de la escritura como conjunto de momentos o fases:

- *Precursoras*. Recursos para memorizar informaciones limitadas (muestras, cordeles, sartas de conchillas, etc.).
- *Pictográfica*. Dibujos realistas que figuran un objeto o situación.
- *Ideográfica* (o logográfica, para otros autores). Dibujos estandarizados que refieren a un equivalente de la lengua (palabra, nombre).
- *Fonética*. Los elementos gráficos siguen la secuencia de la lengua oral. Se subdivide en: a) silábica (la sílaba como unidad mínima) y b) alfabética (el fonema como unidad mínima).

En una crítica de fondo hacia la posición de Gelb antes analizada, Cardona reflexiona acerca de las múltiples codificaciones –pluricodificación– que puede haber en ciertos objetos meramente mnemónicos (aquellos sistemas llamados precursores precisamente por no consistir –en teoría– en una escritura plena) que pueden expresar a la vez unidades de moneda o proverbios (como en varias culturas africanas), con lo cual el precipitado lingüístico forma parte integral de los sentidos y usos de esos sistemas aparentemente rudimentarios. La escritura, en su contexto cultural específico, es un código entre otros códigos que se entrecruza con ellos en varios niveles, quizá de la misma manera en que la sociedad contemporánea practica el uso combinado de medios diversos. Se trata de una interesante homologación de aquellas sociedades en las que la escritura no adquirió todavía el papel de código primordial con las nuestras, para las que la escritura ya no lo es.

A la caracterización habitual de la pictografía entendida como una especie de prehistoria de la escritura –recordemos que Gelb la define como una representación más o menos fiel de objetos y hechos del mundo circundante en forma independiente del lenguaje (Gelb citado en Cardona, 1994: p. 7)–, Cardona objeta que también la pintura de una naturaleza muerta lo hace. De hecho, el propio Gelb tiene esto en consideración cuando afirma que la imagen, en su historia, toma dos caminos: el arte pictórico y la escritura.¹²

Se confirma así la ambigüedad de muchas teorías a la hora de comprender la misma clasificación que proponen. Podemos agregar que el estatus polisémico de la imagen contradice esencialmente su aparente evidencia icónica, más relacionada con la tradición naturalista de Occidente que con otras prácticas culturales. De la mera denotación, por medio de la semejanza, de una cosa o una acción, hay que pasar a la hipótesis de una interpretación selectiva y especializada por parte del «lector» de esos signos. Evidentemente, la pictografía es un recurso que implica un horizonte limitado, en el que el reconocimiento

12 Ver Capítulo 1.

del significado se produce eficazmente solo en los términos conocidos por aquellos que intervienen en lo que podríamos denominar *intercambio gráfico*. Esto no significa necesariamente que la comunicación sea ineficaz o débil. Cardona pone el ejemplo contemporáneo –que utiliza también Sampson (2014)– referente al cuidado de la ropa.



Además de reconocer la indiscutible eficacia de estas implementaciones pictográficas contemporáneas –o como las pioneras de Neurath y su *Isotype*, que analizaremos luego–, agrega que hay evidencias de nexos sintácticos y lógicos en su uso, ya que no se trata en este caso de un texto oral aprendido «de memoria», para el cual las pictografías podrían haber sido una especie de *aides-memoire*. En muchos casos, el registro gráfico tiene rasgos internos y sintácticos autosuficientes. Queda por definir en qué consiste esta sintaxis gráfica, aunque el proyecto –interesantísimo y poco exitoso– de Charles Bliss y sus *Semantographics* profundizó –e incluso demostró– esta posibilidad de manera modélica tanto en sus alcances como en sus límites.

2.1.4. Ideografías/logografías

La posibilidad de representar un nombre, en el sentido de un significado, a través de una imagen o figura que representa la cosa que lleva ese nombre, permite comprender la idea de «ideografía». Las escrituras llamadas ideográficas o logográficas –denominación propuesta por Bloomfield (Gelb, 1963: p. 249)– representan el término que designa a la cosa representada; la palabra (*logos*), que se fonetizará de manera diversa en cada lengua. Se ha considerado que los logogramas responden de una manera muy natural a la capacidad perceptiva humana. La lectura alfabética, de hecho, no implica la decodificación sonido por sonido de cada signo gráfico, sino que reconoce globalmente –gestálticamente–, como sugiere Cardona, unidades significativas. Se comprueba que en el nivel de la lectura, que es más que la simple decodificación, el alfabeto no opera en la dimensión abstracta del sistema –el de la adjudicación de un signo gráfico para cada sonido aislado de la lengua–, sino que se detectan unidades completas, las palabras, que a pesar de estar escritas a través el sistema segmental¹³ o elemental del alfabeto, se receptionan como verdaderos logogramas. De hecho, los *lapses* en la lectura se explican mejor por esta razón, ya que se completa automáticamente la palabra, apenas percibida,

13 Se desarrollará el tema de la segmentalidad en un apartado específico.

con contenidos que forman parte de nuestra expectativa previa (conocimientos léxicos anteriores y su forma-palabra) sin alcanzar a discernir la estructura alfabética precisa del término en cuestión. Por eso mismo, alguien no entrenado suele no detectar erratas en una página impresa porque ya se ha reconocido –y a la vez, «corregido»– la forma gráfica conocida de palabras imperfectamente escritas (p. 43).

En definitiva, esta modalidad comunicativa propia de importantísimos sistemas de escritura, como el cuneiforme o el egipcio –que usaban en grandes proporciones el recurso logográfico–, permite desmentir la posición evolucionista y alfabeto-céntrica desde la cual se suelen plantear interrogantes sobre lo «inexplicable» del mantenimiento secular de un sistema de esas características.

2.1.5. *La idea de una escritura universal no lingüística*

La idea, o más bien la utopía, de una escritura absolutamente picto-ideográfica (o picto-logográfica) que represente cosas, ideas o enunciados del pensamiento, más allá o más acá de las palabras de un idioma en particular, constituyó un mito cultural que podemos denominar como *compensador* y que acompañó a una cultura occidental esencialmente logo-céntrica y alfabeto-céntrica.¹⁴ Se trató de la posibilidad, al menos teórica, de un sistema que pudiera expresar directamente el «contenido mental» de un enunciado, sin ninguna mediación de lo fonético o lo lingüístico y de su signo, la letra, que lo es por partida doble: tanto como representación escrita del sonido como esencia fija de aquel. Quizá la comprobación cotidiana de la convencionalidad absoluta del alfabeto y su dependencia –y consecuentes deficiencias de la lengua hablada– es decir, del idioma representado– alimentó el deseo y la fantasía de un régimen de signos que prescindiese de esta subordinación. Se sumaba la esperanza de que tal sistema sería más perfecto al encarnar la expresión de ideas y nociones «originales» pertenecientes a un pasado ideal e idealizado, no rasgado por las diferencias idiomáticas y, por lo tanto, universal.

Durante siglos, los imponentes artefactos escritos de la civilización egipcia ocuparon ese lugar mítico debido, esencialmente, a la absoluta ignorancia de la verdadera naturaleza de esa escritura una vez extinguida la cultura que la creó. El «fetiche» de aquella fantasía arqueológica es un texto: *Hyeroglyphica*, atribuido a Horapolo, u Horus Apolo, sacerdote, filósofo y maestro egipcio del siglo v d.C., aunque su historicidad es discutida. La obra consta de dos libros, con un total de ciento ochenta y nueve explicaciones de los jeroglíficos egipcios. El texto fue descubierto en 1419 y fue llevado a Florencia, donde se conserva actualmente en la Biblioteca Laurenciana. A finales de ese siglo, se volvió muy famoso entre los humanistas, que lo consideraron una obra de carácter hermético, portadora de símbolos de difícil desciframiento, algo totalmente en consonancia con las

14 La noción de *logocentrismo* es referible a Jacques Derrida y su análisis en *De la gramatología*, en la que identifica el centro en la palabra y la razón (logos) como etnocentrismo cultural de Occidente.



Fig. 2.1 "Hori Apollinis Selecta Hieroglyphica, ex Typographia", Aloysij Zanetti, 1599.

Fig. 2.2 "Emblemata...", Andrea Alciato, 1531.

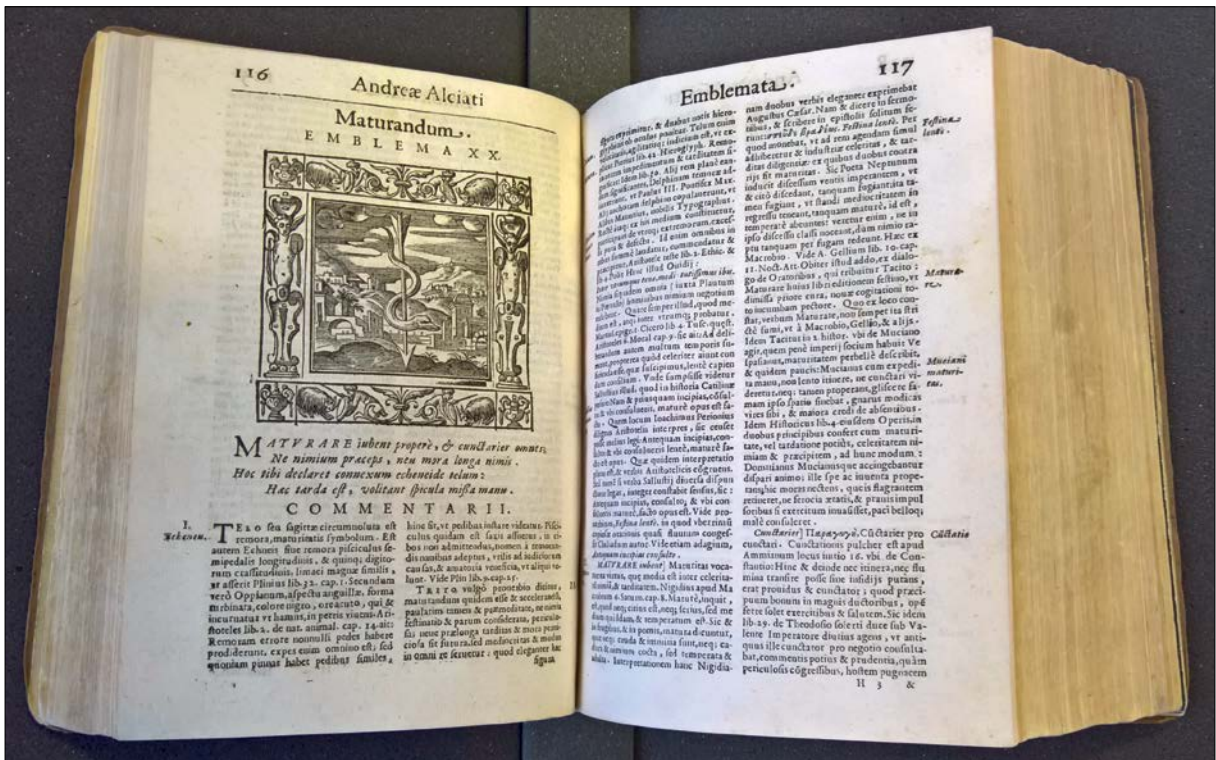


Fig. 2.2 "Emblemata...", Andrea Alciato, 1531.

búsquedas y apetencias filosóficas de la época, que en una atmósfera de neoplatonismo, cultivaba una dimensión esotérica del conocimiento tanto en lo filosófico como en lo teológico. La primera edición impresa es de 1505 y fue realizada por Aldo Manuzio, que inició una larga serie de ediciones y traducciones. La autenticidad del libro fue puesta en duda recién el siglo XVIII [Fig. 2.1].

La obra postulaba ciertas claves –erradas– de desciframiento de la escritura jeroglífica y fue una referencia fundamental para toda una dimensión de la cultura renacentista y barroca, fervorosa de los emblemas y divisas (en general, de todas las *picturae* que condensaban en figuras e imágenes contenidos y mensajes breves). La obra fundacional fue el *Emblemata*,¹⁵ de Alciato (1531) [Fig. 2.2]; mientras que la *Iconologia*,¹⁶ de Cesare Ripa (1593) [Fig. 2.3], marcó un clímax de esta corriente. En todas estas obras se respira la idea de una lengua de imágenes, universal y anterior a la refracción babélica de lenguas separadas e incomprensibles entre sí. Las imágenes-emblemas eran, como los presuntos jeroglíficos de los antiguos egipcios, una forma de lengua visual que coincidía con su escritura. En definitiva, una forma de lenguaje no lingüístico, trascendente, que podía apelar a la mente y la imaginación para conservar y transmitir ideas, valores y nociones.

Es interesante, por otra parte, contrastar este abordaje con la mirada también mitográfica, pero especialmente alegórica y política, que Giambattista Vico dedica al tema de la escritura en su *Scienza Nuova*, de 1725. Al exponer su tesis de las tres edades de la humanidad, la de los Dioses, la de los Héroes y la de los Hombres, considera, no casualmente, que el origen de las lenguas y el de las letras «son de la misma naturaleza». En la edad de los dioses, «el primer lenguaje fue mental y divino, formado por actos tácitos religiosos y ceremonias sagradas» (Chartier, 1997). Esas naciones «aún en la infancia», sin capacidad para abstraer los géneros, «trazaron, con ayuda de la imaginación, retratos de esos mismos géneros, los cuales se transformaron en universales poéticos» (Chartier, 1997). Como lo expresa Roger Chartier, comentando a Vico: «Los jeroglíficos son los caracteres que expresan esa lengua muda, no articulada sin capacidad de abstracción, que recurre a los objetos y su representación».

Según esta visión cultural, correspondería a la Edad de los Hombres (que se caracterizan por el lenguaje articulado en palabras) la invención del tercer tipo de caracteres, las letras, «que se volvieron como si fuesen géneros a los que remiten todas las palabras» (Vico citado en Chartier, 1997). Para él, el alfabeto, las «letras vulgares» y el lenguaje de palabras articuladas que le corresponde son un logro civilizatorio y democrático para el pueblo respecto del régimen de las imágenes, los jeroglíficos (vistos como la escritura

15 El título de la obra era *Viri Clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediol. Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum Liber*. Fue editada sin autorización en 1531 por Heinrich Steyner en Augsburgo. En 1534, aparece en París una versión autorizada por su autor, el italiano Andrea Alciato, y editada por Christian Wechel.

16 La primera edición de 1593 fue publicada sin imágenes, pero la segunda, de 1603, contaba con ciento cincuenta y un grabados que tuvieron una influencia extraordinaria durante lo siglos XVII y XVIII.



Fig. 2.2 Iconología, "Personificación del Arte", Cesare Ripa, 1593.

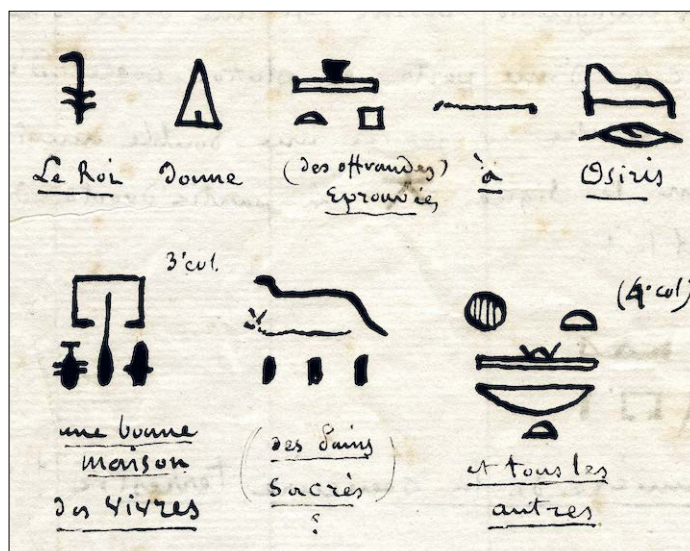


Fig. 2.4 Jean-François Champollion, carta personal, detalle.

de los dioses) o los símbolos (que representan la escritura de los héroes). Afirma Vico sobre la lengua de palabras articuladas y la escritura alfabética: «Es uno de los más caros derechos imprescriptibles [...] permitiéndole controlar la interpretación de la ley dada por los jefes». Como comenta Chartier, «quiebran el monopolio sacerdotal, luego aristocrático, establecido sobre las imágenes y los signos» (Chartier, 1997).

El desciframiento de la escritura egipcia efectuado por Jean-François Champollion entre 1822 y 1829 disolvió definitivamente aquella interpretación de los jeroglíficos, solo ideográfica –de hecho, demostró que los jeroglíficos egipcios constituyen una escritura mixta: logográfica, silábica y alfabética [Fig. 2.4]–, pero no el deseo, esta vez como proyecto para el futuro, de un equivalente universal para el entendimiento entre naciones, culturas e individuos.¹⁷

2.1.6. Bliss y su lenguaje no verbal

Las guerras globales de los siglos XIX y XX fueron el acicate para todo tipo de experimentos en el ámbito de la lengua. El esperanto es uno de los más conocidos, aunque no fue ni el primero ni el único.¹⁸

En el terreno de la escritura propiamente dicha, hay que destacar una iniciativa que, más allá de su poca utilidad práctica y su relativo fracaso cultural, puso de manifiesto la potencialidad comunicativa de un sistema de escritura entendido como un lenguaje en sí. En 1949, Charles K. Bliss –nacido en Austria como Karl Kasiel Blitz– publicó la primera edición de su libro *Semantography*. Se trataba de un sistema de escritura, previamente denominado por su autor, en 1942, como *World Writing* hasta que adoptó luego el definitivo *Blissymbolics*, *Blissymbols* o también *Bliss*. Fue concebido como un lenguaje no verbal –*speech-less*– y, por lo tanto, absolutamente independiente de la función representativa de una lengua, sobre la base de que «la comunicación interlingüística es llevada adelante principalmente por la lectura y la escritura» [Figs. 2.5, 2.6]. La discusión sobre si se trata verdaderamente de un lenguaje es sostenida por varios estudiosos que afirman que ningún sistema de signos o marcas puede equipararse a la potencia de una lengua natural. En todo caso, otros consideran que este sistema presenta características bastante únicas como para ser la excepción.

17 Las especulaciones del Barroco, fundadas en la utopía de un conocimiento y comunicación perfectos y alimentadas por las novedades que llegaban de los viajes y exploraciones de otras culturas, como las de América u Oriente, dieron un impulso renovado a estas búsquedas. Mencionemos, por ejemplo, la extraordinaria tarea del sacerdote jesuita Athanasius Kircher, cuyas obras son ejemplo no solo de un monumental esfuerzo –aunque sin los criterios científicos modernos–, sino también una fuente extraordinaria de referencias gráficas sobre el tema, dada la importancia de las imágenes grabadas que articulan estos libros.

18 En 1880, Johann Martin Schleyer publica un tratado en alemán sobre el volapuk, el primer idioma construido con la idea de que se volviera una lengua internacional. Este luego fue desplazado por el esperanto, de Ludwik Lejzer Zamenhof.

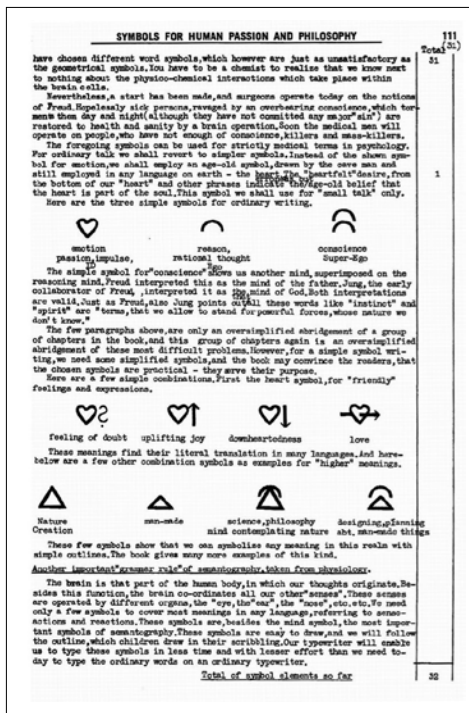


Fig. 2.5 Semantography (Blissymbols), C.K. Bliss, 1942.

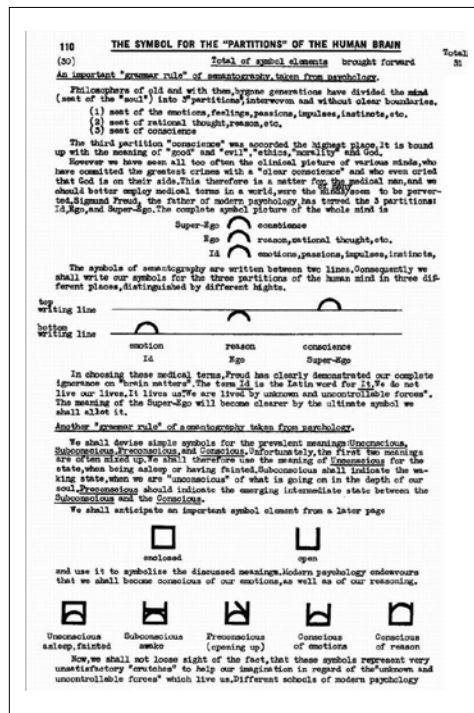
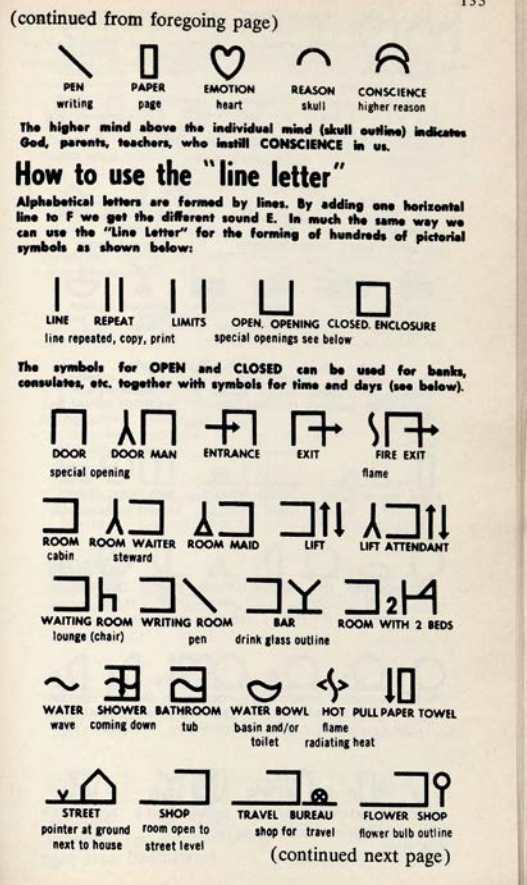
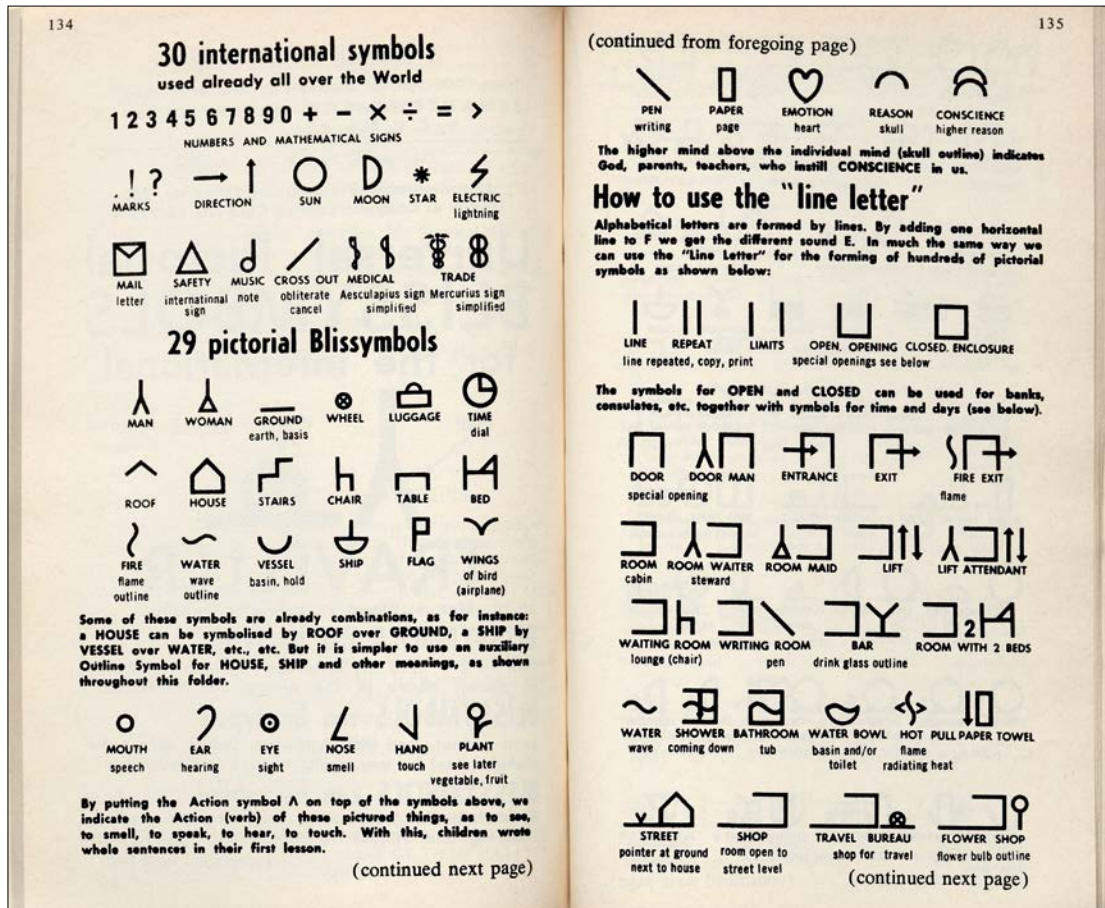


Fig. 2.6 Ejemplos de Blissymbols.



Blitz se inspiró en el pensamiento de John Locke expuesto en su *An Essay Concerning Human Understanding*, de 1690, y sobre todo en el proyecto de Leibniz, *Characteristica Universalis*, sugerido a su vez por la escritura ideogramática china. El sistema consiste en pequeñas figuras lineales (o pictogramas, como los que proponía Leibniz para una escritura científica) que representan «cosas visibles e invisibles a través de otros signos visibles que las acompañan o complementan, además de ciertas marcas adicionales adecuadas para que se comprendan las inflexiones y las partículas» (Bliss, 1965: p. 569). El libro *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language Upon Thought and of the Science of Symbolism* (1923), de Ogden y Richard, una obra considerada un referente importantísimo en el campo de la semántica, fue una influencia determinante. Bliss tomó de allí la idea del triángulo de referencia que usan estos autores: la cosa material, o referente perceptible, se ubica en el ángulo derecho; el significado, que sabemos por experiencia (la definición implícita de la cosa) en el ángulo superior; la palabra hablada o escrita, en el ángulo izquierdo.

Su gramática implica una particular taxonomía del mundo y de la experiencia, y en esto procede como cualquier lengua, solo que aquí se trata de la concepción de un solo individuo que define una especie de cosmogonía:

Las principales manifestaciones de nuestro mundo pueden ser clasificadas en Materia, Energía, y Fuerza Mental. La Materia está simbolizada por un cuadrado que indica que la estructura de la materia no es caótica. El símbolo para Energía señala la primitiva acción de nuestro planeta, las erupciones de los volcanes. El símbolo para la Evaluación humana sugiere un cono parado sobre su vértice, una posición que en la física es denominada lábil (pasible de caer, inestable). Todas las palabras referidas a cosas y acciones lo hacen con respecto a algo real, que existe fuera de nuestra mente. Pero las evaluaciones humanas dependen de la mente de cada individuo. (Bliss, 1965: pp. 42-43).

El ejemplo adjunto se traduce como «[Yo] quiero ir al cine».



El sistema cuenta con novecientos *bliss-characters*, que pueden ser ideográficos (conceptos abstractos), pictográficos (objetos o cosas) o compuestos (en lo que coexisten dos o más caracteres). También el tamaño, la orientación y la relación con el *skyline* o el *earthline* inciden en el significado de cada uno.

Más allá de su poco probable capacidad de reemplazar a las lenguas naturales, el Blissymbols es una herramienta que ha demostrado ser de gran utilidad para la enseñanza a niños con ciertas deficiencias cognitivas. Demuestra, además, por lo menos en el plano de la conjetura, que se puede idear y usar un sistema de escritura no fonográ-

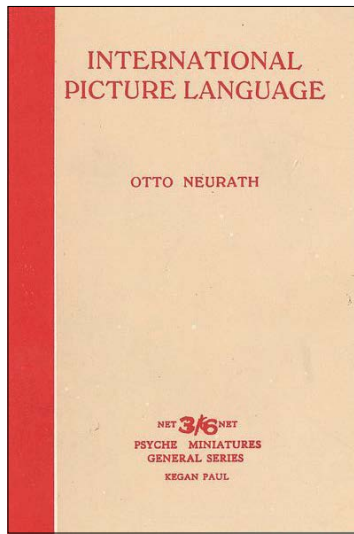


Fig. 2.7 "International Picture Language" (cubierta), Otto Neurath, 1936.

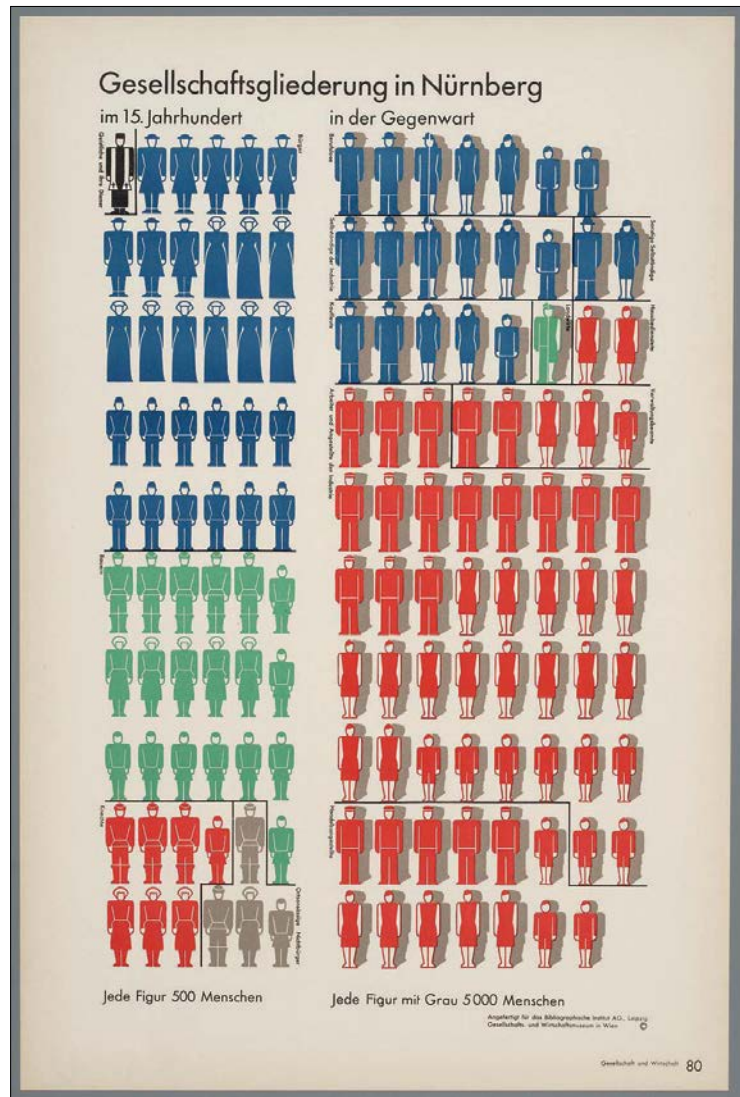


Fig. 2.8 Aplicaciones de Isotype para estadísticas.

Fig. 2.9 "International Picture Language" (interiores), Otto Neurath, 1936.

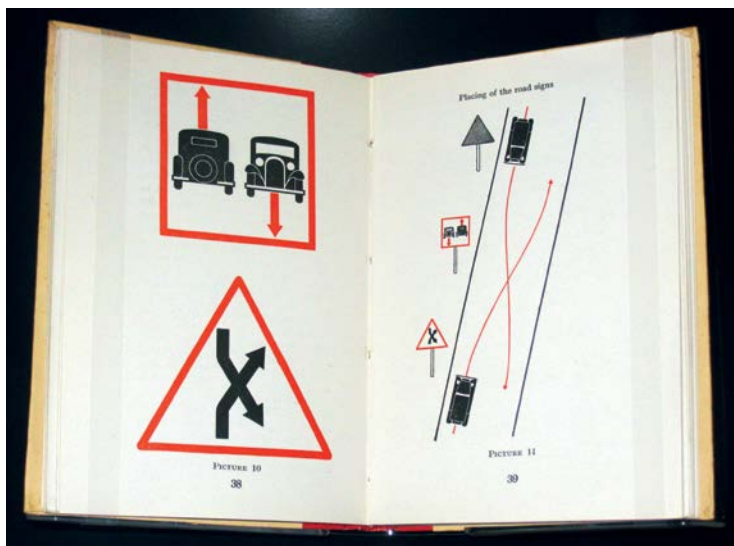


Fig. 2.10 Pictogramas, Gerd Arntz.



fico, sino semántico-semasiográfico, aunque también logográfico (es decir, que represente palabras o términos) en lo que hace a los enunciados, ya que estos se recuperan en la lectura sobre un armazón sintáctico (en otras palabras, lingüístico).

2.1.7. *Isotype: símbolos para la comunicación internacional y la estadística*

Para redondear este apartado sobre la posibilidad y las características de los lenguajes picto-ideográficos, es decir, aquellos que pretenden prescindir de la representación de las unidades verbales –y su sintaxis– en aras de comunicar unidades o segmentos sensoriales o conceptuales, no se puede pasar por alto el proyecto Isotype. Su autor fue Otto Neurath, filósofo y sociólogo austríaco, integrante destacado del Círculo de Viena hasta su partida por razones políticas: su exilio en Holanda, primero, y en Gran Bretaña después. Allí fue donde fundó, con su esposa Marie Reidemeister, el Isotype Institute, cuyos proyectos y tareas fueron continuados por ella luego de la repentina muerte de Neurath en 1945.

Las convicciones positivistas se delinean en su programa de trabajo, basado en principios como el de la construcción de un sistema universal que pudiera abarcar todas el conocimiento apartado por las ciencias. A ello se añade su absoluto rechazo por la «metafísica», entendida como cualquier proposición que no pueda ser trasladable a enunciados científicamente verificables. Precisamente, se opone todo isomorfismo, es decir, equivalencia o proporcionalidad, entre el lenguaje y la realidad. Para él, el lenguaje y la realidad coinciden, en el sentido de que la realidad consiste en la totalidad de enunciados previamente verificados en el mismo lenguaje, y lo verdadero de un enunciado se relaciona con la totalidad de enunciados previamente verificados. Entiende a lo verdadero como la coherencia interna de las afirmaciones lingüísticas, más que cualquier relación con hechos u otras entidades del mundo. Como se ve, el posicionamiento filosófico de Neurath es coherente precisamente con su idea acerca de un lenguaje internacional.

En su introducción a *International Picture Language. The First Rules of Isotype* (1936), la primera publicación sobre el proyecto Isotype, Neurath afirma: «La “desbabelización” es un trabajo arduo y complejo. El intento de crear un solo lenguaje internacional nos ha dado un conjunto de nuevos lenguajes» [Figs. 2.7, 2.8, 2.9, 2.10].

Entiende a los *picture languages* como instrumentos internacionales especialmente diseñados para la educación y la publicidad. En su concepción, las palabras y los enunciados de un lenguaje de imágenes son los símbolos (*signs*) y su organización, que no funcionan igual en un libro que en un muro. Para ser competente en un lenguaje cualquiera, Neurath comenta que, más importante que conocer las palabras o las reglas, es el arte de obtener un efecto pleno (*full effect*) de esas palabras, y lo mismo sucede con un lenguaje de imágenes. Neurath no descarta la colaboración del lenguaje verbal para este sistema y de hecho menciona que su libro en cuestión está

escrito en inglés¹⁹ porque ya es un hecho que tal idioma funciona a nivel internacional. En ese sentido, caracteriza a Isotype como un *helping language*. Es inevitable y lógica la referencia al Lejano Oriente y la existencia de «una» escritura frente a una pluralidad y variedad de lenguas. Isotype es ese único lenguaje visual que, como lenguaje «de ayuda», se relacionará con las diversas lenguas en el plano internacional.

Es muy interesante constatar que, de hecho, Neurath plantea de manera original el tema de la visualización de datos. Por ejemplo, cuando expone la idea de que ciertas imágenes pueden ayudar a comprender la información estadística que, si bien está expresada en los «signos internacionales de las matemáticas» e incluso acompañadas de palabras para que tengan sentido, no se puede comprender si no se conoce el idioma en cuestión. De ahí que la presencia de *pictures* colabora de manera muy eficaz, ya que las imágenes no están restringidas por los límites de la lengua. «Las palabras dividen, las imágenes conectan» afirma, y en este enunciado reverbera la misma intencionalidad que motivó la creación de lenguas internacionales como el volapuk o el esperanto, pero en una dimensión diferente. Desde el planteo de Neurath —que ha demostrado ser el correcto—, es mucho más adecuada y útil como comunicación universal. Precisamente, el lenguaje Isotype no es un lenguaje visual paralelo, «palabra por palabra», a un lenguaje verbal, ya que sus enunciados pueden ser puestos en palabras de muchas maneras, tantas como los idiomas de sus usuarios. El sentido de una parte de una imagen de Isotype se relaciona con el sentido de la imagen completa a la que pertenece. Leer un *picture language*, comenta Neurath, se parece a las observaciones que hacemos con nuestros ojos en la experiencia cotidiana: lo que podemos decir de un lenguaje de imágenes es muy similar a lo que podemos decir de otras cosas vistas por el ojo. Por ejemplo: el hombre tiene dos piernas; el pictograma (*picture-sign*) tiene dos piernas; el signo-palabra (*word-sign*), no. Como se comprueba, Neurath retoma toda la teorización secular sobre el lenguaje verbal, el lenguaje escrito, sus capacidades de representación y comunicación, y la incidencia y eficacia de los lenguajes visuales para colaborar o incluso suplir sus deficiencias.

El elemento esencial de Isotype lo constituyen sus pictogramas, diseñados y ejecutados por el artista y grabador alemán Gerd Arntz. En ellos, se sintetizan muchos de los principios, aspiraciones formales y enunciados estéticos experimentados por las vanguardias del siglo xx. Su intención de síntesis, en la perspectiva de su universalidad, fue fundante de varias generaciones de sistema de signos o símbolos que hoy en día son esenciales en los intercambios internacionales. Neurath detalla en este libro algunas de las características de los signos del sistema, que vale la pena mencionar.

Entre ellas, destaca la idea de que los signos tienen que ser claros por sí mismos y funcionar, sin la ayuda de palabras, como signos vivientes (*living signs*). También deben ser distintos entre sí para que no haya dudas sobre su nombre correcto —su significado— cuando se los vea de nuevo.

19 De hecho, casi toda la producción de Neurath está en alemán. Aún está en proceso de traducción al inglés.

Sin embargo, deben ser muy simples para que se los pueda poner en líneas «como letras». Aparece con claridad la idea de que Isotype es un lenguaje –visual– porque, en realidad, es una forma de escritura. Los signos deben ser «como las buenas letras, y no servirá que tomen su aspecto solo del gusto del momento», sino que deben ser pensados tomando la experiencia que aporta la historia, por ejemplo de la escritura jeroglífica egipcia y los antiguos mapas militares europeos». Se comprueba la persistencia de la ejemplaridad de los jeroglíficos, solo que Neurath los retoma como referentes de síntesis y durabilidad visual. En realidad, su escritura visual-gráfica no es solo lineal, ya que el sistema admite la construcción de *clusters* de pictogramas que entre sí forman un significado de cierta complejidad como un enunciado visual que no emula en nada a una estructura verbal secuencial. En el apartado dedicado a la combinación de estos signos («Putting signs together»), Neurath desarrolla una combinación entre el léxico del sistema y sus ciertas reglas, o más bien criterios, de combinación para expresar significados. En todos los casos, se hace evidente que Isotype está orientado a la comunicación de informaciones, algunas de las cuales son de gran complejidad para la comprensión, pero que el sistema vuelve entendibles y asibles por parte de la sociedad. Como mencionamos antes, se trata de un lenguaje que entiende a la comunicación como una visualización de nociones, conceptos y datos –y no de palabras– codificados en conjuntos suficientemente elocuentes como para ser captados con precisión por parte de una audiencia estándar. Precisamente, no es el código propio de cada signo lo que lo vuelve eficaz, sino su convivencia con otros en conjuntos que produzcan el «efecto» comunicacional deseado: es decir, que sean eficaces. Esta eficacia comunicativa se relaciona con entender la comunicación y la transmisión de información en el contexto sociocultural en el que se desenvuelven más que en las lógicas internas del sistema. De este modo, queda más en foco el problema de las prácticas y usos de los elementos del lenguaje que en sus poderes absolutos como sistema de representación puntual y literal de los significados.

2.2. Relaciones entre lenguaje y mundo: la escritura como «descontextualización»

Será esclarecedor traer a escena otras consideraciones, a fin de enriquecer la comprensión de la escritura en su significación cultural. Más allá de que el objeto de estudio de estos abordajes sean la escritura sumeria o hebrea, las especulaciones y reflexiones a las que dan lugar son muy relevantes para esta discusión. Para Clarisse Herrenschmidt (1995), por ejemplo, la escritura implica «una relación instituida por los signos entre las cosas del lenguaje y las cosas del mundo» y a esa relación la llama «contexto». Este no se define –como se podría pensar– como lo que la rodea o la hace posible, incluido lo material. El contexto es «una red en la que la escritura se deja atrapar y que, a su vez, ella tiende. [...] El contexto de la escritura es el hombre en el lenguaje y en el mundo».

De esta manera, para Herrenschmidt, la historia de la escritura se traduce en una doble «descontextualización». Esa historia hay que entenderla en el sentido de cambios y transformaciones, mucho más que en el de evolución o progreso. Desde los pictogramas sumerios, pasando por el alfabeto consonántico semita hasta la «ilusión sonora» de los griegos, la escritura equivale a un desprenderse del contexto, a un distanciamiento que «hace visible el abismo que, en el hombre, separa las cosas del lenguaje y las cosas del mundo» (p. 98).

Nunca la escritura ideográfica o logográfica es «transcripción» directa de las cosas del mundo porque en su operación (tanto la de escribir como la de leer) es necesario evocar «una cosa del lenguaje no graficada directamente, en la medida en que la forma sonora de la palabra no está anotada».²⁰ La ideografía (o logografía) «es la captura del lenguaje en los signos».

Esta escritura es todavía contextual en el sentido de hacer coincidir cosas del lenguaje (las palabras, en tanto que cosas o unidades) con las cosas del mundo (las formas y cosas visibles). La unión sensible de ambas dimensiones se da en el grafismo y, sin embargo, este es, a su vez, la marca de esa separación.

Para esta autora, la fonetización, que es una especie de «segunda invención» de la escritura, se vio determinada o facilitada por el carácter monosilábico de muchas palabras sumerias. La identidad entre sonido y signo era fácil si el signo –que representa una realidad– se igualaba a un sonido –que representa como un significante de la lengua de esa realidad– que era una sílaba invariable. Cuando se tuvo que anotar palabras de otra lengua polisílaba, como el acadio, esta identificación de las sílabas se volvió indispensable.

La notación del sonido y el análisis de la lengua basado en la sílaba se asociaron para dar paso a lo fonético. La escritura fonética anota entonces las «cosas del lenguaje»: palabras y sílabas. Se trata de una descontextualización porque la primera unión gráfica (picto-ideográfica), que era entre los entes del mundo y los del lenguaje, «está interrumpida por el análisis silábico de la palabra, que requiere una reducción del flujo vocal» (Herrenschmidt, 1995: p. 100). Desde el punto de vista del contexto, la grafía silábica es contextual con respecto a la palabra, dice Herrenschmidt; de esta manera, «los signos remiten gráficamente a la unidad sonora mínima de la palabra escuchada: la sílaba».

Es interesante este análisis del «corte» que establece la idea y el procedimiento de una escritura fonética silábica, que se volverá un instrumento muy dúctil para representar idiomas más que lenguajes, hablas más que pensamientos. La descontextualización a la que se refiere la autora, como esencial a la evolución de la escritura, es a la vez –creemos–, un desplazamiento del lugar de lo escrito: del todo ideológico indiviso

20 Esta idea acerca del lenguaje que no es el hablar o el decir vuelve a poner en discusión lo que se planteaba más arriba acerca de la naturaleza de la relación entre pensamiento y lengua, quizá con la mediación de ese lenguaje que puede representarse de otras maneras, como, por ejemplo, el grafismo.

de lo que se experimenta y se piensa al reconocimiento –a la conciencia– de la lengua hablada como mundo, del cual la escritura es signo gráfico.

Hay que notar, de todos modos, que el procedimiento silábico –no ya como principio ideal, sino como práctica concreta de escritura– dista bastante de esta supuesta cercanía a la lengua hablada que se pretendía «transcribir».

En el procedimiento mesopotámico, dice la autora, existía «la posibilidad constante de sobrecarga, en especial de sobrecarga vocálica (se escriben más vocales de lo necesario)» (Herrenschmidt, 1995: p. 100). Los ejemplos que propone lo comprueban: en el lineal B de la Creta del segundo milenio antes de Cristo, *anthrôpos* se anota como a-to-ro-po-se (la sílaba *thro* se descompone en to-ro. Lo mismo con *khrusos* (oro en griego), que se escribe ku-ru-so. No parece entonces tan claro que la lógica de las escrituras silábicas remita a una subdivisión de lo escuchado en sílabas, que se grafican en los signos correspondientes. Proponemos, en cambio, que se trataba de una adaptación entre un paradigma (o prejuicio) silábico y las palabras que se quieren anotar. La lectura de estos signos no podía no considerar que lo que se obtenía era la versión «silabizada» de una palabra que sonaba de otra manera cuando era pronunciada en su lengua original, incluso cuando esta lengua era la propia. Es interesante tomar en cuenta que el código del silabario es, en términos lingüísticos, una especie de esquematización –un dispositivo lógico-gráfico– de lo que realmente sucede en el habla. Las sílabas de los sistemas silábicos no son las sílabas del lenguaje hablado.

En este marco conceptual, aporta mucho la discusión acerca de los alfabetos llamados *consonánticos*, que son, históricamente hablando, los del área semítica y que han generado interpretaciones diversas y contrastantes. Herrenschmidt los denomina –sugerentemente– «enigmáticos», y remite su análisis al artículo de James Février, «Los semitas y el alfabeto. Escrituras concretas y escrituras abstractas», publicado originalmente en 1963. Una «línea directriz de evolución», afirma este autor, lleva del protosinaítico al fenicio arcaico, del que surgen las escrituras alfabéticas consonánticas que escriben el hebreo, el moabita y el arameo.

Más allá de estas genealogías y la discusión erudita, lo que nos interesa para una revisión de las ideas acerca de qué es la escritura y lo escrito se relaciona con que las escrituras semíticas tiene en común un rasgo fundante y esencial: el de anotar solo los fonemas consonánticos, además de que hayan aparecido para transcribir lenguas semíticas y sirvieron solo para eso durante mucho tiempo. La idea subyacente en esta conceptualización de lo consonántico es que el léxico de esas lenguas se configura a partir de raíces trilíteras, es decir, de tres consonantes. Cambiando las vocales «interiores» de estas, se pueden crear sustantivos y adjetivos o formas verbales «en una cantidad casi infinita» (Herrenschmidt, 1995: p. 102). Se da entonces una raíz, una esencia léxica hecha de consonantes, y un juego interno de vocales que aportan las inflexiones gramaticales de las palabras que se generan a partir de esa raíz. El «usuario» de este sistema debía reconocer primero el esqueleto consonántico en tanto que raíz de la lengua, para

luego proceder él mismo a completar los espacios vocálicos desde su conocimiento de lo gramatical interno: «solo puede leer lo que él conoce real o virtualmente» (Herrenschmidt, 1995: p. 103).²¹

Esto implica que estamos, realmente, frente a una escritura «de la palabra» (y no de los sonidos o fonemas, como la griega) que incluso procede a demarcarla como tal; como la fenicia, que deja espacios en blanco entre ellas, o la aramea, que diseña formas especiales para aquellos signos que finalizan una palabra. Esta práctica parece contrastar, paradójicamente, con la de la escritura alfabética vocálica de los griegos, que no conocía la separación entre palabras.²² La autora clasifica a la escritura semítica como «contextual» respecto a la estructura de la lengua que escribe y para la que ha sido inventada. ¿Qué diferencias presentan estos sistemas con los silábicos? Muchas, ya que estos últimos se relacionaban básicamente con el sonido (analizado y descompuesto en sílabas) de la lengua hablada (del habla) y aquellos lo hacen, en cambio, con las unidades léxicas de la lengua.

En el «planteo general» de descontextualización generada por la escritura, expuesto antes, el caso de los alfabetos semíticos va por otra vía: «la lengua entra en el grafismo y por eso mismo protege hasta nuestros días el escrito y su universo conceptual de la separación de las cosas del mundo y las cosas del lenguaje». Para Février, se trata de una perfecta «escritura abstracta», que es a la vez una escritura de palabras.²³

Por fin, la hermenéutica hebraica parece originarse en esta «grafía en enigma», que a su vez es el ancestro de las hermenéuticas medievales que ven en el grafismo a la palabra misma, en su esencialidad, esa palabra-escrita, necesitada de la interpretación vocálica que resuelva su enigma esencial y constitutivo, aquí en clave trascendente (Herrenschmidt, 1995).

Para otros autores, sin embargo, como el propio Cardona, la idea de ese alfabeto consonántico trilitero, que reflejaría unas lenguas «rígidamente organizadas en un sistema de raíces consonánticas, en las que las vocales aportarían solo indicaciones morfológicas» no parece tan evidente. Si eso fuera así, los inventores de esta escritura habrían decidido transcribir solo las consonantes como significativas, prescindiendo de las vocales por ser poco informativas: una hipótesis poco comprobable para este autor que califica a esta visión de anticuada y relacionada en realidad con la tradición gramatical del árabe y «su manera de entender las lenguas semíticas» (Cardona, 1994: p. 43). Considera en

21 Mucho tiempo después se propusieron las *matres lectionis* ('madres de la lectura'), que permitían orientarse sobre cómo debía ser vocalizada, y por lo tanto entendida, la palabra notada solo por su estructura radical de consonantes. Sin embargo, no son exactamente representaciones de una vocal, sino la indicación de su presencia.

22 El importante tema de la *scriptio continua* de los antiguos será retomado más adelante como una prueba para la objeción a la visión mitologizante de la escritura alfabética griega y su presunta objetivación del lenguaje.

23 Para Herrenschmidt, este autor —al que le reconoce muchísimo— no pudo escapar al malentendido de creer que los alfabetos semíticos eran más abstractos que el griego, algo que la autora discute.

cambio, que la escritura semítica puede ser también asimilada a un silabario, en el que cada grafema «valía inherentemente a una sílaba». La ambigüedad del sistema en que podía representar /b, ba, bi, bu/ hizo que después se agregaran al final de la palabra escrita uno de los tres elementos <h, y, w> para indicar que la última vocal era /a, i, u/. Estas son las *matres lectionis* [Fig. 2.11], que es una concepción equivalente del árabe. Este sistema entonces tiende, según Cardona, a la versión fonética de la palabra «sin ninguna indicación semántica»; palabras homófonas (semejantes en el sonido) serán también homógramas (semejantes en la grafía).

No nos queda clara la posición de Cardona al respecto. En todo caso, si las observaciones de Herrenschildt pueden ser calificadas de absolutas o idealistas (es decir, poco históricas), la opinión de Cardona no resuelve la duda. Coincide en esto con Gelb, que fue el primero en criticar la existencia histórica de un verdadero alfabeto consonántico (un sistema de signos que representan fonemas de la lengua y una variedad que solo transcribe las consonantes, es decir, impronunciables en sí mismas sin un aporte vocálico). Desde otros puntos de vista específicamente lingüísticos, como el de Sampson, la idea de que las escrituras semíticas sean silabarios y no alfabetos solo consonánticos es descartada nuevamente, y esta vez con argumentos al parecer muy sólidos. Este autor procede a demostrar la naturaleza consonántica de ese tipo de escrituras a través de su análisis del hebreo «bíblico», o sea la pronunciación del hebreo escrito como fue fijado por los editores «masoréticos» del siglo IX d.C. En su análisis de las vocales largas y cortas –y de su poca incidencia en la lengua escrita–, Sampson explica convincentemente que «la razón principal por la cual es menos útil escribirlas que en las lenguas indoeuropeas, es que, en gran medida, los contrastes lingüísticos realizados por las vocales son gramaticales más que léxicos» (Sampson, 1997: p. 123). La consecuencia de esto es que los matices o contrastes que no sean registrados por la escritura en sí son determinables por el contexto, ya que son «menos cruciales a los fines prácticos de la comunicación». Es interesante subrayar el abordaje pragmático de la escritura por parte de este autor, hipótesis que recorre todo su estudio, y desde la cual lo escrito es siempre «lengua escrita» y como tal, herramienta o técnica antes que símbolo. Sin embargo, al final de su exhaustivo análisis de la escritura tradicional hebrea, en el que da cuenta de sus aspectos engorrosos, se pregunta por las razones que pudieron tener los fundadores del Israel moderno para adoptarla como sistema. Responde que «puede explicarse en términos de consideraciones emocionales, vinculadas con la historia y la religión», y agrega: «esos factores no racionales suelen pesar más que las cuestiones de conveniencia práctica» (Sampson, 1997: p. 141). Es sugerente que, precisamente, los aspectos históricos y religiosos –en el sentido de tradicionales– sean claves para comprender a la escritura y sus elecciones y preferencias en su dimensión específica, comprobando lo que ya postulaba Gelb: «la escritura sigue a la religión». Esta observación, proyectada hacia el pasado, podría revelar razones (tal vez menos prácticas pero más significativas) por las cuales distintas sociedades adoptaron y conservaron procedimientos de escritura no del todo eficientes en su relación con la lengua –si se entiende con esto el aspecto instrumental

Fig. 2.11 Códice de Aleppo, escritura hebrea con "matres lectionis", s. X d.C.

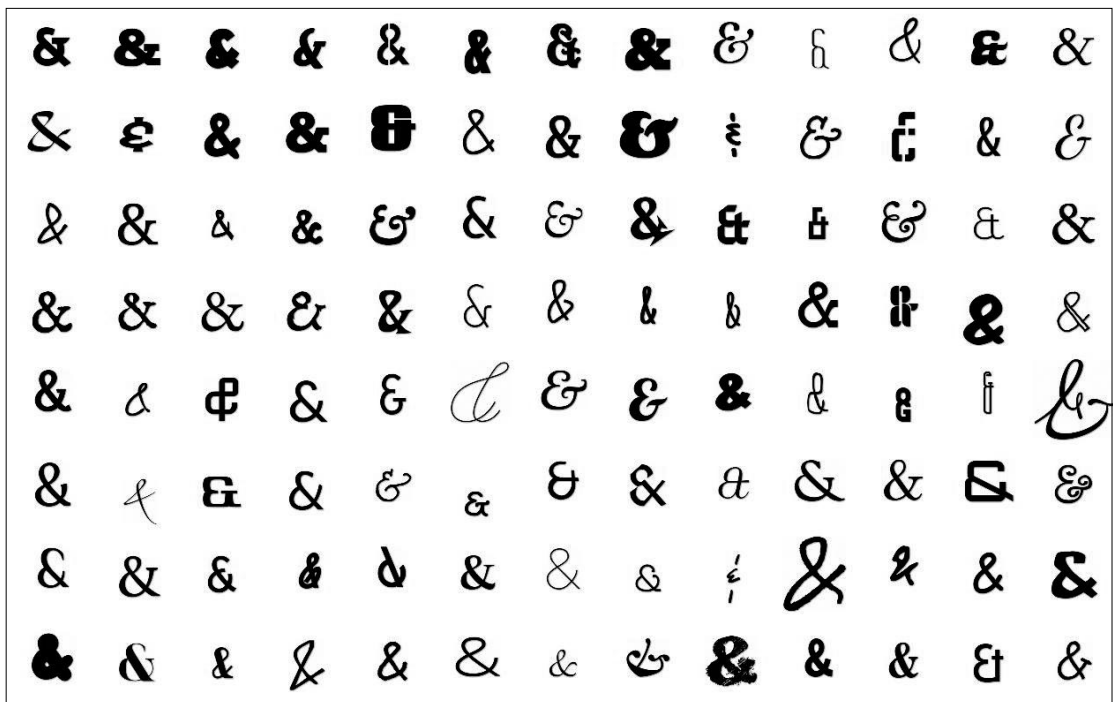
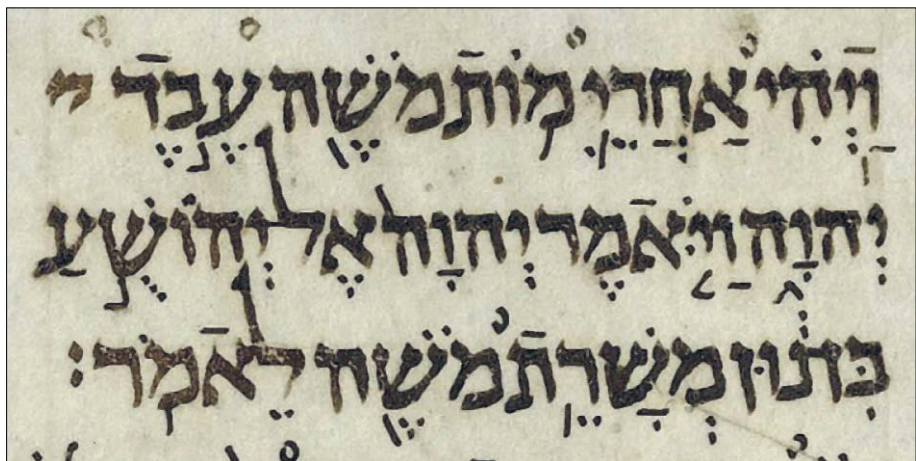


Fig. 2.12 Versiones de ampersand.

de la transmisión de una información objetiva—, pero quizás importantes en otros planos del intercambio y el sentido cultural.

Más allá de estas discusiones (que traemos a escena no por su carácter especializado, sino por lo que revelan acerca de las distintas teorías sobre la escritura), es importante rescatar que los acercamientos culturales permiten descubrir su protagonismo en la construcción de visiones del mundo y en la solución de problemas concretos de comunicación a la vez. Podemos decir que un sistema de escritura no precede a su uso, sino que se desenvuelve y ajusta en la práctica concreta. Esta incluye a la vez aspectos «funcionales» a los fines pragmáticos que persigue como también rasgos que hacen sentido en el plano simbólico (religioso, político, mítico).

2.3. Hacia una sociología de la escritura

Desde este punto de vista, es clave entender a la escritura como una forma de producción simbólica por derecho propio: es en el marco de la «ideologización de las diferencias» donde esta revela las presiones y contradicciones del modelo social (Cardona, 1994: p. 87). Precisamente, la circulación de la comunicación al interior de una sociedad es muy compleja, y los modelos posibles han sido, muchas veces, demasiado esquemáticos, al reproducir la noción de «emisor-receptor» en el plano de la lengua, tanto hablada como escrita. Pero la escritura puede ser mejor entendida —más ricamente— si se la comprende como un «pluricódigo» de comunicación que no coincide necesariamente con el de la «lengua escrita». Hay dos modelos (y no uno solo) que, si bien tienen homologías, no presentan una correspondencia completa. (Cardona, 1994: p. 84). Las razones para esta no coincidencia absoluta son varias. Muchos —pero no todos— los fenómenos de comunicación lingüística tienen un correlato de escritura y, a la vez, muchos —pero no todos— los fenómenos de escritura tienen su correspondencia oral.

Además, no hay homología entre los hablantes y los que escriben, ya que todo miembro de la comunidad lingüística es por definición «un ser hablante». No se da el caso de miembros «solo oyentes».

En el caso de la escritura, los que la detentan pueden formar un grupo menor que el de los hablantes y, por lo tanto, puede haber personas que solo sean lectores de lo escrito por otros. Por otra parte, en la comunicación lingüística hay un interlocutor directo y esta es instantánea: en un sentido, no hay tiempo. En el caso de la escritura, el tiempo forma parte de su existencia. Se escribe para validar lo enunciado a partir del momento en que se lo hace, incluso cuando «en ciertos casos se escribe para la eternidad» (Cardona, 1994. p 89).

Una dimensión importante a tener en cuenta, proveniente de la sociolingüística, es la de los *dominios*, que son conjuntos de situaciones sociales reguladas por ciertas normas de conducta. En el campo de la escritura, se proponen cuatro ámbitos bien diferenciables: *mágico sacro* (copia de textos sagrados y confección de textos mágicos), transac-

ciones económicas (libros contables, inventarios, órdenes de compra, etc.), instrucción formal (preparación de textos y modelos didácticos y su reproducción; originales y copias de textos literarios y científicos, etc.), poder político y leyes (ejecución de documentos oficiales, archivos, inscripciones celebratorias, actas judiciales, etc.). En cada uno de estos, se dan situaciones específicas en las que hay un uso particular de tipos de escritura, quién escribe, las formas y los materiales, el lugar y tiempo. (Cardona, 1994: p. 96). Se delinea a partir de estas categorías sociolingüísticas que lo escrito no es un campo único, sino un conjunto múltiple, variado e incluso contrastado de escenarios y sentidos en los que el acto de escribir, lo escrito y su recepción y uso determinan dominios bien diferentes.

Una dimensión relevante para estos abordajes es la de los *repertorios* de escritura. Si bien se puede asociarlos a las variedades lingüísticas que componen el repertorio verbal, no se trata de las diferencias entre tipos de lengua escrita (como el estilo formal, el epistolar, etc.), sino que se trata de variedades «gráficas».²⁴ La lengua escrita es claramente diferenciable de lo que podemos llamar el *lenguaje gráfico* de lo escrito, que es incumbencia propia de la escritura y sus rasgos culturales específicos. Los «estilos gráficos» de lo escrito son una forma de expresión que no coincide con los estilos de la lengua, sino que constituyen las variables de un verdadero «lenguaje de la escritura». Así se entiende por qué se puede afirmar que la escritura es un lenguaje y no solamente la transcripción de una lengua.

Los ámbitos de lo escrito, por lo tanto, más allá de intersectar obviamente con otros dominios de los que son ocasión o consecuencia –como el de la lengua misma–, presentan un entramado cultural propio, con sus problemáticas técnicas y materiales; también con sus criterios y valores simbólicos e interpretativos propios.

El pasaje del contenido –mental o verbal– a la dimensión de la escritura no es nunca un proceso directo, del tipo de un mero registro funcional a través de un sistema abstracto y universal, sino que se trata de un verdadero traspasamiento, una *traducción*; no de una lengua a su registro visible, sino entre *dos lenguajes*: el de la lengua y el de la escritura, y la completa gama de sus intenciones, posibilidades y variantes.

Los repertorios del escribir están distribuidos de manera diferente en una comunidad, sin que se superpongan, o bien lo hacen en sus variedades pasivas y activas. La primera tiene que ver con el ejercicio concreto de la misma, mientras que la segunda refiere a todas las formas de escritura a las que un lector puede acceder (Cardona, 1994: p. 106). Esta particularidad permite hacer recortes específicos en la «distribución del uso» que devuelven un territorio por lo menos discontinuo, tanto en el espacio –las clases sociales y los distintos dominios– como en el tiempo. La perduración de formas tradicionales a lo largo de décadas, o siglos, que no tiene una contraparte equivalente en los repertorios

24 En la culturas con tradición caligráfica, estas variedades son verdaderos estilos que se rigen por criterios intrínsecos: relación entre dimensiones de las letras, espesor de trazo, *ductus*, materiales –escritura de oro, «*kbrusographía*» o plata, por ejemplo–, etc. (Cardona, 1994: p. 99).

de la lengua hablada. Aspectos como el del aprendizaje de la escritura²⁵ o las técnicas de producción son relevantes, aunque no formarán parte esencial de este trabajo.

No podemos dejar de mencionar, sin embargo, las nuevas prácticas «escriturarias» –de algún modo conceptualmente híbridas– de los medios y dispositivos electrónicos, que han revolucionado la noción misma del acto de escribir, como así también las tradicionales fronteras entre la expresión manuscrita (personal) y la tipográfica (social e institucionalizada). Desde este punto de vista, el actual traslado de un «manuscrito» (que ya no es tal porque se trata de un archivo digital)²⁶ a la versión configurada para su edición –digital o digital/impresa– es un interesante equivalente de aquellas prácticas escriturarias en las que se elegía en qué repertorio producir el texto definitivo. Esencialmente, las decisiones (tipo)gráficas no están en manos del productor del texto, del «escritor» que opera en el plano de la lengua, incluso en el de la lengua escrita.

Hoy en día, aquel escribe casi siempre a través del «tipeo» en el teclado de un ordenador. Esta acción constituye un primer orden del acto de escritura. Mientras lo hace, verifica lo escrito –lo «tipeado»– en una pantalla en la que aparecen caracteres tipográficos digitales. Estos constituyen el segundo orden del acto de escritura. Pero para la enunciación formalizada y pública de lo escrito, tanto impresa como digital, tiene que ceder su texto a un conjunto de especialistas (editores, diseñadores, impresores, etc.), que deciden sobre el aspecto final del mismo y al mismo tiempo, lo hacen ingresar como texto oficialmente «escrito» al circuito formal de la literatura, la ciencia o el periodismo. Se esboza aquí una de las dimensiones socioculturales claves del registro tipográfico, la de ser el lenguaje gráfico de lo escrito, sobre la que se volverá luego.

En síntesis, es importante comprender la dimensión *connotativa* del lenguaje escrito sobre la lengua escrita, que diluye los interrogantes «funcionalistas» acerca de la pervivencia de tal o cual sistema, o método de escribir, que puede parecer poco práctico o complicado. No hay que olvidar las asimetrías que exhibe la distribución de lo escrito y que explican, muchas veces, la aparente irracionalidad de sus costumbres o tradiciones.²⁷

Dentro de este campo de lo connotativo, la dimensión del prestigio ha sido y es relevante, tanto para las lenguas como para la escritura. Sin ir más lejos, varios de los usos ortográficos de las lenguas europeas fueron determinados por decisiones que se tomaron específicamente en el nivel de la grafía y no en el de la pronunciación. En el idioma español, podemos mencionar como aporte la grafía «oscuro» (modificación de la versión tradicional, «oscur», para emular el latín *obscurus*); «septiembre» (lo mismo,

25 Ver Capítulo 1.

26 Ver Capítulo 3.

27 El caso del *ampersand* (el logograma &) es un ejemplo interesante de los cambios connotativos de esta abreviatura a lo largo de los siglos y los ámbitos (Cardona, 1994: p. 110). El término es una corrupción de la frase *and [ampersand] per se and* que significa 'y [ampersand] por sí mismo y', usada para el recitado de memorización del alfabeto [Fig. 2.12].

por *septembris*).²⁸ En inglés, nombres propios como Thomas o Anthony adquirieron esa fisonomía gráfica por una emulación cultista de la letra griega Θ (*th*), con la que la simple /t/ no tenía ninguna relación, ni histórica ni etimológica. hecho, no se la fonetiza, pero se la ve, revelando así el valor del prestigio cultural de lo escrito a través de su aspecto visual-gráfico. Lo mismo se puede decir de nombres propios usados en antiguas colonias en los que, muchas veces, la grafía da cuenta del prestigio de la lengua (a través de la ortografía) de los colonizadores, produciendo en el plano de lo gráfico una connotación simbólica muy fuerte y que no tiene relación con lo estrictamente funcional a lo fonético.²⁹

Finalmente, la *fidelidad* gráfica se relaciona con los refuerzos, cambios o crisis que puede provocar la adopción de un alfabeto en detrimento de otro más tradicional, aunque la lengua en cuestión perdure en el uso. La ex Unión Soviética, con su imposición del alfabeto cirílico en áreas culturales islamizadas o de tradición mongola, ofrece muchos ejemplos de estas maniobras gráficas que tenían (y tienen) un importante valor político, tanto de identificación y pertenencia, como de segregación o dominio (Cardona, 1994: p. 115). Estos escenarios de aculturación a través de la escritura son esenciales para la historia y comprensión de nuestro ámbito americano, ya que en ellos el asunto de la escritura jugó un papel primordial. Podemos mencionar el caso del simple –y brutal– cambio de una forma de escritura por otra, como en el caso de la cultura azteca, en el que no había posibilidad de convivencia o hibridación, ya que se trataba de dos universos gráficos e ideológicos absolutamente disímiles.³⁰ En otros, el asunto fue la puesta en escritura de una lengua que no la poseía, como el ejemplo de cierta rama del habla guaraní de la región de la Paraquaria jesuítica de los siglos XVII y XVIII, que los misioneros tomaron e instituyeron como una *lingua franca* para una gran variedad de pueblos y comunidades del tronco lingüístico *tupí-guaraní*. Sin ser el único ejemplo de ese tipo de situaciones, ofrece un extraordinario interés por su profundidad, complejidad y por las consecuencias profundas que trajo a nivel cultural. Este tema en particular será motivo de análisis en el Capítulo 4, en el contexto de las producciones de las imprentas misioneras del siglo XVIII.

28 Es interesante constatar que, en los países latinoamericanos, estas consonantes se pronuncien, mientras que en España no suele suceder. Una explicación posible es la del efecto de una instrucción escolar lingüística basada en el libro y su fonetización «ortográfica», que revela un cierto divorcio entre lengua escrita y hablada.

29 Un ejemplo es el nombre del expresidente de Costa de Marfil, *Houphouët Boigny*, cuyo caso constituiría un ejemplo de «ropaje gráfico francés» para una secuencia fónica que se podría escribirse sencillamente como <Ufwe Bwanyi> (Cardona, 1994: p. 115).

30 La «pictografía» azteca era un sistema bastante elemental e híbrido, de tipo picto-logográfico, con una relación estrecha con el sistema calendárico, como todas las culturas del área de México. Se lo usaba principalmente para las listas de tributos, ciertas cartografías interesadas en las migraciones, información genealógica y, por supuesto, el desarrollo de códices históricos y sagrados. En este último caso, los datos dinásticos se marcaban a través del uso del sistema de cómputo del tiempo, que puede ser considerado un lenguaje gráfico en sí mismo. En el caso de los códices de tipo religioso, su información era siempre de tipo temporal-calendárica. Este protosistema no podía convivir o fusionarse fácilmente con la escritura latina de los españoles, obviamente enfocada a la transcripción alfabética de la lengua.

2.4. La escritura y la psicología

Un abordaje, quizá lateral, pero que consideramos de sumo interés para resaltar una cierta «ontología» de la escritura que proviene de la psicología y el psicoanálisis. Sigmund Freud trató varias veces el asunto de la escritura, el jeroglífico y el desciframiento y su conexión con lo reprimido. En *El interés por el psicoanálisis* (1913), Freud desarrolla una profunda reflexión sobre la escritura y sus relaciones con lo psíquico.

Sin duda trasgredo el significado usual de los términos cuando postulo el interés del psicoanálisis para el investigador de la lengua. Por <lenguaje> no se debe entender aquí la mera expresión de pensamientos en palabras, sino también el lenguaje de los gestos y cualquier otro modo de expresar una actividad anímica, por ejemplo la escritura. (Freud, 1976 XIII: p. 179).

Y un poco más adelante:

Si reparamos en que los medios figurativos del sueño son principalmente imágenes visuales (*visuelle Bilder*), y no palabras, nos parecerá mucho más adecuado comparar al sueño con un sistema de escritura (*Schriftsystem*) que con una lengua. De hecho, la interpretación de un sueño es en un todo análoga al desciframiento de una escritura figural (*Bilderschrift*) antigua, como los jeroglíficos (*Hieroglyphen*) egipcios. [...] Si este modo de concebir la figuración onírica no ha hallado todavía un mayor desarrollo es debido a la comprensible circunstancia de que el psicoanalista no posee aquellos puntos de vista y conocimientos con los cuales el lingüista abordaría un tema como el del sueño. (Freud, 1976 XIII: p. 180).

Nos interesa lo que esta mirada aporta para un verdadero descentramiento de la escritura en su relación de sujeción a la palabra hablada. Es claro que desde esta interpretación no existe tal cosa, ya que lo que se «dice» se expresa a través de esa «escritura» del inconsciente, que es necesario *descifrar*. En palabras de Gérard Pommier (1996):

Las letras están lejos de ser primeramente instrumentos destinados a la comunicación. A decir verdad, no podemos trazar ninguna forma ni bosquejar ninguna representación sin constatar que nuestro trazo se nos escapa de inmediato: nuestra escritura parece obrar a su antojo. (p. 102).

En otra parte de este trabajo profundiza esta mirada sobre el acto de escribir:

Imaginamos que nuestra escritura reproduce solamente sonidos, como si tuviéramos la libertad de llevar al papel una sola forma que no estuviese obsesionada por el exilio de nuestra apariencia hasta el punto de que cualquiera, sin la ayuda del grafólogo, nos reconocería a través del menor de nuestros trazos escritos casi con tanta seguridad como en una fotografía nuestra. La forma de mis letras está modelada por mi tiesura y por mi indolencia. Sobre el papel en blanco donde escribo me veo saliendo a la superficie. No sé de dónde me viene, en la letra que acabo de trazar, el intervalo minúsculo, la firmeza de lo pleno, la nerviosidad de esa línea que hacen inimitable mi escritura. La singularidad de mi cuerpo me ha sido impuesta, pero con la represión la he olvidado. Y ahora, en contraste, de mi acto de representar depende la particularidad de mis letras. Sin embargo, lo más propio de mí en estas formas escapa a mi poder. (p. 103).

Es claro que este abordaje piensa la escritura como un acto personal e individual –esencialmente psíquico– y no como un hecho y proceso social; no por eso es menos revelador de la complejidad de su significados y múltiples sentidos, en los que detectamos también un estímulo para un acercamiento interdisciplinario de un fenómeno cultural no suficientemente estudiado.³¹ Confirma, sobre todo, la necesaria revisión de la relación estereotipada entre el acto de escribir y su funcionalidad directa hacia la lengua.

2.5. La escritura en el marco de una teoría general de la comunicación escrita: el modelo integracional y la crítica al modelo semiológico estructural

La escritura como objeto de estudio, desde Gelb y pasando por los acercamientos lingüístico, antropológico y sociológico (además de deconstruir el sentido común relativo a una presunta obviedad), se ha refractado en muchos puntos de vista, algunos de ellos muy productivos. Los abordajes actuales, por ende, se vuelven más precisos, focalizados y sutiles. Se trata de dar cuenta de la escritura en tanto que tal y organizar un conocimiento específico –una ciencia, incluso– de la misma, que supera a la concepción de lo que se ha llamado «escritura» en el pasado, a la vez que se examinan los ejemplos que revelan ese escenario como constructo histórico.

Un aspecto clave es la dificultad –y el interés que esta suscita– para ubicar a la escritura (con precisión, pero sin perder espesor) en el marco de la comunicación.

31 Un acercamiento pionero que vincula lo psicológico a lo histórico social y cultural es la compilación *L'écriture et la psychologie des peuples*, publicada originalmente en 1963 bajo la dirección de Marcel Cohen y Jean Sainte Fare Garnot.

Roy Harris (1995) analiza el «fracaso» de Gelb al respecto y coincide con Jacques Derrida en su crítica al abordaje propuesto.³² Este concluye que el intento de «gramatología» de Gelb, entendida como una ciencia de la escritura, incurre en el error de no analizar a la escritura misma, sino reorganizar el panorama taxonómico que los estudiosos habían desplegado, de acuerdo a las variedades más conocidas de la escritura. Harris además critica su evidente evolucionismo, que ya señalamos: por ejemplo, en su identificación de formas «primitivas» de escritura con pueblos «primitivos». Señala también aquellas cosas que casi no aparecen en su abordaje, como la notación matemática o la musical, que hubieran cabido holgadamente en su definición de escritura, entendida como «sistema de intercomunicación humana por medio de marcas visibles y convencionales». Harris detecta, fundamentalmente, una deficiente teoría sobre la comunicación humana debajo de las inconsistencias y contradicciones de la propuesta gramatológica de Gelb, además de la falta de interés o atención a una real ciencia de la escritura en los ámbitos académicos en torno a 1950.

Desde entonces el desarrollo de la «crítica posmoderna», afirma Harris, ha permitido estudiar de manera inédita en Occidente el estatus teórico de la escritura y el texto escrito. Además, Gelb no podía tener en cuenta lo que una década después, en los años sesenta, se planteó como las relaciones entre oralidad y escritura y la comprensión de esta última como «reestructuración de la mente humana».³³ El último aspecto que Gelb no podía tener en consideración en el momento de su intento teórico era la gravitación que la tecnología informática iba a tener sobre el campo de la escritura.

Harris propone que la investigación sobre el tema de la escritura debe ser empírico y no prejuzgar sobre las relaciones entre la escritura y otras formas de comunicación. De sistematizar «viejas acumulaciones» se debe pasar a abrir nuevos caminos de comprensión del fenómeno.

Harris enuncia los principios de su teorización sobre la escritura, entendiéndola como superadora de las falencias del enfoque fundacional de Gelb:

- Se concibe a la comunicación humana como «integracional» y no «telemental», es decir, la comunicación no es una «transferencia de pensamientos o mensajes de una mente a otra». Es, en cambio, una integración –contextualizada– de actividades «por medio de signos».
- Hay restricciones sobre la comunicación humana, a saber: biomecánicas (las relativas a las capacidades fisiológicas y psicológicas del organismo humano), macrosociales (prácticas culturales e instituciones de una comunidad) y circunstanciales (contextos de comunicación real).

32 «A pesar del deseo de una clasificación sistemática o simplificada, y de las controvertidas hipótesis acerca de la monogénesis o poligénesis de las escrituras, este libro responde al modelo clásico de historias de la escritura» (Derrida citado en Harris, 1995: p. 12).

33 Las relaciones entre oralidad y escritura, y su inserción en pensamiento sobre los medios, serán parte del próximo capítulo.

- Las variaciones de estos parámetros se corresponden con «formas características» de escritura (glótica, matemática, musical), pero también con diferentes formas de «organización textual».

Esta propuesta de «análisis sistemático», afirma Harris, permite que surjan diferentes «tipologías de escritura», contrariamente a la teorización de Gelb, de la que no se puede extraer esta diversidad.

La escritura será así «una función de la versátil capacidad humana para hacer signos, (Harris, 1995: p. 15). Harris considera a este abordaje como «semiológico» en un sentido amplio del término, lo que lo ubicaría dentro de una tradición académica que entronca con Ferdinand de Saussure y el estructuralismo moderno. Sin embargo, es evidente que para Saussure la escritura no era más que «*document de langue*» y, por lo tanto, el análisis semiológico aplicable a la escritura no fue percibido ni explorado.

Fue C.S. Peirce quien usó el caso de la palabra impresa (que Harris considera, lúcidamente, «una forma de escritura») como base de distinción entre «tipo» y «ejemplar» (*type* y *token*). Esta distinción fue retomada por los lingüistas en relación con una posible sistematización del habla. Sin embargo, observa Harris, Peirce no desarrolló tampoco un «análisis del signo escrito mismo» (Harris, 1995: p. 16). Su propuesta, en cambio, se define como *integracionista* en el sentido de que, para la psicología, el proceso de escritura es una «integración de habilidades» como territorio particular de la comunicación humana en general, entendida como «integración de actividades». No deber ser entendida o abordada como una «forma aislada» de actividad, aparte de otras. El producto de esa integración es el *signo*. Las dos actividades que se integran en este enfoque son la escritura y la lectura. Es notable que, desde el punto de vista biomecánico, son independientes. Por ejemplo, se puede saber leer aunque no se sepa escribir, como lo demuestra un conjunto grande de ejemplos históricos, que incluyen las prácticas sociales diferenciadas de la escritura y la lectura en la época de Cervantes y de Shakespeare. Sin embargo, desde el punto de vista del proceso de comunicación, son interdependientes, es decir, integradas: «Todo lo que se puede escribir debe poder leerse». Esta premisa es clave y sus consecuencias son desarrollables. En otras palabras, la novedad teórica de esta premisa radica en que la operación posterior, la de la lectura, supone una operación previa, la de la escritura, y esta obtiene su sentido en la anticipación de esa posibilidad. La diversidad de herramientas y tecnologías para la escritura, sin embargo, hace que el enfoque semiológico se pregunte si hay una unidad semiológica debajo de tanta diversidad histórica y cultural.

El error que se detecta en la concepción tradicional de la escritura es la confusión entre la función del signo con sus posibles usos. Es que los signos «de escritura», desde un punto de vista semiológico, funcionan de manera distinta que los del habla, aunque el objetivo pragmático de un texto escrito sea registrar un mensaje oral. La integración contextualizada del escribir y el leer implica la impugnación de la idea habitual que cree

que estas actividades son posibles gracias a la existencia previa de signos escritos. Por el contrario, estos son descritos como «los productos comunicacionales de la escritura y la lectura». Desde esta mirada aparecen otros conceptos, ausentes en los enfoques tradicionales, como el de «espacio gráfico» y las diferencias entre «notación» y «*script*» o entre sintaxis «interna» y «externa».

2.5.1. Comunicación, signos y sistemas

Volver a proponer una teoría de la escritura, de cuño semiótico, requiere la condición de redefinirla desde un enfoque integracional, que implica poner en escena tres problemas y niveles diferentes de análisis y comprensión; de lo general a lo particular:

- una teoría de la *comunicación escrita* (requisitos generales para la producción e interpretación de textos escritos);
- una teoría del *signo escrito* (formas y significados de las unidades de escritura);
- una teoría de los *sistemas de escritura* (diferencia semiológicas entre una escritura y otra).

Estas tres conjugaciones convergen, para Harris, en una posible teoría semiológica de la escritura. En su revisión de la teoría saussureana de la comunicación, el autor propone un esquema análogo al muy conocido «circuito del habla» que, en una simplificación,³⁴ incluye dos momentos, fonación y audición, y tres fenómenos o procesos: el psíquico (el encuentro entre un concepto mental y la imagen acústica); el fisiológico (el cerebro transmite a los órganos de la fonación un impulso u orden correlativo a esa imagen); el físico (la propagación de la onda sonora de la laringe de A al oído de B).

En el caso de la escritura, que Saussure no trabajó, el esquema estaría compuesto, según Harris (y también en una versión simplificada) por dos momentos, escritura y lectura, y tres procesos: el psíquico (que conecta un signo lingüístico dado con una imagen o «signo escrito» correspondiente); el fisiológico (el cerebro transmite a la mano un impulso o gesto que se corresponde con su imagen escrita, que se transfiere a una superficie a través de marcas); el físico (las ondas luminosas se desplazan desde esa superficie a los ojos de B).

Para Saussure, la escritura, en tanto que sistema, es semiológicamente distinta al habla; no es independiente, sino subsidiaria de aquel. El signo escrito presupone el oral, pero no es así a la inversa. Esta es la primera de las proposiciones «meta teóricas», según la denominación de Harris, que distingue entre sistemas dependientes y sistemas independientes.

La otra proposición meta teórica es la que establece una distinción entre un sistema y su uso; en el caso de Saussure, *langue* y *parole*, aunque esto suponga que el modo de

34 No aparecen en este esquema la sensación acústica pura, la identificación de esa sensación con imagen acústica latente, la imagen muscular del acto de fonación, etc.

comunicación en cuestión sea propiamente el «habla». Harris se interroga sobre un equivalente de esta relación para la escritura; sobre todo, acotamos, en el plano del uso, el de la *parole* saussureana, para concluir que no se ha trabajado.³⁵

Sin embargo, a esta homologación entre habla y escritura le faltaría, desde una perspectiva integracional, la presencia de las «herramientas» de la escritura, cosa que no es esencial en el habla. Esto abarca las consecuencias biomecánicas del uso de ciertas herramientas y técnicas que, a la vez que habilitan, inhiben el uso de técnicas y herramientas distintas. También el hecho de que técnicas diferentes afectan de manera distinta el desarrollo de formas de escritura. En este caso, a lo biomecánico se le suma lo macrosocial. Además puede haber asimetrías, sugiere Harris, si B elige una técnica de escritura diferente para responder a A (aunque no necesariamente un diferente sistema de escritura). La elección entre dos técnicas de escritura «puede dar lugar, en sí misma, a valores semiológicos» (Harris, 1995: p. 47). Esto llevaría a la necesidad de una teoría «de las técnicas de escritura», como parte de una teoría de la comunicación escrita.

Esta reflexión de Harris permite poner en escena, en la definición misma de la escritura, la dimensión de la técnica (o la tecnología) como parte integral e integrada del acto de escritura. Si es indudable que la tipografía es una invención, esto implica, por lo tanto, que es una verdadera «técnica de escritura», como se analizará en el Capítulo 4. Se vuelve evidente su importancia estructural en el marco de una teorización comunicacional de lo escrito; en la tipografía se vuelve, claramente, una «forma» de escritura. Una de las preguntas iniciales de esta Parte I comienza a encontrar una respuesta. La tipografía es escritura porque el aspecto herramental que supone se despliega en un nivel más completo y denso: desde el punto de vista de la herramienta, lo tipográfico está relacionado con la máquina, y entendemos a esta como una instancia más compleja y desarrollada que la de la herramienta o el utensilio (cálamo, pincel, cincel). En el plano de la técnica, se manifiesta como un proceso técnico, y de alguna manera, tecnológico, dada la conjunción de saberes diversos compuestos en ese proceso del imprimir que abarcó desde el tallado de contrapunzones hasta la impresión propiamente dicha, con todas las mediaciones necesarias para la producción de un artefacto escrito.

2.5.2. Una teoría de la comunicación escrita

El abordaje integracional de la comunicación escrita, es decir, la intención de comprender en qué consiste y de qué esta compuesta, requiere que se proceda de forma «no restringida». Esto implica tomar en consideración muchas posibilidades y contextos de actuación para la comunicación efectuada por la escritura. Centralmente, se trata de entender el «acto de escritura» como significativo en sí mismo, «sea lo que fuere lo escrito» (Harris, 1995: p. 52).

35 Se abre un interesante espacio para la reflexión sobre la escritura como modo de comunicación pragmático, *parole*, del cual el sistema sería la *langue* de la escritura.

En esta mirada, es relevante saber quiénes son A y B (que en el esquema saussureano son anónimos y equivalentes), en qué contexto estarían intercambiando una comunicación escrita (en el planteo de Saussure eso no es significativo) y cuál sería ese mensaje escrito, que tampoco es una dimensión que interesa al abordaje restringido de la semiología estructural.

2.5.2.1. Escritura y tiempo

El factor temporal, es decir, el paso del tiempo y la condición diferida de lo escrito, es clave para comprender su sentido. Este va más allá de lo mnemotécnico. Harris considera que el «error» de Platón y sus supuestos teóricos que emergen una y otra vez, como por ejemplo en la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, fue «haber confundido el aspecto temporal de la escritura con su función comunicativa», es decir, suponer que el principal fin de lo escrito es la memoria. Hay otros valores en la capacidad de lo escrito de salvar brechas temporales, que se relacionan con su propia condición de haber sido desarrollado en el tiempo. La premisa «metafísica» (para Harris este término significa aquello externo al campo de la teorización controlable por el razonamiento específico) de que un texto escrito es un objeto más que un acontecimiento supone que existen esos dos tipos de entes o hechos en el mundo. En ese sentido, no es relevante para la comprensión del acto de escritura. Más allá de que el texto escrito permite una inspección detenida y una presunta «conservación» o memoria de lo dicho, es importante no perder de vista la transmisión propiamente visual del mensaje, como también su condición temporal. Harris propone la conjetura de una cultura en la que la escritura no fuera permanente, sino efímera: «si la palabra escrita desapareciera de la vista tan rápidamente como la palabra pronunciada deja de ser audible» (Harris, 1995: p. 58). De esto se sigue que si el texto escrito no es necesariamente un objeto, un artefacto con cierto grado de perdurabilidad, la lengua gestual podría ser considerada escritura y, aún más sorprendentemente, la hipótesis de que la escritura precedió al habla en la especie humana.³⁶

El problema que presenta el supuesto de perdurabilidad como carácter específico de la escritura, y que la opondría «ontológicamente» al habla o la gestualidad, se hace patente para Harris cuando se toma en consideración todos aquellos procedimientos que permiten «crear objetos que pueden conservar acontecimientos efímeros del pasado con considerable detalle auditivo y visual» (Harris, 1995: p. 60).

Resulta evidente de esta crítica que las tecnologías modernas (sin ir más lejos, mencionemos a la fotografía y el fonógrafo) ponen en entredicho la exclusividad de la escritura como dispositivo durable, lo que lleva a ampliar la definición de qué es escritura a la vez que se desdibuja y casi se impugna su definición tradicional, que la oponía al

36 Harris refiere a la «Die Bilderschrift Sprachen» (1939), de Jac. van Ginneken. Esto se relaciona íntimamente con los desarrollos teóricos y pragmáticos de las lenguas de imágenes y las lenguas de cosas, antes referidas.

habla, como aquello duradero frente a lo fugitivo, como también la de su régimen estrictamente visual frente a lo acústico. Harris lo expresa con mucha claridad cuando afirma:

En un mundo tecnológico en el cual el habla es puede ser traída del pasado pulsando un botón, y las interacciones cara a cara pueden sacarse de los archivos y ser expuestas temporariamente en una pantalla tan fácilmente como los fragmentos de un texto, ¿acaso no se están desplomando las distinciones tradicionales entre los diversos modos de comunicación? (Harris, 1995: p. 61).³⁷

El problema de lo temporal en la consideración de la escritura también se relaciona con el aspecto *cinético* o no del signo escrito, y su semejanza o diferencia con otros, como los signos de la comunicación gestual. Para Harris, la forma escrita como tal no tiene una dimensión cinética aunque sí la tenga su «formación», por ejemplo, el acto de trazar los signos escritos que componen un texto escrito, a través de instrumentos específicos y de gestos adecuados, como, el *ductus*, antes analizado. En esta mirada, «la forma gestual... es intrínsecamente cinética» (Harris, 1995: p. 62). La diferencia estriba «en la lógica de la relación temporal entre formación y procesamiento en los dos tipos de casos». Es decir, hay formas cinéticas y no cinéticas, y la línea de demarcación reside en una combinación entre biomecánicos y macrosociales, según las categorías de este autor antes mencionadas. Cuando la forma del signo es netamente cinética, no puede ser procesado, es decir, para un procesamiento posterior al acto en sí, habría que reproducirlo. Las formas no cinéticas pueden procesarse y reprocesarse tantas veces como sea necesario. No importa aquí si el objeto en cuestión es muy o poco duradero. Lo esencial es si esa forma es o no «temporalmente contingente». Habitualmente, se confunde la duración o durabilidad con el movimiento, con la dinámica temporal que implica lo estrictamente cinético. El habla no puede ser reprocesada auditivamente, a no ser que la reproduzcamos exactamente, como tampoco el gesto. Como no hay repetición de la señal simultánea con la producción de la misma, «toda evaluación ulterior depende de la memoria» (Harris, 1995: p. 63).

Precisamente, la escritura puede ser entendida como del mismo orden que la fotografía o la grabación sonora porque «produce pruebas que no dependen de la memoria».³⁸

Para Harris, el advenimiento de la escritura implica también una consideración psicológica de la relación que establece con lo temporal (y que se puede poner en relación

37 Recordemos que el trabajo de Roy Harris es de 1995. Es evidente que sus ejemplos solo señalan el inicio de lo que las tecnologías digitales permiten hoy en día, tanto en la recuperación de datos visuales, auditivos y espaciales como en las interacciones «cara a cara» en línea. Esta percepción de Harris conecta con lo que se desarrollará en la Parte II de esta tesis en relación con la tipografía en el ámbito de los medios.

38 En este sentido, porque lo escrito permite ser «releído» es que no hay posibilidad de tener «formas auditivas» de escritura. De todos modos, estas categorías siguen siendo muy variables, por la incidencia de la tecnologías de comunicación contemporáneas.

con las expuestas más arriba en el apartado 2.4) cuando afirma que «el conocimiento integrador de un yo anterior con el de un yo posterior se convierte en un proceso semiológico sujeto al control y la evaluación conscientes» (Harris, 1995: p. 65).

2.5.2.2. Escritura y espacio

A partir de las investigaciones de Valentin Haüy y Louis Braille, se descubrió que los ciegos pueden leer la escritura alfabética, a través de un relieve compuesto por una matriz de seis puntos, que conocemos como «escritura braille». Este hecho no suele ser observado por los historiadores y teóricos de la escritura como algo relevante, pero Harris lo entiende como de una gran importancia teórica, toda vez que pone sobre la mesa una hipótesis diferente a la que rige los acercamientos basados en individuos o poblaciones que no tienen problemas de visión. Este caso revelaría que «el sustrato formal esencial para la escritura no es visual sino espacial» (Harris, 1995: p. 67) [Fig. 2.13]. La categoría de lo espacial es otra base biomecánica, es decir, relacionada con las posibilidades corporales y fisiológicas del ser humano, y amplía de manera notable el encuadre habitual de la escritura como práctica solamente visual.

Precisamente, la noción de que la *formación* (trazado, construcción, producción), el *procesamiento* (recuperación del mensaje y los datos) y la *interpretación* (recepción y comprensión del mensaje) de la formas escritas «lleva tiempo» hace que esta idea de «espacio gráfico» de Harris complete una idea más cabal de lo que sucede en el acto de escritura en relación a su recíproco acto de lectura. También viene a desmentir cierta identidad de la *linealidad* horizontal de la escritura (alfabética) con el modo óptimo de su procesamiento (que tal vez solo sea lineal metafóricamente), además de exponer en cuestión los aspectos «lineales» del habla, como se verá más adelante. Desde el punto de vista integracional, «la disposición espacial de las formas escritas representa una solución de compromiso entre los requisitos del que lee y el que escribe» (Harris, 1995: p. 68) [Figs. 2.14, 2.15, 2.16].

De esta manera, la «sintagmática» de la escritura presenta mucha mayor variedad que la del habla y, sobre todo, es diferente y no simétrica con respecto a aquella. Las formas «glóticas» de la escritura, es decir aquellas que transcriben los sonidos, tergiversan para Harris la misma naturaleza de la señal oral, ya que «las propiedades de una línea no son las del habla».

La experiencia de una superficie, propia del espacio, no se da en el ámbito del habla, mucho la disposición de las marcas y sus relaciones espaciales recíprocas.

Harris propone un redefinición de escritura que tome en cuenta estos aspectos: «Una forma de comunicación que integra actividades pasadas, presentes y futuras por medio de configuraciones no cinéticas en el espacio» (Harris, 1995: p. 69). Sin embargo él mismo encuentra que se puede decir algo equivalente sobre el dibujo o las artes gráficas. ¿Cuál será el aspecto determinante para hablar de escritura en este ámbito de lo espacial?

La clave está en el *modo* en que los que escriben usan el espacio gráfico, distinguible del que realizan los pintores o los cartógrafos, por ejemplo.



Fig. 2.13 "Lectura" de un texto en sistema braille.

a/1	b/2	c/3	d/4	e/5	f/6	g/7	h/8	i/9	j/0
k	l	m	n	o	p	q	r	s	t
u	v	x	y	z					w

Fig. 2.14 Derivación de las 26 letras braille del alfabeto latino de los 10 dígitos numéricos.

decade		numeric sequence										shift right	
1st													
2nd													
3rd													
4th													
5th	shift down												

Fig. 2.15 Los 64 casilleros del braille moderno

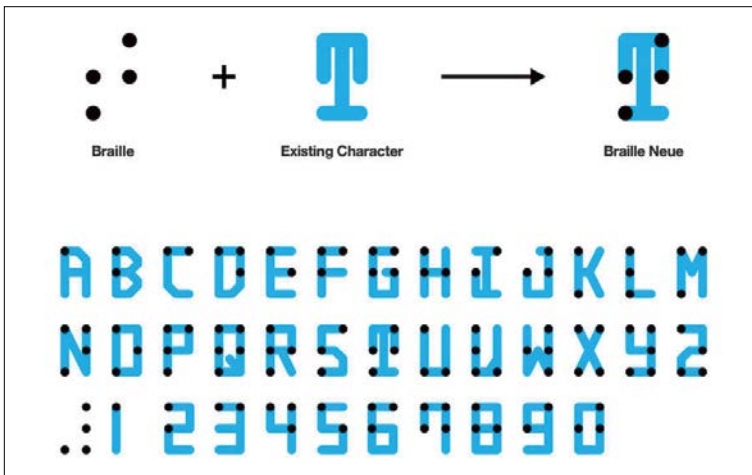
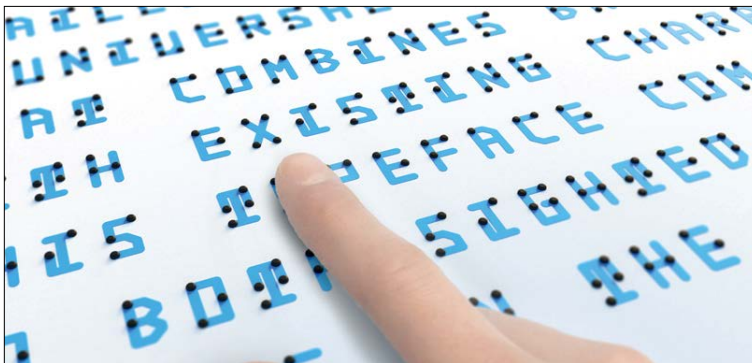


Fig. 2.16 Braille-Neue, Kosuke Tackabashi, tipografía para los Juegos Olímpicos de Tokio 2020.



Esto no niega, sino que incluye, aquellas situaciones de superposición entre distintos modos de usar las relaciones espaciales, en las que conviven el espacio de lo escrito con el de la imagen. A estos Harris los denomina como ejemplos de «sincretismo gráfico», en los que hay «dos formas de comunicación combinadas».

2.5.3. Teorías del signo escrito

Según Harris, los modelos de significación que se pueden adoptar desde el punto de vista semiológico para definir al signo escrito son tres:

- *Sustitucional*. Este es el más tradicional en Occidente y se relaciona con la idea de sustituto o sucedáneo. La clave es su capacidad de «representación». Los signos que cumplen con esa operación de representar –de estar en lugar de, en la terminología de Peirce– pueden de ser muy diferentes características, desde objetos hasta diagramas, y por supuesto, también signos de escritura, que representan el habla, por ejemplo en la escritura alfabética. De todos modos, aquello representado del habla se focaliza en el nivel del sonido glótico y consonántico (y quizás, en el plano de la palabra si se la entiende como un segmento sonoro alfabético). Lo importante es que para el modelo sustitucional, lo que importa es que la significación se establece en relación con aquello representado por el signo.
- *Estructural*. A diferencia del sustitucional, el modelo estructural explica la significación en las relaciones entre los signos, tal como fue desarrollado originalmente por Saussure. Es aplicable a la escritura si se la entiende como equivalente al sistema tradicional de «oposiciones» internas, que es el alfabeto. En esta perspectiva, cualquier cambio formal o estilístico en un signo es indiferente mientras no se altere el contraste estructural con las otras letras-signos. En definitiva, todo aquello que excede la idea de «código» del alfabeto-repertorio de letras escritas no es contemplado por este modelo. De allí sus límites para una teorización que involucre a la escritura tipográfica como tema de estudio.
- *Integracional*. Difiere de ambos, según Harris, porque considera al signo como dependiente de su contexto de producción. No hay signo por fuera de la «situación de comunicación». De hecho, para esta mirada, la comunicación es «el proceso dinámico en el que son creados los signos». Desde el punto de vista integracional hay que distinguir entre los dos usos del término signo. Harris se refiere a la comunicación cotidiana, en la que se llama signo a un objeto que cumple un papel semiológico y que para el sentido común cultural sigue siéndolo antes y después (por ejemplo, la baliza que un automovilista coloca como referencia de su vehículo detenido). No es así para el abordaje que estamos revisando. Solo será signo en el contexto de esa dinámica comunicacional y deja de serlo cuando está guardado. Con respecto a la escritura, aclara Harris, no se trata de hacerse la pregunta absurda de si el texto impreso en un libro cerrado es o no escritura, sino si puede volver a serlo, es decir, si

«hay continuidad espacio-temporal de las marcas a través de períodos intermitentes de invisibilidad» (Harris, 1995: p. 79). No se trata, sin embargo, de la pervivencia de los signos en cuanto tales, sino de la posibilidad de que las marcas vuelvan a hacer sentido en cuanto «texto».

2.5.4. Teoría de los sistemas de escritura

Para la revisión de las clasificaciones de los distintos sistemas de escritura, es enriquecedor traer a escena la que propuso Ernst Pulgram en *Writing without Letters*, sobre todo porque abre el juego a otras maneras de la escritura como, por ejemplo, el sistema «espectrográfico», visto como un registro del habla más allá del sistema fonético. En la relación que establece entre nivel, grafo, señal y escritura, se abre un interesante espectro de posibilidades para comprender el funcionamiento particular de cada versión, a partir de la taxonomía ampliada con respecto a la de Saussure, que es la que marcó fuertemente los estudios sobre la escritura, incluido el trabajo pionero de Gelb (Harris, 1995).

Tipologías							
1 Sistema	2 Evolución	3 Código	4 Comunica- ción	5 Nivel	6 Gráfico	7 Señal	8 Escritura
pictórico	pre- escritura	preter- glótico	semasio- gráfica	enunciado	picto- gráfico	signo	ilustrativa
logográfico	↓ escritura	glótico	gloto- gráfica	palabra	logográfico		figura
silábico				sílaba	silabo- gráfico		
alfabético				sonido	fonográfico	transcrip- tiva	
fonémico							
fonético							
espectro- gráfico							

Sin embargo, tanto el esquema de Saussure como el de Pulgram coinciden en que ponen en relación al sistema de escritura con otro no escrito, externo, del cual sería la representación; por ejemplo, el habla. Para la mirada integracionista desarrollada por Harris, los sistemas de escritura difieren entre sí «en función de los diversos tipos de actividad que integren» (Harris, 1995: p. 86). Puede haber diferencias sustanciales en el uso del espacio gráfico o en las formas gráficas, por ejemplo. Lo que para aquella mirada sería el resultado de un único sistema, por ejemplo, el de la escritura alfabética latina, serían dos asuntos diferentes para el integracionista. La manera diferente de usar

el código y la estructura alfabética, por ejemplo, en el caso de un bustrófedon³⁹ y un texto dividido en líneas, de izquierda a derecha y de arriba abajo, definen dos diferentes sistemas de escritura. Se trata de entender al sistema en el contexto de su uso y operación contextual, que claramente apunta a un lector y pone en escena la dimensión indispensable de la lectura como contraparte de todo acto de escritura. El uso del espacio gráfico en la versión bustrófedon es totalmente distinto del otro, por más que las marcas alfabéticas sean quizá las mismas.⁴⁰

Como síntesis, para el enfoque integracionista, es menos importante si una escritura es glótica o no glótica que el uso del espacio gráfico que propone, ya que este determina el modo de procesamiento y por ende, de interpretación: un sentido comunicacional completo que involucra, como dijimos más arriba, la experiencia «lectora». Se trata de entender al sistema por encima de los signos unitarios que lo componen, integrado a la actividad completa de la lectura.

Desde este punto de vista, es inaceptable el modelo de comunicación emisor-receptor, ya que el mensaje sería un tercer término con una existencia independiente de ser enviado o no: es decir, un objeto.

Para el enfoque integracional, no existe ese tercer ente entre A y B. Pero en el caso de lo escrito, en el que aparentemente hay un objeto y un artefacto físico (aunque fuera no material, virtualizado), parece que puede ser señalada esa existencia concreta del «mensaje». Para Harris esa objeción se relaciona con confundir el signo con el *documento*. La existencia física de un documento no coincide con su existencia como signo escrito. Este necesita de una verdadera integración de actividades contextualizadas. Las categorías de *formación*, *procesamiento* e *interpretación*, antes señaladas, permiten reconocer lo complejo de estas actividades, si se toma el recaudo de no entenderlas como etapas diferentes o separables. La distinción entre *formar* y *procesar* se puede asociar a los términos *escribir* y *leer*, pero son más abarcadores, ya que incluyen cualquier actividad asociable a la producción de una forma escrita y su interpretación. Harris prefiere el término procesar a visualizar, ya que aquel habilita incorporar al concepto de lectura las prácticas que no dependen de la visión, como la lectura braille antes mencionada. Un ejemplo aportado por Harris ilustra el punto: la corrección de pruebas en el mundo editorial (entendida como «procesamiento») es una forma de lectura muy distinta a la habitual, incluso por parte del propio autor, entendida también como procesamiento. De ahí lo fácil que es no reconocer errores «tipográficos».⁴¹

La formación de un mensaje escrito no es necesariamente el marcado de superficies; cualquier organización y disposición de elementos que interactúen en un contexto que

39 Sobre esta forma de escritura, ver Capítulo 1, “1.3. La escritura segmental de Occidente”.

40 Esto no es del todo así, ya que, en la escritura bustrófedon, ciertos signos pueden estar espejados o invertidos, además de aparecer «cabeza abajo».

41 Sobre el tema de las erratas en un texto, y su naturaleza esencialmente tipográfica, se volverá en el Capítulo 4.

los procesará e interpretará como signos es suficiente. Escribir y leer, en definitiva, como formar y procesar, pueden coincidir como tipo de actividad en lo fisiológico o técnico.

Desde un punto de vista integrador, las tres etapas se «intersecan para crear un signo escrito», En el caso del procesamiento, no coincide con la aprehensión sensorial; es posible mirar un texto sin procesarlo o interpretarlo, ya que hay por lo menos dos requisitos: el reconocimiento de unidades y el reconocimiento de los «modelos según los cuales estas unidades están organizadas con el fin de articular el mensaje» (Harris, 1995: p. 95). Desde la perspectiva del procesamiento, la definición de lectura se vuelve amplia. Alguien puede leer un texto en voz alta sin entender su contenido. Se puede decir que lo procesa, pero también se puede entender que lo interpreta, ya que eso es su oralización. Un amanuense que copia un texto en una lengua desconocida pasa por las tres etapas del acto, ya que forma las letras correspondientes, luego de haber procesado las del texto a copiar y de alguna manera, procede a su interpretación que es esencialmente copiarlo. No hizo falta que decodificara el contenido del texto para haber formado, procesado e interpretado textos.

Una interesante noción acerca de qué es la lectura surge de este enfoque y la retomaremos más adelante en este trabajo. Por ahora, sintetizamos diciendo que leer no debe ser identificado con la trasposición de un modo sensorial a otro en particular (el caso paradigmático es el paso del gráfico al sonoro) porque puede haber lecturas por parte de sordomudos (en lo que hace a los lectores) o «lecturas» tan diferentes como las de una novela o una partitura musical (en lo que hace a los espacios gráficos). Pero incluso en el ámbito de las relaciones tan complejas entre habla y escritura, audición y lectura, el tema queda abierto a su redefinición contextual, es decir, integracional.

2.5.4.1. La escritura como script

El término inglés *script* utilizado por Harris es de difícil traducción al español. Señala el aspecto propiamente *escriptorio*⁴² de la escritura, la formación y disposición de signos escritos (valga esta redundancia necesaria) entendidos como repertorio y/o sistema. Para Harris esta caracterización de la escritura es insuficiente si se la asocia indefectiblemente con el procedimiento alfabético que, presuntamente, representa fonemas de una lengua en cuestión. De sus reflexiones sobre este tema retomamos la que analiza los «niveles»⁴³ de una *script*, es decir, la que pone en relación al habla con una escritura glótica (aquellas que representan lo hablado, lo sonoro proferido), entendiendo a esta última como «representación» de aquella. La tipología clásica entre los lingüistas, paradigmática a partir de Saussure, considera: *scripts* que representan palabras (que él denomina «ideográficas» y que Sampson llama «logográficas»); *scripts* que representan sílabas; y *scripts* que representan sonidos individuales de la cadena hablada.

42 Por ejemplo, cuando se habla de *hand script*, se alude a un tipo particular de caligrafía.

43 Harris toma el concepto de «nivel» de Florian Coulmas, expuesto en *Writing Systems of the World* (1989).

Estas dos últimas forman parte de las *scripts* fonéticas o «fonológicas», según Saussure, y «fonográficas», según Sampson. En todos estos abordajes desde la lingüística, que hemos revisado en el Capítulo 1, la idea subyacente es que la escritura es un «espejo» del habla, y los sistemas difieren según los niveles de organización del habla que «reflejan» (Harris, 1995: p. 134).

El asunto de la doble articulación,⁴⁴ esencial para la lingüística como propio de las lenguas naturales, no se desarrolló para la escritura porque «mientras las letras representan fonemas, los fonemas no representaban nada». Para Harris, el abordaje solo fonológico de los sistemas de escritura (es decir, comprobar de qué manera reflejaban el habla) paralizó los estudios sobre la escritura en ese sentido de descubrir también en ella el principio de la doble articulación. Desde el planteo integracional de Harris, hay que tomar en cuenta que la escritura da una información relevante a la hora de entender un enunciado, más allá de cómo este enunciado se pronuncie; es decir, la escritura aporta un nivel de significación sobre la dimensión lingüística que excede el nivel de la simple representación de los fonemas.⁴⁵ Quizá la autocritica más evidente a este prejuicio acerca de la escritura en relación al lenguaje aparece en el propio Saussure, cuando afirma que «la escritura vela y empaña la vida de la lengua» o cuando habla, enfáticamente, de la «*tyrannie de la lettre*» (citado en Harris, 1995: p. 138).

2.5.4.2. Notaciones

El concepto de «notación» es clave para redondear y culminar el abordaje desde la semiología integracional de Harris. Este concepto habilita la principal crítica a la comprensión de la escritura por parte de los lingüistas: la de que «el signo escrito no puede identificarse únicamente a través de una secuencia de letras». Desde esta perspectiva, se revisa a fondo la noción, establecida por Saussure, de que el alfabeto es un sistema de escritura que funciona en un nivel de representación, el fonético. De hecho, para Harris «El alfabeto no es un sistema de escritura. Es una notación [el destacado es nuestro]» (Harris, 1995: p. 143). La notación puede articular cualquier número de sistemas de escritura diferente. Y las notaciones son tan útiles en los sistemas glóticos (los que representan lo hablado) como en los no glóticos (los que no representan

44 «En un nivel, la lengua se analiza en combinaciones de unidades con significado (como palabras y oraciones); en otro nivel, es analizada en secuencia de segmentos fonológicos que carecen de significado» (Crystal citado en Harris, 1995).

45 Harris reflexiona sobre el ejemplo ambiguo para un acercamiento solo fonológico en la frase «a book», en el cual el artículo *a* es a la vez un puro fonema y una palabra, es decir, porta simultáneamente los dos niveles de la doble articulación a la vez (el tema es más complejo, ya que *a*, en inglés oral, es un fonema, una sílaba, un morfema y una palabra). Para Harris, el hecho de que la frase esté escrita con una separación de palabras (es decir, un recurso netamente «gráfico») le basta a un lector para identificar y distinguir entre el nivel del sonido y el de la palabra y reconocer en *a* un artículo indefinido, más allá de cómo se pronuncie en la lectura en voz alta (1995: p. 136).

sonidos). El ejemplo paradigmático es la aritmética, en la que los signos visuales de las cifras son su notación. Pero estos caracteres no tienen valores cuantitativos fijos. Harris pone el ejemplo de la cifra 5, que en un cálculo representa una cantidad, pero en un número telefónico no. En todo caso, se la reconoce como un elemento de una notación reconocible como la de «números arábigos».

Este concepto de notación permite describir mejor cuál es la actividad de un dactilógrafo (incluso su versión contemporánea, que trabaja en el teclado de un ordenador) que puede «transcribir» un texto escrito en un idioma que no conoce. El procesamiento de este texto se realiza en el nivel de la notación. No hace falta entender el sistema de escritura de esa lengua, es decir, la *manera* en que el alfabeto es usado para *representar* la lengua en cuestión. El copista no necesita «leer» en el sentido habitual de esta palabra. En un sentido, podemos afirmar que el sistema de escritura establece una doble articulación en la relación que propone entre *script* y notación, en cada caso.

Al revelar la condición de «notación» del alfabeto, es decir, su capacidad de funcionar como un conjunto de signos que pueden ser usados en diferentes «sistemas» de escritura o prácticas de *scripts*, Harris deconstruye las definiciones habituales de escritura provenientes de la lingüística, incluso en sus versiones más actualizadas, como la de Sampson, en dos órdenes:

- a) El que identifica al *alfabeto* con la *escritura alfabética*, entendida como sistema, ya que comprueba que el repertorio de signos puede ser reutilizados o resignificados en varios otros sistemas, es decir, que es en realidad una notación.
- b) El que supone que la escritura alfabética *per se*, entendida como un código de lo auditivo, es una representación acabada de la lengua. En otras palabras, que los propios enunciados de la lengua pueden ser representados por un sistema solo fonográfico, habida cuenta de la gran cantidad de situaciones en las que es necesaria la presencia de otros rasgos en su «*formación*» y «*procesamiento*», que pertenecen claramente al dominio de la escritura como lenguaje en sí y su uso del espacio gráfico»,

En síntesis, el planteo de Roy Harris y su semiótica integracional viene a culminar la crítica a las concepciones tradicionales (incluso modernas) de la escritura como subsidiaria de la lengua. Repone en clave analítica nuevas dimensiones a considerar, que incluyen las de formación y procesamiento (que abren un horizonte mucho más rico sobre los términos tradicionales de escribir y leer) y la de «espacio gráfico» (que trae a escena a elementos útiles para analizar y entender, como veremos, el espacio «(tipo)gráfico»). También la distinción entre *script* y notación que corrige, a nuestro entender, la absolutización del alfabeto como sistema y que habilita una comprensión más amplia de los usos del código y su condición de ingrediente de un acto de escritura concreto.

2.6. Conclusiones parciales

Retomemos la advertencia de Olson y Torrance (1995): «Lo que importa es lo que la gente hace con la escritura y no lo que la escritura le hace a la gente» (p. 14). Este comentario pone el énfasis en la relación entre la escritura y otras dimensiones de lo sociocultural y desarticula, o por lo menos matiza, su postulación como una especie de causa final de los nuevos modos de pensar, los cambios sociales, e incluso, la industrialización moderna.

La(s) pregunta(s) por la(s) escritura(s) revelan que se trata, en todos los casos, de intersecciones entre materialidades, recursos, procedimientos, métodos, sistemas, valores, sentidos; sobre todo, de prácticas concretas y especializadas. Sus vínculos con la lengua y con el mito, con la comunicación y con el rito, con la educación y con la contabilidad, no se excluyen entre sí, sino que se entretajan. No se puede hablar de una única finalidad para lo escrito, ya que en su propio uso y ejercicio se definen varias encrucijadas culturales y sociales, distintas en el espacio y cambiantes en el tiempo.

La precaución con que hay que estudiar lo que se denomine escritura —no solamente como abstracción, sino en las prácticas mismas de lo escrito— definirá los vínculos conceptuales e históricos, técnicos y visuales entre esta y el campo de lo tipográfico. Esta visión de la escritura, que podemos denominar múltiple, y que toma en cuenta tanto su condición de medio de comunicación como la de símbolo social y cultural, nos permitirá conceptualizar mejor el campo de lo tipográfico, evitando la simplificación o el abordaje restrictivo y a veces prejuicioso, que identifica al dispositivo gráfico —y tipográfico— con un mero vehículo de transmisión objetiva de información, en una relación sin contexto y sobre todo, sin historicidad ni discurso.

Nos preguntábamos al principio de esta Parte I: ¿es la tipografía escritura? Y si lo es, ¿en qué sentido? Creemos que la pormenorizada exposición de varios de los encuadres posibles para este primer tema, desde los intentos de una «ciencia de la escritura» en Gelb hasta las largas y sostenidas relaciones entre la lengua (y la lingüística) y lo escrito en Sampson, muestran que no se puede contestar ese interrogante si no se revisan las distintas concepciones sobre aquella. Esto nos previene contra una idea prejuiciosa acerca de la escritura en sí, que la considera evidente, abstracta y universal. Los enfoques antropológicos y sociológicos, como los de Cardona, permiten estudiar otros aspectos del sentido de la escritura, que ahora entendemos como múltiple y complejo.

Finalmente, el abordaje desde la semiología integracional propuesta por Roy Harris desanuda las contradicciones y deshace los límites y constricciones en los que la concepción «funcionalista» de la escritura, entendida solo como réplica de segundo orden —cuando no, obstáculo o «velamiento»— de la lengua hablada, había encorsetado el estudio sobre los sistemas de escritura. Esta mirada propone una comprensión contextualizada en el triple marco de las teorías sobre la comunicación escrita, las del signo escrito y la de los sistemas de escritura como tales, y rescata e identifica, de manera muy convincente, que la escritura es un lenguaje en sí, equivalente y colaborativo, y ya no subsidiario de la lengua.

Podemos afirmar, entonces, que la tipografía puede ser considerada escritura en, por lo menos, dos sentidos. Entendida como sistema, la tipografía evidencia una clara articulación entre un conjunto de unidades gráficas (el repertorio de glifos⁴⁶ alfabéticos) y otro de unidades fonéticas (el sistema alfabético que la subyace). Esta característica es la que habitualmente se toma en cuenta de manera excluyente, con lo que se homologan las ideas lingüísticas sobre la escritura (desde los romanos hasta Saussure) con las que definirían a lo tipográfico. En torno a esta mirada, se constata que en varias introducciones al campo de lo tipográfico (tanto en obras de consulta o divulgación como en las formulaciones académicas y didácticas en programas de la asignatura), se suele recurrir a una genérica y escueta «historia de la escritura», que recorre los estadios de una postulada evolución de los principios, métodos, procedimientos y materiales del escribir, a la vez que se la entiende como una práctica generalizable y universal. Se supone que «escribir» es lo mismo para diferentes culturas, como una especie de habilidad (innata, adquirida o «conquistada»), pero con distintos grados de desarrollo. A la vez que se detectan las profundas diferencias existentes entre los distintos sistemas, no se profundiza en las relaciones que pueda haber entre ellos y sus contextos culturales específicos, que podrían explicar aquellas diferencias de procedimiento, concepción y rango. En realidad, se la comprende mucho menos como práctica que como artefacto visual –resto material o evidencia física–, aislada de su contexto de uso, significación y sentido.

En ese escenario teórico sobre la escritura, que hemos sometido a una crítica amplia, la tipografía aparece casi siempre como el cumplimiento ideal y pleno de la trayectoria de lo alfabético. Por esto mismo es incorporada, sin más, a las nociones y prejuicios alfabeto-céntricos que gravitan en el planteo tradicional acerca de la escritura. Además, la concepción solo lingüística de la escritura subyace también en la ponderación tradicional de la tipografía, reproduciendo, por partida doble, el equívoco de entenderla como simple registro (in)fiel de un habla solo representable en su dimensión fonológica. En este planteo, una concepción absoluta de la noción de «legibilidad» será el axioma que garantiza la fidelidad a esa objetividad informativa de la escritura para con la estructura elemental de la lengua en el plano fónico.⁴⁷

46 Se llama *glifo* a la forma gráfica de un elemento de la escritura (sea letra, símbolo, cifra, etc.). Se refiere a aquello que puede aparecer impreso, normalmente mediante líneas descritas con matrices o vectores. Un glifo puede corresponder a un grafema o a una parte de él (por ejemplo, si è no viene en una fuente, podemos formarlo con el glifo ` superpuesto al glifo *e*) o a varios grafemas (como en la ligadura *fi*). Es el equivalente moderno del ojo en el caso de los tipos móviles, que era la parte de la pieza tipográfica que sobresalía con la forma de la letra para su impresión sobre el papel. No debe confundirse con *carácter*, que es la representación abstracta de un elemento de la escritura. Por ejemplo, la letra *m*, considerada en abstracto por su función de signo en un sistema ortográfico, puede adoptar muchas formas, dadas por los glifos.

47 La legibilidad y su conexión con las discusiones y críticas en el campo de lo tipográfico se desarrollará más adelante. Cabe adelantar que es muy importante abordarla desde su determinación sociocultural, más allá de los enunciados científicos y objetivos que dieron nacimiento a los estudios en torno a ella.

En el plano del uso y el sentido, por otro lado, las prácticas y objetos tipográficos exhiben características esenciales que una antropología de lo escrito ha encontrado en sociedades tradicionales, con sus diversos «dialectos gráficos», dominios y ámbitos de producción. Se integra a esta dimensión, de modo relevante, la enorme gama de procedimientos, recursos, niveles y entornos que las tecnologías actuales han generado en este campo y que introduciremos en capítulos siguientes.

Hay muchas maneras de pensar la tipografía. Ya hemos señalado previamente su íntima relación con el problema de la teorización sobre la escritura. En la dimensión teórica e histórica, hemos puesto en escena primeramente la relación aceptada de contigüidad de esta con la lengua. Vemos que esta relación reproduce acriticamente el estatuto teórico de la escritura, propio de los abordajes estructuralistas (descendientes del planteo de Saussure) y que ha impedido comprenderla desde un enfoque más productivo y rico; sobre todo, más apropiado a su rol de agente técnico, comunicacional y cultural, que es de una relevancia y gravitación enormes. La pregunta que dio inicio a la Parte I de este trabajo podría parecer ociosa a primera vista. Sin embargo, nos permitió develar el constructo ideológico que subyace a una comprensión «positivista» de lo tipográfico, que podemos atribuir con certeza a una concepción parcial y sesgada del problema de la escritura en conjunto.

Se trata, entonces, de recuperar un espesor ideológico y crítico para abordar e instituir el campo de lo tipográfico. Esta tarea incluye, por ende, las definiciones y concepciones que definen su ubicación y valoración en el contexto amplio de lo sociocultural, como también en el más restringido –pero nodal en más de un sentido– de lo proyectual y el diseño.

A partir de las siguientes indagaciones, lo tipográfico irá reponiendo varias cuestiones a través del despliegue de su relevancia operativa, comunicacional y simbólica que exceden el encuadre habitual, al que podemos denominar como «tecnificación funcionalista» de su rol y sentido globales. Lo central hasta aquí es que solo si se comprende a la tipografía y a lo tipográfico como lenguaje gráfico –antes que nada en el sentido de que todos los autores citados, más allá de sus diferencias y discusiones, comprenden al fenómeno de la escritura–, aparecen en escena los aspectos más interesantes de la práctica tipográfica y su significación profunda. A la vez, se da la posibilidad de una teorización que ilumine el tema en una perspectiva más amplia que la habitual, desde sus orígenes mismos hasta las bifurcaciones y refracciones de nuestro tiempo. De esta manera, se pueden restablecer las conexiones e implicaciones de su presencia tutelar en la cultura del diseño.

PARTE II

La tipografía y el texto

Es necesario aclarar que el foco sobre las teorías de la oralidad y las culturas orales, a pesar de que pueda percibirse como un tema un tanto alejado de esta investigación, aporta elementos que permiten reponer el problema del texto escrito, tanto en su diversidad material como en su relación con sus medios de ideación y transmisión. A partir de una revisión crítica de la oralidad, se pueden abordar mejor ciertos aspectos esenciales de la escritura que, enmarcada en la noción más concreta de «cultura escrita», amplía su comprensión más allá del plano del sistema. Cuando se analizan los rasgos clave que definen las culturas orales, se detectan, recíprocamente, las prácticas y los valores institucionalizados de escribir y leer, en términos de cultura escrita. Se puede superar así el contrapunto abstracto de habla «contra» escritura.

Sin embargo, revisaremos las ideas de algunos autores que entienden a la escritura en relación con la oralidad en esos términos dicotómicos porque nos permite encuadrar mejor la discusión sobre la justa naturaleza de lo escrito. La teorización sobre lo que denominamos escritura (sus prácticas, productos y efectos) se enriquece y complejiza cuando se la pone en relación con las indagaciones en torno a la oralidad. Desde el enfoque que repone a la oralidad como polo teórico y cultural de la escritura, se abordará la cultura escrita y sus vínculos estructurales con lo tipográfico y su cultura propia. En el marco de esa comparación, la categoría teórica de la escritura se despoja de ciertos rasgos idealizados y «míticos». En otras palabras, de aparecer como una invención civilizadora y determinante en el vacío previo de lo meramente «analfabeto» (una condición negativa y de carencia) y dividiendo lo histórico –lo escrito– de lo prehistórico –lo ágrafo–, la escritura alfabética se convierte en una categoría relacional con otras determinaciones culturales. No se tratará ya de la tensión dicotómica entre una escritura formalizada como «tecnología» (en el sentido en que la entiende Walter Ong) y un habla espontánea y primitiva. Se trata de comprender a la oralidad como eje sociocultural, que excede en mucho la mera fonación o lo simplemente «hablado». Aparece así la dimensión cultural de las prácticas formalizadas de lo oral.

Se suma otra razón, muy importante, para la inclusión del tópico de la oralidad en este trabajo: el de la conexión íntima que tiene con el pensamiento y las ideas de Marshall McLuhan. En efecto, la tesis de McLuhan se articula sobre un indispensable par ideológico-cultural que es el de lo oral frente a lo escrito o, mejor aún, el de lo acústico frente a lo visual. Su *Homo typographicus* y su *Galaxia Gutenberg* se desarrollan en un escenario teórico en el que es clave la caracterización de la «tribu» como emblema de la oralidad y lo táctil, su supresión por parte de la tipografía como linealidad visual y el retorno «electrónico» inmersivo de los medios contemporáneos.

Como un ejemplo contundente de la historicidad de las ideas y definiciones de la escritura desplegados en el Capítulo 1 y en el Capítulo 2, es útil recordar que su contraparte, la oralidad, fue también una hipótesis o «invención» teórica. Si bien fundada sólidamente en investigaciones etnográficas, su aparición como teoría es muy posterior a la del pensamiento sobre la escritura que, como vimos en el Capítulo 1, se podría remontar a la Antigüedad clásica. La cuestión de lo oral y su diferencia fundamental con lo escrito fue una conjetura que venía a explicitar, de una manera convincente, algunos «artefactos» literarios que desde hace siglos solo se conocen en su forma escrita. Esto permitió la recuperación de una génesis y estructura orales para lo que se llamó desde siempre «literatura», es decir, relativo a las letras o *litterae*. La investigación trajo aparejada, a su vez, una nueva curiosidad y atención sobre lo escrito como tal, culturalmente asociado a las producciones del lenguaje «literario», incluso en el caso particular de la épica antigua y tradicional, que se suponían anteriores a la vigencia del sistema alfabético. Entre ellas – y por antonomasia – sobresalen los poemas homéricos, la *Iliada* y la *Odisea*. La hipótesis de la oralidad emergió como explicación de ciertas particularidades llamativas –ciertos «grumos» lingüísticos– presentes en la textura misma de estas obras del pasado preclásico. Paul Zumthor, si bien focalizado en la oralidad medieval, define con gran precisión estas presencias:

Por indicio de «oralidad» entiendo aquello que en el interior del texto da indicio de su previa publicación, es decir, la mutación por la cual este texto pasó, una o varias veces, del estado virtual al de actualidad, y desde ese momento existió en la atención y la memoria de un determinado número de individuos. (Zumthor, 1989: p. 41).

Esta nueva categoría puso en evidencia que hubo –o pudo haber habido– estructuras de producción, conservación y circulación de largos «textos» (entendidos como conjuntos estables de información organizada y memorizable y no como objetos espaciales externos a un «recitador») que no se regían por los criterios y lógicas de la composición escrita. Era necesario que la pregunta subsiguiente fuera la que planteara críticamente cuáles serían las condiciones específicas y propias de los textos escritos, toda vez que se los redescubrió como artefactos materiales, con un espesor e historia propios.

CAPÍTULO 3

Regresos de la palabra

3.1. De la escritura a la oralidad

3.1.1. El (re)descubrimiento de la oralidad

Eric Havelock, en su *Prefacio a Platón*,¹ una obra clave en torno de las consideraciones sobre los efectos culturales de la escritura en relación con la oralidad, afirma que «en la ecuación oral-escrito han sido enfrentadas y contrapuestas una concepción con la otra, pero se puede ver que siguen estando entrelazadas en nuestra sociedad. Desde luego, es un error considerarlas mutuamente excluyentes» (Havelock, 1994). Esta observación casi póstuma de Havelock refleja una clara revisión de la manera en que, unos años antes, se abordaban esos fenómenos. Cuatro publicaciones, aparecidas en menos de un año, anunciaron, para este autor, que el tema de la oralidad se había vuelto algo de considerable importancia. Se refiere a *La galaxia Gutenberg*, de Marshall McLuhan (1962) [Figs. 3.1, 3.2], *El pensamiento salvaje*, de Claude Lévi-Strauss (1962), *Las consecuencias de la cultura escrita*, de Jack Goody e Ian Watt (1963) y su propio *Prefacio a Platón* (1963) [Fig. 3.3].² Reconoce, en esos trabajos, una común atención a un mismo tema, sin que hubiese relación o conocimiento comprobados entre los distintos autores. La atribuye –sugestivamente– a la «experiencia compartida de una revolución tecnológica en los medios de comunicación humana» (Havelock, 1994).

Según Havelock, la lingüística moderna –en contraposición con la filología comparada, que compara textos, es decir, las palabras escritas– busca «penetrar en la fonética detrás de las letras» y «la palabra oral detrás de su representación escrita»,³ ya que lo que se analiza son «fonemas, no palabras escritas; son fenómenos acústicos que requieren ser pronuncia-

1 Este libro de Eric Havelock (1903-1988) es muy ilustrativo para contextualizar las concepciones de la escritura alfabética como configuradora de la mentalidad y cultura occidentales junto con la impronta del pensamiento griego, especialmente de Platón, su emblema.

2 Más adelante, en su artículo, integra a *How to Do Things with Words*, de John Langshaw Austin (1962).

3 Havelock comparte la concepción de los lingüistas tradicionales acerca del sentido y funcionamiento de la escritura alfabética que Harris critica desde la semiología integracional (ver Capítulo 2).

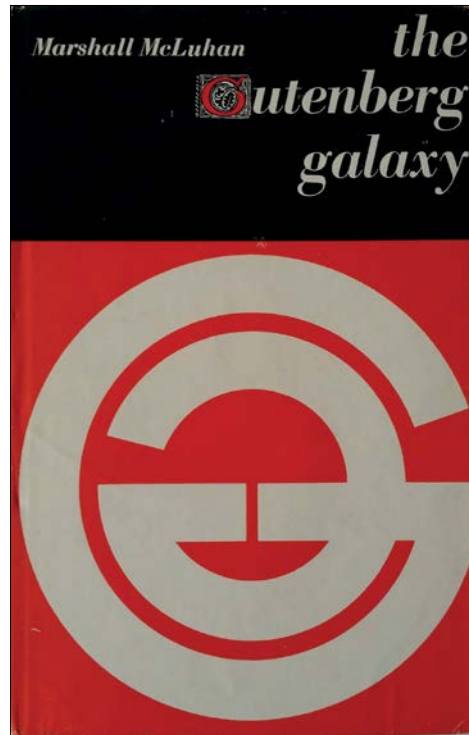
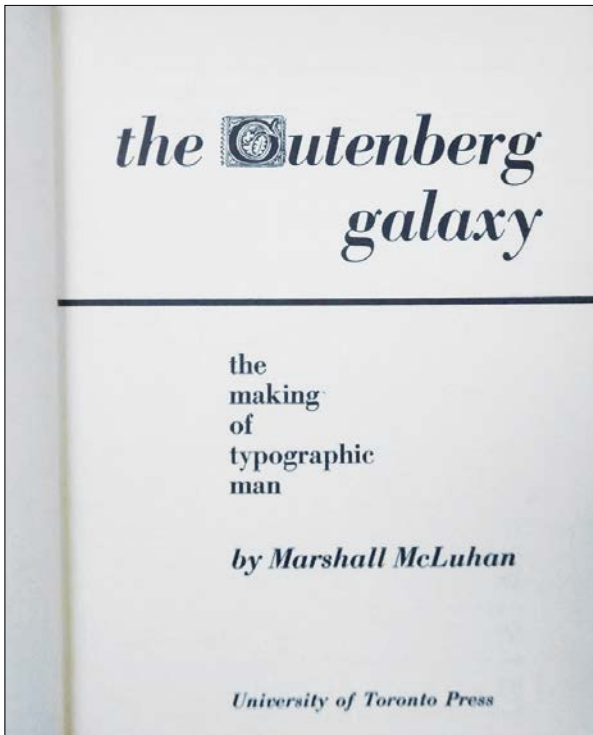


Fig. 3.1 Cubierta del libro "The Gutenberg Galaxy, The Making of Typographic Man", Marshall McLuhan, 1962.

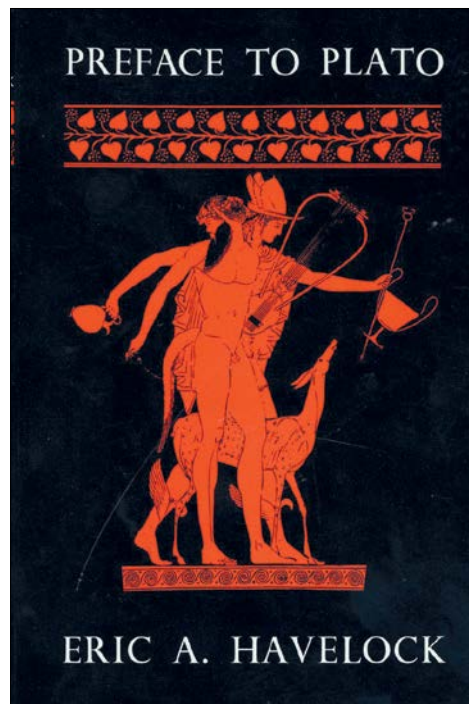
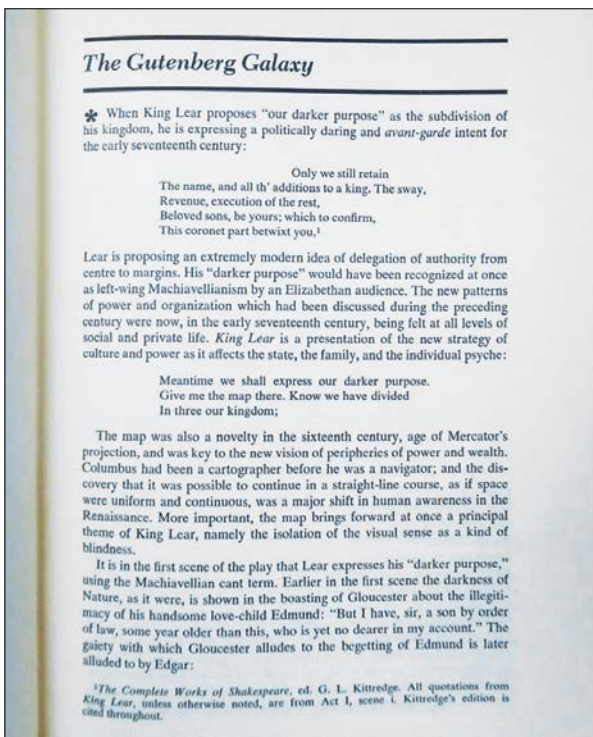


Fig. 3.3 Cubierta del libro "Prefacio a Platón", Eric Havelock, 1963.

Fig. 3.2 Interiores del libro "The Gutenberg Galaxy, The Making of Typographic Man", Marshall McLuhan, 1962.

dos...» (p. 32).⁴ Sin embargo, el autor señala la idea de una oralidad superadora de la mera espontaneidad atribuida al soporte oral: «los secretos de la oralidad [...] nose encuentran en el comportamiento del lenguaje según se lo intercambia en la conversación, sino en el lenguaje utilizado para almacenar información en la memoria» (Havelock, 1994: p. 42). A pesar del reconocimiento de la existencia de toda una técnica estructurada para componer y preservar información no escrita, Havelock ostenta cierta ambivalencia frente a las relaciones entre oralidad y escritura. Esta reside, quizá por su apasionante y apasionada fascinación por los poderes culturales de la escritura alfabética, en la dificultad para salir de la ecuación que él mismo planteara; esta incurre en un verdadero prejuicio alfabeto-céntrico. En efecto, si la relación –tensión, conflicto, acuerdo– es entre esas dos categorías, la de oralidad y la de escritura, aún está ausente la noción de «texto». El texto es la dimensión de lo escrito que, como artefacto cultural, se distingue del sistema de escritura en sí. Este plano no se restringe a la simple potencialidad del código alfabético y su vínculo estricto o mecánico con lo fonetizable de la lengua. El punto será tratado en profundidad en el próximo apartado, a partir del lúcido análisis de Ken Morrison.

Por ahora, es necesario repensar el problema por fuera de aquella ecuación binaria. Primero, reflexionar sobre la envergadura de lo que se entiende por oralidad y cultura oral. Luego, recuperar una noción de la escritura y la cultura escrita que sea más rica y compleja y, sobre todo, menos abstracta.

En el campo de las relaciones entre ambas culturas, Olson y Torrance (1995) señalan dos perspectivas para determinar las relaciones entre la cultura escrita y la oralidad:

- a) La «teoría de la continuidad», que sostiene que oralidad y escritura son medios lingüísticos equivalentes y que cumplen funciones similares. No son esencialmente diferentes a nivel psicológico, pero sus materialidades distintas las hacen aptas para diferentes finalidades. El papel de la escritura es visto como social e institucional, antes que psicológico o lingüístico.
- b) En el otro frente teórico, el de «la gran línea divisoria», si bien se reconoce la interactividad entre lo oral y lo escrito, se considera que la cultura escrita produce una novedad en lo psicológico y lo social, al aportar funciones nuevas. Esto trae aparejado un realineamiento de procesos psicológicos y sociales, y lo escrito es visto como un motor de cambio.

Lo importante es que ambas visiones se desmarcan del etnocentrismo subyacente a la consideración de la práctica escritural alfabética como «la *via regia* hacia la ilustración y la modernidad» (Olson y Torrance, 1995: p. 21).

Se tratará de entender las relaciones entre lo oral y lo escrito que superen la oposición «paradigmática», antes señalada.

4 Vuelve a insistir más adelante en que la problemática de la interpretación de los textos sagrados del judaísmo no sería tal si estuviesen transcritos al alfabeto griego, es decir, si hubiesen adquirido esa estabilidad y sentido absolutos que este autor le otorga a la escritura alfabética griega.

3.1.2. El regreso del lenguaje en la cultura oral

En una obra fundamental, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, de 1982,⁵ Walter Ong llama la atención sobre que «el mundo erudito ha despertado nuevamente al carácter oral de lenguaje» y enumera los contrastes entre oralidad y escritura.

Dos aspectos se harán evidentes a lo largo del texto de Ong:

- a) Que la oralidad es un redescubrimiento, una recuperación de unas prácticas olvidadas y sobre todo, de la psicología y mundos culturales asociados a esas prácticas.
- b) Que la oralidad solo puede ser entendida hoy en día, en plena cultura «caligráfica y tipográfica» (según la denomina) como algo diferente, esencialmente distinto y radicalmente extraño.

Precisamente, gran parte de su trabajo se dedica a profundizar y reflexionar sobre las características esenciales y fundantes de aquella «oralidad primaria», en un intento muy sugerente de reponer una conciencia cultural del lenguaje que no puede no contrastar y oponerse, en muchos sentidos, a lo que podemos llamar «lógicas escritas» de la cultura. Si bien Ong acepta la existencia de ciertas oralidades en nuestra cultura escrita, las categoriza claramente como «oralidades secundarias», por ser producto de una mediación de «alta tecnología» (que supone una escritura ya muy desarrollada), como el teléfono, la radio o la televisión. Podríamos sumar a este elenco, sin dudas, todas las oralidades secundarias producto de la tecnología digital contemporánea. Es claro que lo que denomina como oralidad primaria ya no existe –y no puede hacerlo– en culturas que conocen la escritura y han experimentado los efectos de la mutación social y psicológica que esta produce: «La escritura hace que las “palabras” parezcan semejantes a las cosas [...] podemos ver y tocar tales palabras inscritas en textos y libros» (Ong, 1993: p. 20). Desde su punto de vista, la expresión «literatura oral» aparece como un verdadero absurdo y la compara con la posibilidad de explicar qué es un caballo recurriendo a la expresión «automóvil sin ruedas».⁶ Es una contradicción estructural que refleja la incapacidad de la cultura escrita para comprender la naturaleza de las producciones verbales propias de

5 Su título en inglés, *Orality and Literacy. The Technologization of the Word*, contiene una oposición terminológica muy rica, de cuño mcluhaniano, dada entre *orality* y *literacy*, que es complejo de traducir al español. *Literacy* no es exactamente ‘escritura’, sino algo así como ‘alfabetismo’ o la ‘dimensión específica de lo letrado’. En ese sentido, establece una tensión lógica con *orality*. Además, lo que se propone como tesis general es una *tecnologización* –un proceso– y no una *tecnología* –un hecho estático–, como sugiere la traducción al español ya naturalizada en los ambientes hispanoparlantes.

6 «Imagínese escribiendo un tratado sobre caballos (para la gente que nunca ha visto uno) que comience con el concepto, no del caballo, sino de “automóvil”, basándose en la experiencia directa de los lectores con los automóviles [...] todos los puntos de diferencia, en un esfuerzo por extirpar toda noción de “automóvil” al concepto “automóvil sin ruedas”, a fin de dotar al término de un significado estrictamente equino» (Ong, 1993: p. 20).

las culturales orales; no puede evitar el recurso a la letra, a la *littera*, que es el emblema del texto escrito. Ong pregunta si se puede hablar de «textos» en el marco de una producción que tiene en la oralidad su materia constitutiva. Si bien la conocida etimología de texto (*textum*) que conecta al término con «tejido» parece más compatible con la idea de lo oral (toda vez que el término griego *rhapsodein* –‘cantar’– se puede traducir como ‘coser canciones’), Ong afirma que la noción de texto producto de la escritura se aparta del hecho esencial de que las palabras están fundadas en el habla: la escritura «las encierra tiránicamente para siempre en un campo visual» (1993: p. 21)

Más acá de las preocupaciones específicas sobre la importancia cultural de la oralidad, nos interesa rescatar la tensión que el descubrimiento de la cultura oral trajo sobre las categorías culturales engendradas por lo escrito.

Para ello es importante precisar un poco más la idea de oralidad que Ong propone. Evidentemente, no se refiere a la mera capacidad o acción de proferir palabras –del hablar como mecanismo propio de la condición humana–, sino a las estructuras y cosmovisiones, a las prácticas sociales y a la organización psicológica, que una cultura construye en torno a lo oral como centro y paradigma. La condición esencial para que una cultura sea oral, en el sentido propio y «primario» del término (que no es lo mismo que primitivo), es la ausencia, casi absoluta, de escritura y prácticas escriturales. Es más, la escritura y sus hábitos culturales operan, para Ong, como un verdadero prejuicio a la hora de comprender la posibilidad de una producción cultural verbal que no requiriera de la escritura en lo más mínimo. Si la escritura puede ser definida como un sistema «secundario» de modelado del lenguaje, entender a la oralidad como un sistema «primario» puede reponer un prejuicio primitivista sobre lo oral en estado puro, una especie de «desviación anacrónica» (Ong, 1993: p. 22). Es categórico (quizá demasiado, como veremos luego) en su oposición entre ambas: «Las culturas orales producen, efectivamente, representaciones verbales pujantes y hermosas de gran valor artístico y humano, las cuales pierden incluso la posibilidad de existir una vez que la escritura ha tomado posesión de la psique» (p. 23)

Cuando aborda la naturaleza de las culturas orales primarias, Ong pone como eje la llamada «cuestión homérica», originada en la crítica de la obra de Homero durante el siglo XIX (semejante a la que se produjo en esa misma época sobre los textos compilados de la Biblia), pero que se puede remontar a la Antigüedad clásica. En efecto, la mirada de la tradición crítica escrita sobre obras como la *Iliada* y la *Odisea* insistió durante siglos, desde Cicerón hasta Friedrich August Wolf, en la hipótesis de uno o varios textos –es decir, artefactos escritos– como fuente original de las versiones que conocemos. En el transcurso de esta historia crítica, fueron surgiendo comentarios sobre las virtudes o deficiencias de aquel «Homero escritor» y también las primeras ideas acerca de la posibilidad de un «Homero analfabeto», como sugiere por primera vez el diplomático y arqueólogo inglés Robert Wood (1717–1771): «genio poético dotado con una memoria extraordinaria (sin que se explique su funcionamiento) y que le permitió producir semejantes textos sin la ayuda de la escritura y la lectura» (Ong, 1993: p. 27).

En su *Prolegomena* de 1795, August Wolf inicia las teorizaciones sobre Homero –la de los llamados «analistas»– que entendían que aquellos textos eran combinaciones de poemas o fragmentos anteriores, pero sin poder determinar cuáles eran y cómo se habían «cosido» para llegar al resultado final. Ong llama la atención sobre que para estos estudiosos, los trozos que componían el poema no podían ser otra cosa que textos escritos. No aparecía aún otra posibilidad.

A los analistas del siglo XIX siguieron, a principios del XX y como reacción pendular, los «unitarios», que desde una posición conservadora y anticrítica, afirmaban que esos dos enormes poemas estaban tan bien estructurados y desarrollados que no podían ser sino producto de un solo autor, y no el efecto de una sucesión caótica de «redactores» (Ong, 1993: p. 29).

Este panorama, edificado sobre una mirada que podemos denominar «escrituro-centrista», fue radicalmente alterado por los estudios de Milman Parry (1902–1935) y luego los de Albert Lord (1938–1944).⁷ En 1928, en su tesis doctoral de París, *L'Épithète traditionnelle dans Homère*, Parry pudo demostrar, como lo expresa Ong, que «virtualmente todo aspecto característico de la poesía homérica se debe a la economía que le impusieron los métodos orales de composición» (Ong, 1993: p. 29). Más aún, los poemas mismos se revelaban como un conjunto ensamblado de ciertos clichés de las prácticas orales que el rapsoda –Homero, o quien ese nombre designara– actualizaba en una versión absolutamente oral y, como tal, todo lo contrario de una «inspiración» libre o no condicionada, sino esencialmente formularia: «No se esperaba que los poetas, según sus idealización por las culturas caligráficas y aún más por las tipográficas, utilizaran materiales prefabricados» (Ong, 1993: p. 30)

Y la pregunta, que desestabilizaba toda la tradición venerante de aquellos poemas fundacionales de la literatura occidental, se puede resumir en la que formula el propio Ong: «¿Cómo era posible que una poesía tan descaradamente formularia, tan llena de partes prefabricadas, con todo fuera tan buena?» (Ong, 1993: p. 31). Lo que se había descubierto era el imprevisto valor, para las culturas orales primarias, de los lugares comunes y la fijeza de las expresiones como método para la preservación y transmisión de la sabiduría o la gestión administrativa.

Desde el punto de vista antropológico, Ong señala que este descubrimiento de la oralidad, como una base totalizadora de estructuración cultural, ha recalificado (por ejemplo, en los aportes de Jack Goody) aquellos cambios que hasta los años sesenta y setenta se tipificaban como evoluciones de la magia a la ciencia, o del estado de conciencia «prelógico» a uno racional; del pensamiento «salvaje» de Levi-Strauss al pensamiento civilizado. Estos cambios o mutaciones se pueden explicar, desde la perspectiva más coherente y económica, como aquellos que van de la oralidad a diversos estados de conocimiento de la escritura (Godoy, 1977).

Las oposiciones entre la perspectiva genéricamente occidental y las otras se pueden reducir, para Ong, a las diferencias en la interiorización de la escritura y los «estados de conciencia más o menos residualmente orales» (Ong, 1993: p. 36). Es interesante señalar

7 Ong toma estas referencias –claramente– de las primeras páginas de *La galaxia Gutenberg*.

aquí que se asume la idea de escritura como sinónimo de escritura alfabética, ya que si no fuera así, no podría entenderse a culturas como la del extremo Oriente –que tienen una tradición escrita milenaria– como definibles en términos de «residualmente orales».⁸

Es evidente la admiración y el reconocimiento de Ong por el pensamiento de Marshall McLuhan, fallecido poco tiempo antes de la publicación de su libro. Abordaremos a este último en un apartado propio, ya que merece un análisis y una crítica específicos por la importancia que han tenido sus lemas, perspectivas y «profecías» en este campo de relaciones, no solo entre la oralidad y la escritura, sino, centralmente, en su «ontología» de lo tipográfico.

3.1.3. *Psicodinámicas de la oralidad*

Con esta expresión Ong alude a las características de la función de la palabra articulada «como poder y acción» y propone reflexionar sobre la naturaleza del sonido y su relación especial con el tiempo: «El sonido solo existe cuando abandona la existencia». No hay entonces manera de detener el sonido o contenerlo. Se puede detener el «movimiento» cinematográfico en un cuadro, pero si se paraliza el movimiento del sonido, solo se obtiene un silencio. «No hay equivalente a una toma fija para el sonido» (Ong, 1993: p. 39). Asoma con nitidez la idea de que el registro o memoria de lo creado por la voz es indivisible en elementos; por lo menos, en el ámbito de las técnicas tradicionales de registro.

Por su parte, Bronisław Malinowsky, en *The Problem of Meaning in Primitive Languages* (1923), entendió que entre los pueblos orales la lengua es un modo de acción, y no solamente «una contraseña del pensamiento» (Ong, 1993: p. 39). La idea de que la palabra –su ejercicio real y concreto– entraña un poder está ligada a esa condición performática de la misma –en los términos de Austin– en una cultura esencialmente oral que no sabe de una alternativa escrita, diferida. La palabra es siempre en acto, una existencia dinámica y presente. Esta condición de la oralidad organiza también los modos del pensamiento, además de los de la expresión y comunicación sociales. «Uno sabe lo que puede recordar», afirma Ong, a la vez que se pregunta cómo, en una cultura oral, se puede saber de una manera organizada. Al no haber palabra escrita, preservada y revisable como tal, al no contar con un método o procedimiento eficaz para preservar esas palabras (más allá de los llamados *aides-memoire*, que no configuran un sistema de escritura real), esa articulación verbal requiere alguna forma de interlocución.

Ong arrima una idea muy sugerente: en una cultura oral «el pensamiento sostenido está vinculado con la comunicación», ya que al no haber un depósito material de lo que se ha pensado o compuesto oralmente, «un interlocutor resulta virtualmente esencial». ¿Y cómo será posible traer a la memoria aquellos contenidos? «La única respuesta es: pensar cosas memorables» (Ong, 1993: p. 41). Esto significa que lo que se produce en el ámbito de lo

8 Al respecto, hay otras hipótesis, como la de John Peter Denny, quien afirma que el principal efecto de la escritura es la «descontextualización» y no lo el «pensamiento lógico», que analizaremos más adelante.

mental y verbal debe ser pasible de ser recordado a través del *ejercicio* oral, y esta condición de recuperación de la información coincide con la manera en que es generada. Se identifica una característica esencial del medio oral: si en lo escrito el registro aparece como una instancia distinta y distinguible de la técnica de escribir (se puede pensar en que se pone por escrito, se «transcribe», un cantar oído o una conversación), esto no sucede en la situación oral, en la que el modo de producción o creación está configurado por la técnica de recuperación, que es claramente «mnemónica». En términos de Roy Harris, expuestos antes, la oralidad tiene un modo propio de formación, procesamiento e interpretación. Las repeticiones, la rítmica, los marcos temáticos mismos deben ser previstos para ser retenidos con cierta facilidad en la memoria, tanto del que los recita o canta como de aquel que los escucha, para luego reproducirlos. Esas «necesidades mnemotécnicas» definen también la sintaxis empleada, que forman parte constitutiva de su producción oral (Havelock, 1994). «En una cultura oral la experiencia es intelectualizada mnemotécnicamente» (Ong, 1993: p. 41). La oralidad no es solo un procedimiento natural o fisiológico, sino una técnica que configura la realidad vivida y que determina el modo intelectual de conocer y transmitir información. La información se configura para que pueda ser recuperada en un circuito con varios niveles de formalización. En ese contexto, la fisonomía misma de los textos de origen oral –su «estilo» particular– es reconocible incluso en su versión escrita. Esta última es técnicamente una transcripción (una transposición) de un original compuesto en un medio oral primario.⁹

Los estudios de R. Narasimhan (1991) sobre las tradiciones orales del Rigveda aportan una ejemplificación relevante, y de algún modo innovadora, acerca de las verdaderas capacidades de una sociedad oral. La tradición védica de la India es una demostración palmaria de la potencia de una cultura oral para fijar y transmitir no solo verdaderos textos orales, sino incluso comentarios y análisis –gramaticales, fonológicos, etc.–, de aquellos (es decir, una actividad reflexiva sobre los mismos) a través de técnicas exclusivamente orales. Por otro lado, estas culturas poseían una escritura bien desarrollada, pero que no fue utilizada para esos fines o, por lo menos, quedó circunscripta a usos minoritarios y no incidió en desarrollos futuros.

3.1.4. *Culturas del verbo*

Las culturales orales son «situacionales» antes que abstractas; usan conceptos en marcos de referencia: un pensamiento «operacional» –cercano al mundo de la experiencia

⁹ Ong trae el ejemplo de dos versiones del Génesis. La primera es la versión inglesa de Douay (1610), que «fue producida en una cultura con huellas aún considerables de la tradición oral». En ella, se advierte la sintaxis acumulativa, propia de la práctica oral. La segunda es la de la New American Bible (1970); allí, la textura sintáctica es otra, ya que ostenta «una sensibilidad más moldeada por la escritura y la impresión». Precisamente, las estructuras orales son más pragmáticas y contextuales, mientras que las estructuras «caligráficas» están pendientes de la organización sintáctica –y por lo tanto más autónoma– del discurso (pp. 43-44).

vital— antes que formal. La referencia ineludible es la del neuropsicólogo ruso Alexander Luria.¹⁰ Sus conceptos superan a los de Lucien Lévy-Bruhl, por ejemplo, quien consideraba que el pensamiento primitivo era prelógico y mágico porque se fundaba en «sistemas de creencias» y no en la realidad. Para Luria, en cambio, la diferencia se establece entre el conocimiento y uso de la escritura y la oralidad: ente los que saben leer y los «iletrados». Entre las características descubiertas en esas poblaciones (en las que se compararon a aquellos analfabetos con los que tenían un conocimiento de la escritura), aparece la no identificación por parte de los primeros entre una figura geométrica y su nombre abstracto. Un cuadrado era denominado como puerta o tabla y un círculo, como plato, reloj o luna. Nunca recurrían a la noción abstracta, sino que los identificaban con cosas concretas. De modo diferente, los que asistían a la escuela de maestros, daban «respuestas de salón de clase, no [...] repuestas de la vida real (Ong, 1993: p. 56). Hay otras características, como la ausencia de un pensamiento categorial que permita reunir cosas en un conjunto abstracto, ya que se las clasifica según su relación práctica: claramente, un efecto de ese pensamiento situacional.

Ong compara todo esto con la adquisición de la lógica formal (por ejemplo, la estructura silogística) y la relaciona indisolublemente con la escritura alfabética. Aclara, sin embargo, que los analfabetos (debería haber dicho «iletrados») no carecen de pensamiento lógico, sino que no lo adecuan a formas lógicas puras. No se trata, entonces de una mera incapacidad o primitivismo intelectual lo que define a las culturas sin escritura, sino una manera distinta de organizar el pensamiento y la información, «no exenta de belleza y complejidad». Esta capacidad se basa en un conjunto de operaciones de la «memoria oral». A diferencia de la memorización a partir de lo escrito, que es en cierto sentido «palabra por palabra», Parry demostró que la memoria oral reconoce (por ejemplo en los hexámetros homéricos), fórmulas, grupos de palabras, expresiones, todas ellas «hexametras», es decir, adaptadas a las necesidades de la métrica poética en cada caso. Al disponer de varias versiones de un mismo grupo de palabras o fórmula, podía componer sus versos sin variar en nada el contenido, adaptando su forma con precisión.

Las investigaciones de Albert Lord publicadas en *The Singer of Tales* (1960),¹¹ que continuaron a las de Parry en los Balcanes, demostraron que la manera de componer y aprender a hacerlo de estos individuos analfabetos (los mejores de ellos lo eran) implicaba una técnica que se vuelve inútil si el sujeto está alfabetizado: su noción de qué cosa era un texto, en el caso de conocer la escritura y poder leer, cambiaba radicalmente su práctica y terminaba por incapacitarlo para desarrollarla. El aprendizaje oral se daba a lo largo de meses y años de escuchar a un bardo repetir los mismos relatos, pero que

10 Aleksandr Románovich Lúriya desarrolló un importante trabajo de campo con habitantes analfabetos de zonas muy remotas de Uzbekistán y Kirguistán entre los años 1931 y 1932. Su trabajo, en ruso, se publicó recién en 1974. Fue publicado como *Cognitive Development: Its Cultural and Social Foundations*, en 1976, en inglés.

11 La importancia de este trabajo es enorme. El propio McLuhan afirma que *La galaxia Gutenberg* es complementaria del libro de Lord.

nunca se cuentan exactamente de la misma manera; precisamente, se intercambian las fórmulas. En este contexto, «la originalidad no consiste en la introducción de elementos nuevos, sino en la adaptación eficaz de los materiales tradicionales a cada situación o público único e individual» (Ong, 1993: p. 65). La noción misma de identidad o semejanza entre cada versión es también un asunto cultural. El «palabra por palabra y verso por verso» (Lord, 1960: p. 20) del que alardeaban aquellos recitadores de los Balcanes era solo una expresión enfática, ya que sabían bien que ninguna versión era idéntica a la otra, pero que todas ellas rememoraban y producían el mismo texto, adaptado a sus circunstancias de recitado. La palabra oral no es separable de su contexto de producción o ejecución y sentido, de sus circunstancias físicas de existencia, de las que surge y a las que vuelve. Ni siquiera existe en un contexto solo verbal, como sucede (aunque no siempre) con la palabra escrita, como ya se pudo entrever en el Capítulo 1.

Marcel Jousse, investigador fundacional para el campo de la oralidad y sus prácticas, en su obra *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs* (1925), acuña el término *verbomotor*. Creado en un principio para caracterizar a las culturas orales semíticas, como la hebrea y la aramea,¹² su aplicabilidad luego fue ampliada a todas aquellas que le dieran a la palabra oral (es decir, pronunciada y actuada) un valor considerable en el contexto de una interacción personal. Se trata de culturas verbomotoras, en las que «incluso los negocios no son negocios: son fundamentalmente retórica», como en varias sociedades actuales de Medio Oriente, donde la compra de cualquier cosa «consiste en una serie de maniobras verbales (y somáticas) [...] una agonística oral» (Ong, 1993: p. 72).

3.1.5. Palabra hablada vs. palabra gráfica

Finalmente, y en otro frente de la discusión, Ong insiste en una referencialidad absoluta de la palabra escrita, del signo gráfico, a su origen hablado o sonoro, sea real o imaginado: «El pensamiento está integrado en el habla y no en los textos» (pp. 321-323). Entiende como prejuicios de una cultura *caligráfica y tipográfica* la consideración de la palabra como signo, es decir, como marca visual. Estas palabras *gráficas* no son para él «reales», y si lo parecen, es por la tendencia de una cultura tipográfica y «electrónica»¹³ a reducir toda experiencia a sus equivalentes visuales. El hombre oral, en cambio, piensa la palabra como «alada» –según el epíteto homérico–, es decir, fugaz y móvil, libre. Para Ong, la división y fijación que produce la escritura es asimilable a la de la medición del tiempo o a las configuraciones que da un osciloscopio: intentos de fragmentar y visualizar lo que es continuo y fluido. Desde ese punto de vista, «reducimos el sonido a una grafía y a *la más radical de todas las grafías* [el destacado es nuestro], el alfabeto» (Ong, 1993: p. 80).

12 Si bien estas tenían un conocimiento de la escritura, mantenían una tradición fuertemente oral, enfocada más en las palabras que en los objetos.

13 La resonancia del pensamiento de McLuhan es evidente en esta consideración de lo tipográfico y lo electrónico.

Su mirada crítica, que manifiesta una interesante incompreensión del hecho escrito, se funda en la objeción de que el intento de construir una lógica de la escritura que no implique una investigación profunda de la oralidad —de la que surge— implica una comprensión muy limitada de la misma. Esos mismos prejuicios caligráficos y tipográficos —que nos han modelado como cultura de lo escrito— son el principal obstáculo, en la visión de Ong, para la recuperación de la dimensión esencialmente oral de la palabra.

Es necesario ahondar, de todos modos, con algunas observaciones sobre las ambigüedades en las que incurre este autor, en su oscilación entre distintas consideraciones sobre lo oral. Aparecen, por un lado, las prácticas institucionalizadas de la oralidad, como la poesía que recitan los bardos o aedas, en un esquema métrico y estilístico que recurre a técnicas de composición estructuradas sobre procedimientos mnemónicos. El problema aquí es indagar en la capacidad de esas culturas para producir conocimiento, para almacenar información y para transmitirla.

Por el otro, el tema de «lo sonoro», del sonido de la palabra misma como experiencia sensorial y social, como modo de ser de una sociedad que se organiza en torno a su experiencia. Se propone aquí una especie de consideración esencialista de lo oral, que es la dimensión constitutiva de un tipo particular de comunidad, estructurada naturalmente en torno a «lo sagrado». Estos dos abordajes, más ciertas combinaciones de ambos a lo largo de su argumentación, ponen de relieve que la noción de oralidad no es tampoco fácil de precisar, ya que se mezclan en ella aspectos históricos y experiencias etnográficas, nociones filosóficas y consideraciones epistemológicas, rasgos psicológicos e interpretaciones sociológicas y teológicas.¹⁴ Se comprueba que la oralidad es una categoría construida, del mismo modo en que lo es la de la escritura y, como aquella, dependiente de los puntos de vista que se instrumenten para definirla y caracterizarla.

A pesar de que Ong es consciente de que la oralidad primaria es un «descubrimiento moderno», no parece tomarlo en cuenta a la hora de proponer conclusiones y definiciones acerca de prácticas culturales, quizá demasiado lejanas —en el espacio y en el tiempo— como para que puedan ser comprendidas sin las distorsiones operadas por los mismos prejuicios que desea denunciar, y de los que es parte. La mirada, desde la experiencia plena de la escritura, sobre una oralidad de algún modo prístina implica, ante todo, reconocer esa relación de polaridad o dicotomía, que no es propia de los fenómenos en sí, sino de los modos en que se los conceptualiza y se los enuncia.

3.1.6. De la oralidad a la escritura

Estas consideraciones y características que se delinearon acerca de las dinámicas y valores propios de la oralidad son de particular interés por su cualidad de fondo, o *background*, para las respectivas conceptualizaciones sobre la escritura y sus propios principios y prác-

14 No hay que olvidar que Water Ong (1912-2003) era sacerdote jesuita. Su tesis de maestría fue supervisada por un joven canadiense: Marshall McLuhan.

ticas: su dimensión cultural, en definitiva. Ambas categorías no son escindibles, ya que se modelan una sobre –o contra– la otra. Es importante no solo comprender estas nociones en sí mismas, sino investigar las relaciones que distintos enfoques teóricos establecen entre ambas. Estas relaciones se enuncian, a veces, como de carácter histórico; otras, como de carácter formal, estructuradas en torno a principios lógico-teóricos, sin una necesaria contrastación histórica. Otras veces, finalmente, son los efectos de cierta «mitología» moderna que proyecta hacia el pasado un conjunto –en general fragmentario y discontinuo– de creencias propias de la contemporaneidad, con poco o nulo sustento histórico o antropológico. Son muy eficaces, sin embargo, en su capacidad de activar la reflexión y el debate sobre los medios de comunicación de los últimos cuarenta años.

Se puede decir que las categorías de oralidad y escritura son recíprocas (análogas a las de «lo crudo y lo cocido» de Lévi-Strauss) y que operan como tensión ideológica en un par que hace sentido en su oposición misma; si bien es rico en sugerencias, no tiene en cuenta todo lo otro que hay que comparar y entender. En efecto, el enfoque de raíz estructuralista está presente y vigente en la manera de relacionar los dos polos de la práctica del lenguaje: entre un pensamiento «salvaje» (el oral) y otro «civilizado» (lo escrito). Este acercamiento puede incurrir –sobre todo en sus versiones de divulgación– en varias contradicciones. Por ejemplo, cuando se equipara oralismo a espontaneidad o fugacidad para oponerlo a lo diferido, estable y concluido de lo escrito, desconociendo, inesperadamente, los principios y reglas de funcionamiento de las culturales orales descubiertas e investigadas por Parry y Lord. Estas son todo menos un conjunto de improvisaciones o libertades, como explicara Walter Ong.

No se debe olvidar tampoco que ambas categorías son esencialmente abstractas y útiles, en todo caso, para reconocer mejor algunas características de las relaciones de intercambio entre la palabra hablada y su contraparte gráfica, pero no necesariamente como instituciones formalizadas de la misma manera en los períodos y contextos estudiados. La taxonomía abstracta que esta categoría dual propone no suele ser comprobable como tal en los contextos concretos de las prácticas reales de hablar y escribir.

Precisamente, este carácter opositivo de lo oral y lo escrito (de algún modo mítico en su estructura misma) aparece como una forma de prejuicio cultural; esta vez, de cuño moderno. Se excluyen así situaciones intermedias, no tanto aquellas graduaciones –pseudohistóricas– del pasaje de lo oral a lo escrito (la idea etnocentrista de un progreso trabajoso e ineluctable hacia el alfabeto), sino las muy reales simultaneidades y contactos entre ambas prácticas. La postulación de la oralidad como paradigma (re)descubierto dice mucho más sobre las preocupaciones de los pensadores de mediados del siglo xx –desde los años sesenta– acerca de los cambios tecnológicos en la comunicación contemporánea que lo que puede aportar sobre las prácticas previas a la implementación de la escritura como técnica de comunicación estable y aceptada. En esa perspectiva inscribimos centralmente a Marshall McLuhan, y así recuperamos no solamente sus siempre atractivos y estimulantes «sondeos» (como los llamaba) sobre los trasposos entre medios de comunicación, sino sus propios supuestos y esquemas desde los cuales los formulara.

En síntesis, las preguntas y posiciones acerca de la oralidad son interesantes y productivas para los fines de este trabajo, por lo que revelan y clarifican acerca de la significación cultural de las prácticas de lo escrito. En efecto, la manera en que se reparten o dividen las incumbencias técnico-simbólicas entre las situaciones orales y escritas (desde los distintos posicionamientos de las investigaciones históricas y etnográficas) nos permite entender mejor su función de hipótesis y creer menos en la presunción de veracidad histórica o arqueológica.

La visión de lo escrito estará, así, fuertemente condicionada por la tensión que se le hace tener con lo oral. Al concebirlo como cambio radical y paradigmático, muchas veces se imbuje a lo escrito alfabético con los poderes de emblema cultural de la racionalidad moderna. Esto ha resultado más simple y atractivo que abordarlo desde la comprensión sutil y modulada de sus funciones y sentidos originales, o sus particularidades históricas.

3.2. De la escritura a la cultura escrita

La teorización sobre los efectos determinantes de la escritura sobre una sociedad excede, y requiere ampliar con creces, enfoques típicos como:

- los estudios sobre los sistemas de escritura y su desarrollo, generalmente desde una mirada histórica o mejor dicho, evolucionista, como se vio en el Capítulo 1;
- los de la lingüística, que por regla general, consideran a la escritura algo subsidiario a la lengua y su estudio;
- los de los estudios literarios, que están centrados en los contenidos pero no en los «actos comunicativos de los mismos» (Goody, 1996: p. 11).

La idea misma de «cultura escrita» implica la percepción de los efectos verdaderamente configuradores de la escritura sobre el plano social, institucional y privado. Para la consideración del rango cultural, que implica el uso amplio de la escritura en una sociedad, hay que considerar los efectos concretos de la misma y no solamente sus principios «ontológicos» o tecnológicos. Es importante, reflexionan David Olson y Nancy Torrance, tener en cuenta no solo la propiciación, que estimula, sino la apropiación que propone:

Lo que importa es lo que la gente hace con la escritura y no lo que la escritura le hace a la gente. La cultura escrita no origina un nuevo modo de pensar, pero el hecho de contar con un registro escrito posiblemente le permite a la gente hacer algo que antes no podía hacer: revisar, estudiar, reinterpretar y demás. Análogamente, la cultura escrita no origina el cambio social, la modernización ni la industrialización. Pero la capacidad de leer y escribir posiblemente sea vital para desempeñar ciertos roles en una sociedad industrial y totalmente irrelevante en lo que respecta a otros roles en una sociedad tradicional. (Olson y Torrance, 1987).

Desde esta perspectiva, la dimensión cultural de lo escrito permite enfocar la mirada en los contextos históricos de actuación de la práctica escrituraria para poder considerar también la dimensión de la lectura y sus prácticas. No hay cultura escrita sin una intensa y compleja interacción entre las *producciones* escritas y las *recepciones* lectoras, ya que entre ambas se constituye al texto como entidad signifiante a la vez que múltiple en su refracción de tipos, géneros y estilos. En el centro de estas nociones, está la idea de que la escritura y la lectura instituyen modos de pensar y conocer, de aprender y comunicar.

3.2.1. *Cultura escrita y conciencia*

Retomando las exploraciones del Capítulo 1, vemos que una de las tesis más fuertes acerca de la escritura es la que afirma que ella ha sido, y es, indispensable para la configuración de la «conciencia», tal como se la concibe en el pensamiento moderno occidental. En esto convergen autores como McLuhan, Havelock, Goody y Ong, entre otros. Sin embargo, hay matices en esta idea, que van desde la convicción de que la escritura, por su propia presencia, es la que genera ese cambio o «progreso», hasta aquellos que, como David Olson, consideran que el asunto no es escribir, sino atender a «alguna implicación más profunda de la lengua escrita» (Olson, 1986). En esta concepción, el texto escrito o fijado puede separarse de la interpretación y expresaría una forma de «autoconciencia»: la que distingue lo subjetivo (la interpretación) de lo objetivo o fijo, el texto como tal. Los autores mencionados coinciden en que escritura, alfabeto e imprenta fueron «de alguna manera, factores fundamentales en estos cambios» (Olson, 1986).

Para Feldman (1995), sin embargo, no queda clara en estas consideraciones la manera precisa en que la escritura ejerce determinados efectos sobre la mente. A este punto de vista, Feldman lo denomina «planteo general» (p. 72). Como contrapartida, las investigaciones antropológicas sobre la oralidad permiten obtener otras certezas o, por lo menos, poner en discusión las certezas de aquel planteo. Feldman considera que en las culturas y tradiciones orales hay exponentes de lo que ella denomina «géneros orales artificiosos» que permiten la distinción entre texto e interpretación, tal como lo hacen nuestros propios géneros escritos: la poesía, los informes legales, la novela, etc. La pregunta es si la condición de escritos los hace capaces de la distinción propia de lo reflexivo, o si hay algo en las mismas estructuras, más allá de si son escritos u orales. Feldman afirma que hay equivalentes orales de lo que produce el uso de la escritura; tal vez, no han sido considerados como tales —desde las aproximaciones centradas en lo escrito— debido al prejuicio de identificar lo oral con el género de la conversación cotidiana (Feldman, 1995: p. 73). Esto reflejaría también el prejuicio de que nuestra concepción o experiencia de lo oral es trasladable a otras culturas pasadas o presentes, como una especie de «universal oral», que es indeterminable, o incapaz de determinar contenidos o géneros. Feldman rescata el trabajo de Chafe y Danielewicz, *Properties of Written*

and Spoken Language (1968), en el que se comparan dos formas orales y dos escritas, propias de nuestra cultura: la conversación y la conferencia; o las cartas y los escritos académicos. Estos autores detectan entre estas maneras una mezcla de rasgos orales y escritos, más que una determinación clara de lo que pertenece a cada campo. Sin embargo, Feldman interpreta que se trata de «múltiples géneros». Las actividades de la lengua asumen distintas características; algunas de ellas se dan en el campo de lo escrito, otras en el campo de lo oral; sobre todo cuando en una sociedad no existe el género escrito propio para una determinada actividad o situación. La idea de Feldman es que no solo no existen formas ni significados universales, sino que los acontecimientos de la vida social ocurren en alguna *forma*, y que, siguiendo al Ludwig Wittgenstein de *Philosophical investigations* (1953), estos hechos no solo ocurren en esas «formas de habla», sino que son *creados* por esas formas de habla, como manifestaciones de un lenguaje «creador» de acontecimientos: en las culturas sin escritura, asevera Feldman, «el lenguaje en el que se acuerdan, se negocian y se construyen estas actividades puede tener [...] la forma que he descrito como género oral artificioso» (1995, p. 75).

Nuestra experiencia de los géneros artificiosos es sobre todo escrita, pero es importante entender que se trata de «crear un texto en el que lo que cuentan son las palabras mismas y no solo el significado que se les quiso dar». Las palabras que aparecen en un determinado género se hacen más memorables por obra del género mismo, y no solamente por las cualidades rítmicas o métricas, que serían como la base mecánica de la memoria y la repetición precisa.¹⁵

En definitiva, se afirma que tanto en las culturas orales como en las escritas hay géneros en los que importan las palabras empleadas (y no solo el significado objetivo que transportan) y que hay maneras de llamar la atención sobre ellas, tanto a través de recursos orales¹⁶ como con la escritura.

3.2.2. Fijar y poner por escrito

En el planteo general de Feldman, fijar un texto –concentrarse en el aspecto de la locución– es esencial para poder proceder a la interpretación; la escritura, el acto de escribirlo, puede ser una buena manera de logarlo, siempre y cuando, como aclara Feldman, «forme parte de una tradición letrada [es decir, culta o especializada]». Puede pasar que

15 Esto se puede traducir a las distinciones de Austin entre *locución* (las palabras), *ilocución* (el sentido que se les quiere dar) y *perlocución* (el efecto que poseen) (Feldman, 1995: pp. 75-76).

16 Feldman expone ejemplos de culturas ágrafas, como la de los ilongotes, en Filipinas, que poseen trece géneros orales con sus nombres distintivos. Estas se subdividen, a su vez, en tres categorías principales: discurso recto, discurso torcido y conjuros. Se encuentran géneros de discurso recto: noticias (o chismes), historias sobre el pasado reciente y mitos e historias de un pasado lejano; cinco tres géneros de discurso torcido: acertijos, poemas infantiles, canciones, representaciones y oratoria; finalmente, cinco géneros de conjuros. Es posible detectar toda una taxonomía absolutamente oral en la que las distinciones entre tipos de texto y circunstancia son claras y definidas, sobre todo a partir de las expresiones que se usan, es decir, las maneras del hablar.

el escribir forme parte de las prácticas de una cultura «baja» y se use ese procedimiento solo para fines utilitarios o alejados de la interpretación, como sucedía en la cultura «alta» de los Vedas, que era enteramente oral y en la que lo escrito no formaba parte de los géneros de lo interpretativo. Aquello que Feldman llama «factor desencadenante» y su relación con la fijación de un texto para su interpretación no estriba tanto en la escritura cuanto en cierto «cometido social y cognitivo universal del ser humano». El medio para ello tampoco es la escritura en sí, ya que esos géneros artificiosos son escritos en las cultura letradas, y hablados en las orales. Desde su análisis, los sustentadores de aquel «planteo general» –relativo a la esencialidad de la escritura para ciertos desarrollos cognitivos y culturales– no pueden señalar ninguna cultura que carezca de esa capacidad básica de la cognición humana,¹⁷ ya que «en tanto cualquier cultura tenga sistemas de texto e interpretación, la escritura no será necesaria para ella».

La tesis central de esta valoración de la oralidad es que se puede hablar de un verdadero «metalenguaje oral», presente en muchas culturas ágrafas y que cumple las funciones reflexivas e interpretativas que los análisis centrados en el rol especial de la escritura –sobre todo la alfabética y sus prácticas– identifican exclusivamente con géneros escritos.

En este terreno de discusión, el análisis de R. Narasimhan (presentado anteriormente) acerca de la caracterización de la cultura escrita representa también una objeción importante a los presuntos efectos automáticos de la cultura escrita sobre la aparición de una «psiquis autónoma», propia del planteo general mencionado por Feldman. La literatura sagrada y ritual de la India, los Vedas, fueron producidos y conservados en un medio estrictamente oral. Y no hay duda para este investigador de que el *Rigveda* constituye un texto en el pleno sentido del término, ya que no solo es un «corpus autónomo y fijo», sino que «toda una tradición textual se desarrolló en torno de él» (Narasimhan, 1991: p. 239). Reglas gramaticales, compilación de listas, grupos de sinónimos, nombres divinos, interpretaciones etimológicas, índices; en definitiva, una vasta producción textual que asociáramos exclusivamente a las posibilidades de una cultura escrita altamente desarrollada.

Se pregunta este investigador, sin embargo, en qué consisten las evidentes diferencias entre culturas como la hindú o la china –ambas con gran conocimiento de la escritura y sus prácticas– y la que se desarrolló en Occidente a partir de los griegos y su escritura. Parecería que para los hindúes, por ejemplo, la escritura como «tecnología» era desestimada como modo de transmisión de la tradición textual, que encontró en la mnemotecnia oral un vehículo deliberadamente privilegiado por la clase culta. De todos modos, para Narasimhan «lo importante no es la existencia de una tradición textual *per se* sino los tipos

17 «Los partidarios del *planteo general* se han entusiasmado mucho [...] con la tesis de que existe un pueblo, en alguna parte, que no puede distinguir entre decir y significar, que no concibe la intención o, en otra versión, que no tiene ningún léxico para distinguir “decir” de “significar”, ni “es” y “parece”. Se inclinan a atribuir esta deficiencia muy básica a la falta de escritura. Por las razones antes explicadas, no creo que haya ni pueda haber ningún pueblo como ese: no podemos imaginar cómo serían sus miembros, qué clase de vida llevarían, en suma, cómo podrían ser humanos» (Feldman, 1995: p. 79).

de conceptualizaciones y técnicas analíticas críticas que esta tradición desarrolla y utiliza en sus estudios textuales». Es, decir, los textos pueden existir en una forma escrita u oral, pero lo que importa es que ciertas clases de desarrollo cognitivo y científico, supuestamente pertenecientes a una tradición textual, no se desarrollaron en la India, que siguió «siendo oral en sus aspectos psicosociales». Los efectos de esto fueron la no discriminación entre mito e historia, o entre las creencias sobrenaturales y el análisis de los fenómenos naturales. Hay que tener una caracterización más amplia y ramificada de la cultura escrita para entender sus prácticas de una manera más precisa y profunda, sin limitarse «a la presencia o ausencia de una escritura» (Narasimhan, 1991: p. 240). En síntesis, la capacidad de leer o escribir no alcanza para definir las variantes de una cultura escrita.

En un primer sentido, esta puede ser entendida como «una extensión o incremento¹⁸ de las potencialidades de la conducta oral»; se trata de los efectos de la cultura escrita en «pequeña escala». Cuando se «tecnologizan» e institucionalizan estos modos de abordaje del mundo —y del yo—, se amplía la accesibilidad a grupos más amplios de personas: esta es la cultura escrita en «gran escala». El primer interrogante es si la cultura alfabética (concretamente, el desarrollo griego posthomérico) fue requisito indispensable para la externalización¹⁹ —o despersonalización— de ideas sobre el tiempo, el espacio, la naturaleza y el yo. El segundo es si la experiencia griega al respecto es un aporte singular de esa civilización o el efecto inevitable de ese proceso de externalización.

Como respuesta a la primera pregunta, Havelock y Ong insistían en lo «situacional» de la conducta oral; para Narasimhan, la escritura es, por el contrario, un actividad esencialmente distanciada, con lo que se refuerza la necesidad de articular esos aspectos situacionales como requisitos de la comunicación: «se abre el camino a la reflexión sobre las metodologías de la articulación, y los niveles y estructuras de las articulaciones».

Con respecto a la segunda pregunta, parecería que la contribución griega tuvo cualidades únicas y propias, sobre todo si se la compara con otras tradiciones, ya que «las técnicas de representación griegas parecen haber sido más eficaces para propiciar el desarrollo de una tradición científica que las chinas y las hindúes» (Narasimhan, 1991: p. 243). En el fondo, lo que está en juego es el contraste entre el aprendizaje y la tradición como «técnicas artesanales» y las «técnicas de construcción», basadas en la teorización científica. Además, sin escritura la posibilidad de comunicación retroalimentada es limitada; en cambio, «la escritura posibilita una retroalimentación más ramificada. Los argumentos, razonamientos, deducciones, explicaciones [...] cuando

18 La expresión retrotrae a la noción de *enbacement* ('incremento', 'mejora') de McLuhan, uno de los vértices de la téttrade, modelo desarrollado en su obra póstuma, en colaboración con Buce R. Powers (McLuhan y Powers, 1989).

19 La externalización o despersonalización es, antes que nada, un efecto de la conducta lingüística. «Por medio del comportamiento lingüístico, los seres humanos pueden encarar no solo el mundo que tiene a su alcance inmediato para la interacción, sino también mundos distantes en el tiempo y en el espacio. Lo que es más pueden abordar no solo el mundo real que le es dado, sino también mundos posibles (imaginados) y situaciones contrafácticas» (Narasimhan, 1991: p. 242).

son extensos y complejos, no puede comunicarse con claridad sin la ayuda de la escritura» (Narasimhan, 1991: p. 244).

Se va clarificando que hay una manera de abordar diferencias y distinciones, evitando la polarización entre cultura oral y cultura escrita. El esquema conceptual es el siguiente: la reflexión (la capacidad reflexiva) es la esencia de la conducta letrada, y se caracteriza por las formas de los procesos reflexivos en la interacción del sujeto con el mundo. La escritura (como posibilitadora de una cultura escrita) favorece y fortalece a la cultura reflexiva con una tecnología eficaz. Los niveles de cultura letrada y escrita se determinan tanto por los procesos reflexivos implementados como por las tecnologías que los sostienen. La condición letrada «constituye un continuo que va de la oralidad primaria, en un extremo, a la conducta letrada apuntalada por las tecnologías más complejas que puedan concebirse, en el otro extremo». Narasimhan propone un muy sugerente criterio para ampliar el modelo cognitivo de la cultura escrita, desbordando la «tecnología de la escritura» para poder pensar en «la cultura escrita visual, la cultura escrita computacional, entre otras».

Desde esta lógica, el rol de las tecnologías, como la escritura, pero no solo ella, es doble: por un lado, incrementan los procesos reflexivos y, por el otro, y en un segundo momento, permiten la representación de los resultados de esos procesos; estos constituyen modelos del mundo que son objeto de reflexión. A estos modelos, Narasimhan propone llamarlos «textos»: «un mapa es un texto, como también lo son un poema o una canción». El paso de un mundo real a un mundo «modelado» es un proceso abstractivo y el proceso inverso —o complementario—, que va del texto a la realidad, es la «interpretación». En su planteo hay tres modos de conducta humana, de los que nos interesa sobre todo el tercero, en el que:

los textos se convierten entonces en objetos análogos a la fenomenología del mundo real, y la abstracción y la interpretación van y vuelven de los textos a los «modelos» de textos. Este podría denominarse el «modelo textual o hermenéutico de conducta.

3.2.3. *Texto y representación*

En el mundo de los textos habría tres modalidades de representación: temporal, espacio-temporal y espacial.

La modalidad espacio-temporal correspondería a la escala «cultura escrita-oralidad», si bien en la temporal también hay niveles de abstracción importante.²⁰ Sin embargo, parece ser que las representaciones pertenecientes al tercer modo, el espacial, desde el punto de vista cognitivo, son mucho más poderosas. La capacidad humana para integrar, para percibir «*gestalts*» o para esquematizar son superiores en el dominio

20 Como en el caso de la cultura india, que desarrolló no solamente gramáticas y comentarios a sus textos principales, sino también sistemas de notación musical, todos ellos entera y deliberadamente orales.

espacial comparado con en el temporal. Estas observaciones concuerdan con lo afirmado por Havelock y Ong, que consideran que las prácticas orales están siempre referidas a una circunstancia, y no pueden desligarse o distanciarse de la misma con la facilidad con que lo hace la escritura (y su cultura). Esta especie de superioridad cognitiva de la escritura (que para Narasimhan abarca textos, diagramas, cuadros, mapas, sistemas de notación escritos, entre otros) la vuelve más eficaz para potenciar el pensamiento reflexivo. Mucho más que la mímica, la actuación, o la música, que son esencialmente «temporales».²¹

Modalidad de existencia	Medio de representación	Forma de representación
Temporal	Secuencias de palabras (cantadas salmodiadas, recitadas o habladas)	Plegaria, poema, proverbio, epigrama, balada, sutra, etc.
	Secuencias de sílabas rítmicas (cantadas salmodiadas, recitadas o habladas)	Esquemas hindúes de notación oral, p. ej. Bol, Sollu-Kattu, etc.
	Música (para voz o instrumento)	Composiciones musicales en diversas formas
Espacio-temporal	Representación en vivo	Rituales, danza, drama, ópera, etc.
	Filmación, grabación, generación por ordenador	Secuencia de acción en vivo, animación por ordenador
Espacial	Escritura	Texto en diversas formas (cartas, ensayos, etc.)
	Imágenes bidimensionales	Diagramas, esquemas, mapas, cuadros, dibujos, etc.
	Imágenes tridimensionales	Escultura, arquitectura

Como conclusión de estos estudios (que aunque provienen de parcelas de investigación restringidas, se orientan a una discusión general sobre las relaciones entre culturas de lo oral y culturas de lo escrito), es importante tener en cuenta a las tecnologías y las instituciones que se derivan de ellas,²² que aportan a la reflexión y la representación. Es en la acción e interacción entre las modalidades, modos y formas de representación que se da el funcionamiento y el alcance de las capacidades de abstracción y articulación de una cultura. Esta mirada es superadora de la que meramente opone aspectos cronológicos, y toma en cuenta la complejidad de interacciones entre lo oral y lo escrito que se pueden dar en una misma cultura; incluso, en nuestra cultura contemporánea.

Tres clases de prácticas letradas específicas del ámbito cultural europeo desde el año 1000 d.C. en adelante definieron esa transformación cultural:

1. La práctica de asignación de interpretaciones, implícita en el acto de otorgarle significado a un texto, que implican:

21 Contrastar la idea del gesto temporal de la danza o la música con el análisis de Roy Harris sobre la dimensión espacial de la escritura.

22 McLuhan entendía a las tecnologías como generadoras de instituciones al sostener que operan como metáforas sociales y culturales.

- a) la actividad de articular los conceptos que se forman de este proceso como sistema de reglas y procedimientos de verificación, etc.;
 - b) la creación de elementos auxiliares como diccionarios, índices, concordancias y el diseño de vehículos apropiados para comunicar significados, por ejemplo, diálogos, ensayos, etc.
2. La práctica de la tecnología de la imprenta, publicación y distribución de libros, redacción, corrección, y la creación de una comunidad lectora informada y letrada.
 3. La escolaridad y los procesos de instrucción y enseñanza de métodos de construcción de esos procesos.

Es evidente la posición central de la imprenta en este haz de prácticas letradas. Se la puede entender como articuladora entre dos formas de cultura escrita (en la línea de McLuhan) o como cambio y mutación paradigmática, en el espíritu de Elizabeth Eisenstein, y su idea de la imprenta «como agente de cambio».

3.2.4. *El texto y la interpretación*

David Olson (1995) clasifica el enfoque sobre los cambios en las formas de comunicación en dos vertientes. Una de ellas entiende que los cambios culturales, derivados de aquellos, se da en el nivel de las prácticas sociales e institucionales, suponiendo que los «procesos cognitivos de los individuos siguen siendo prácticamente los mismos» (p. 203). En esta corriente ubica a autores como Scribner (1977), Eisenstein (1979) y Street (1984). La otra vincula los cambios en las formas de la comunicación con transformaciones psicológicas y cambios profundos en las formas de representación y conciencia. En esta vertiente se encontraría obviamente McLuhan, como también Havelock, (1963) Goody (1977), Ong (1982), y él mismo.

La diferenciación entre estas dos interpretaciones puede parecer no demasiado relevante, aunque permite distinguir matices entre una mirada sociocultural (el nivel de las prácticas y los hábitos) y otra que integra aspectos cognitivos y epistemológicos. En el caso de Eisenstein, cuyos puntos de vista se comentarán más adelante, su interés se centraliza en el rol de la imprenta como vector de las transformaciones que llevaron a la modernidad. Este enfoque da título a su obra más conocida e influyente, *The Printing Press as an Agent of Change* (1979). Para esta autora, la incidencia del nuevo recurso tecnológico de la imprenta fue decisivo a la hora de proporcionar los medios para una difusión inusitada de textos, como el de la traducción al alemán de la Biblia por Martín Lutero. Con esta acción, que permitió el acceso a una gran cantidad de ejemplares escritos impresos, se potenció la idea del libre examen y la prescindencia de la tradición y autoridad exegéticas propias del catolicismo. En el campo de la ciencia, la posibilidad de contar con un «original» de un texto (que se suponía corregido y

«auténtico») habilitó el estudio y la comparación. A esto se agrega, según Eisenstein, un aspecto muy interesante (que analizaremos en el siguiente capítulo) que es el relativo a la posibilidad de producir y reproducir diagramas, cuadros o mapas, entendidos como herramientas de alta efectividad en la difusión del conocimiento. El doble efecto de la imprenta, tanto en la religión como en la ciencia, demuestra, para Eisenstein, que no tiene sentido «encapsular sus consecuencias en una única fórmula, cualquiera que sea».

Su posicionamiento se contrapone conscientemente al de McLuhan y su fórmula «el ojo por el oído». Eisenstein es partidaria de entender el fenómeno del cambio en la forma de comunicación (del manuscrito al impreso) como una explicación «de múltiples variables, aún cuando se destaque la importancia de la innovación específica» (p. 702).

Sobre este punto en particular, Olson observa que la imprenta, como invención técnica e incluso como innovación, podría haber sido utilizada de muchas maneras en culturas distintas a la occidental. Para este autor, el término esencial en esta transformación cultural se da en el plano de la cultura escrita, entendida como la competencia necesaria y desarrollada para usar el medio de comunicación de la escritura. Esta permitió la diferenciación entre lo «dado» y lo «interpretado». La práctica de la escritura permitió crear un texto fijo, original y objetivo, mientras que la imprenta «puso ese texto en millones de manos» (Olson, 1995: p. 206).

La distinción de Olson enfatiza el rol del texto escrito como objeto y objetivo, como ese hecho fijado, tanto en el campo de las Sagradas Escrituras como en la naturaleza (la idea tradicional de que la creación era un «libro» escrito por Dios, que había que leer o descifrar). Para este autor, es necesario comprender las lógicas que una cultura escrita había creado, previamente, sobre los textos, para entender cómo la invención de la imprenta potencia esa competencia cultural, que le dio a esa innovación técnica una dirección y un sentido especiales.

Precisamente, en el segundo grupo de autores que Olson propone, el foco está puesto en los cambios en las creencias y conceptos que la cultura escrita produjo en Occidente a partir de los siglos XII y XIII, que estudian Stock y Clanchy. Para Olson «encontramos el vínculo entre cultura escrita y modernidad en la sistemática distinción entre algo que se toma como dado, fijo, autónomo y objetivo, y algo que puede considerarse interpretativo, inferencial y subjetivo». Su idea es que el contraste entre los textos y las interpretaciones aportó el «modelo [...] y las precisas categorías cognitivas o conceptos necesarios para describir e interpretar la naturaleza, es decir, para la construcción de la ciencia moderna» (Olson, 1995: p. 208).

En cuanto a este principio de la objetividad de los textos, para Olson lo escrito «solo preserva una parte del lenguaje, la *forma*, [el destacado es nuestro] mientras que el significado debe ser recreado por el lector a partir de esa forma». Los significados del texto son interpretados por la lectura a partir de que el texto –como lo dado y fijo– adquiere una forma. Lo que se fija en el texto escrito es solo parte de su significado, que debe ser

interpelado por la interpretación, que aporta la otra parte de ese significado, reuniendo en la lectura lo que se había separado en la escritura.

El pensamiento de Olson entiende a la cultura escrita y sus productos más propios, los textos escritos, como una forma de comunicación que supuso un cambio importante en relación con la cultura oral que la antecede, la tradición que va desde la Alta Edad Media hasta el siglo XII. Ese cambio se dio en el seno mismo de la concepción que la sociedad y los individuos tienen acerca de la distinción entre lo fijo y lo autónomo, y lo móvil y lo interpretativo. Por ejemplo, la Reforma protestante hizo hincapié en la autonomía y objetividad del texto bíblico como esencialmente diferente de la interpretación, la hermenéutica. Para Lutero, nos recuerda Olson, «no hay que interpretarla sino leerla, significa lo que dice».²³ Olson propone que la hermenéutica bíblica es un antecedente de la epistemología científica moderna, ya que la primera aportó la idea y la distancia entre algo fijo, el texto escrito fijado en una forma, y su interpretación. Este esquema sirvió de base a la idea moderna de la naturaleza como algo dado (el tradicional Libro de la Naturaleza) pero interpretado en clave de hipótesis científicas, que toman el *datum* de lo natural como objeto de observación y análisis. Galileo (y su brillante intuición científica de que el libro de la naturaleza estaba escrito en el lenguaje de las matemáticas), como también Harvey, Boyle y Newton, procedieron a distinguir entre los hechos y las hipótesis; estas últimas debían ser contrastadas con los hechos observables. Olson entiende que la «lectura» objetiva de la naturaleza sería la ciencia moderna misma, que superando la confusión entre texto e interpretaciones, procederá a estudiar lo que esta dice como separado de lo que el científico pueda interpretar sobre ella. La mirada de Olson aporta la idea de que la cultura escrita y sus competencias implicaron la división entre lo dado y lo pensado, entre el hecho del texto o del mundo y la interpretación de aquellos por parte de un lector. Tanto la Reforma como la ciencia moderna, e incluso el idealismo cartesiano, son efectos de la cultura escrita. Estas dos categorías son equivalentes para Olson a las de «lectura» e «interpretación» de Havelock, y las de «forma» y «significado» de McLuhan.

La cultura escrita «dividió el proceso de comprensión en dos partes: la que es preservada por el texto y, o sea la que está dada, y la que aporta el lector, o sea la interpretación. La imprenta no hizo sino agudizar esta distinción».

En definitiva, la objetividad es «un subproducto de la cultura escrita» (Olson, 1995: p. 218).

23 Para entender este análisis de Olson, es necesario recordar que la tradición interpretativa católica entendía a las Sagradas Escrituras (la Biblia) como algo que debía, sí o sí, ser interpretado por la Iglesia. Esta última era *magistra* ('maestra') al ejercer la lectura autorizada e instituir la *ortodoxia* (etimológicamente, 'la recta opinión'). La interpretación de las Sagradas Escrituras estaba atravesada por esta tradición, que comenzaba con el mismo Jesucristo y el Antiguo Testamento, y seguía con los evangelistas, San Pablo y los Padres de la Iglesia. En el catolicismo, la exégesis aún forma parte casi indisoluble del texto bíblico, a tal punto que aún hoy en día las ediciones católicas de la Biblia se publican con comentarios y reseñas, mientras que las ediciones que provienen del ámbito protestante presentan el texto bíblico sin notas.

3.2.5. De la decodificación a la lectura

El desarrollo anterior revela que, cuando se habla de cultura escrita, se está pensando a la lectura como un conjunto de prácticas, actitudes y valores que desbordan, obviamente, la mera decodificación entre fonemas y grafemas. Si hablamos de la escritura y la lectura alfabéticas en particular, la capacidad de codificar y decodificar no alcanza para caracterizar a alguien como «letrado». La mera codificación y decodificación entre grafemas y fonemas «agotarían la cultura escrita» (Kittay, 1991). Para ilustrar este punto, el autor trae a escena la diferencia que el idioma francés registra entre un *analphabet* ('analfabeto', es decir, alguien que no conoce el código) y un *illettré* ('iletrado', es decir alguien que no pertenece a una cultura escrita o letrada).

En términos de comunicación, «cada canal de comunicación depende [...] tanto de lo que excluye como de lo que incluye en ese acto comunicativo total». La pregunta es: «¿la cultura escrita consiste en saber codificar *qué* por escrito? ¿y en decodificar la escritura para pasarla a *qué*?». La respuesta simple es la oralidad representada, «pero oralidad podría ser un término más problemático de lo que pensamos» (Kittay, 1991: p. 224). Si bien lo oral tiene que ver con todo lo que es hablado (y quizás representado por la escritura) en su distinción con respecto a una cultura escrita, es también todo lo que una cultura que escribe y lee deja atrás: todo aquello que se comunica, sea verbal o no, en tanto no está escrito. Como vimos, la división tajante entre culturas orales y culturas escritas es un error teórico, ya que ambas entidades «se interpenetran y dependen una de otra». Ambas operan dentro de muchas clases de prácticas y discursos significativos: «la cultura escrita es más que la codificación y decodificación de lo oral, que a su vez es mucho más que lo hablado» (Kittay, 1991: p. 225).

Para que lo escrito y el que escribe puedan emitir o comunicar las cosas que no se dicen, es decir, aquellas que no forman parte de lo hablado (ese «residuo» comunicacional), es necesaria la existencia de «un discurso que no esté basado en las prácticas de la ejecución oral». De no ser así, las cosas quedarán sin ser escritas (es decir, sin ser «emitidas») y dependiendo siempre de una situación oral precedente. El que escribe debe «encontrar un lugar especial y apropiado para ellas en el texto». El narrador escritor puede innovar a través de lo textual en sí mismo, sin depender de la práctica oral que teóricamente lo precede. Así se crearon, por ejemplo, la rúbrica y los títulos de capítulos y secciones en los manuscritos medievales, como señala Kittay, que las entiende como «transcripciones de comportamientos». Son verdaderos «hechos de lo escrito», es decir, diferentes estructuralmente de lo oral, y que representan situaciones y circunstancias que lo hablado no recoge; funcionan como complementación comunicativa. Los medios orales y escritos tienen, por lo tanto, permeabilidad mutua y se propagan uno a través del otro. Kittay cita una tradición judía que prohíbe específicamente que el comentario oral se escriba y también que las Escrituras se reciten de memoria: «aunque se hayan memorizado algunas partes, hay que pronunciarlas como si se estuvieran leyendo en voz alta, con la vista fija en la

Torá; deben transmitirse como un desciframiento de lo escrito» (Kittay, 1991: p. 228). Se comprende la interacción entre ambas culturas, la oral y la escrita, que dialogan y se complementan, e incluso, una práctica finge ser la otra, en una ritualización, muy compleja, de sus interrelaciones y sentidos. Es evidente que esta situación se puede encontrar en muchas prácticas contemporáneas, donde las relaciones entre lo escrito y lo hablado, lo orado y lo leído, operan en contextos que aún hoy requieren del traspaso de símbolos entre uno y otro. Aportamos un ejemplo: la lectura de un *paper* en un congreso académico, en el que la *performance* oral consiste en una lectura en voz alta de un texto absolutamente fijado por escrito que debe, de todos modos, ser hablado para adquirir una presencia en ese contexto claramente perteneciente a una cultura escrita altamente desarrollada. Otro ejemplo, contrapuesto, lo podemos encontrar en un solista de música culta (un pianista, por ejemplo) que debe tocar las obras sin «leer» la partitura (es decir «de memoria»), mientras que si toca con un grupo de cámara, debe usar y leer la partitura correspondiente. En este caso se comprueba que la cultura acústica y letrada de la música clásica occidental y sus prácticas están atravesadas por ambas formas de representación, que se distribuyen tácticamente sus respectivas capacidades y símbolos.

El aspecto «empírico» es el que le interesa señalar a Kittay, en el que una cultura escrita es diferente de otra; esto hace que se encuentre la «cualidad políglota» de la cultura escrita. Los factores materiales en los medios a usar por una cultura escrita son claves para este abordaje: incluyen desde las diferencias *físicas* (arcilla, pergamino, imprenta, pantallas) a los «ordenamientos y reordenamientos gráficos» que aporta la escritura en el espacio (listas catálogos, índices), que casi no son compatibles con el habla. Otra diferencia interesante es que cuando las distintas culturas escritas «encaran la ausencia del emisor: ¿se la compensa o se la explota cognitivamente?», El autor ejemplifica con la reaparición de la prosa en la cultura medieval francesa. Lo más relevante y la razón por la que se impone no es la ausencia de marcas formales, como el ritmo o la métrica, propias de la poesía (e incluso, de los poemas orales, como vimos antes), sino que permite la comunicación en ausencia del emisor, y no es necesario compensarla, ya que «esa ausencia, en esa época producía un efecto de verdad y autoridad más estables. Dominar esa nueva prosa significaba aprender a leerla sin establecer ninguna equivalencia con un hablante-ejecutante. (Kittay, 1991: p. 229).

Una determinada «forma material» de escritura no alcanza para definir una nueva competencia de lo escrito. Se trata de los diferentes discursos que se combinan; solo la escritura (y no el habla) puede realizar esa perspectiva y crear una «situación epistemológica» singular. La escritura permite una manipulación de la emisión, por sus características de ser «repetible y releíble», su capacidad de ser «relativamente neutral» y por lo tanto, neutralizadora: esto lleva al efecto de «objetividad» del texto escrito frente al hablado. Kittay expresa la capacidad de la escritura de situar la emisión en un modo «análogamente imposible», en el sentido de que permite una perspectiva cognitiva que no se ubica en el entramado habitual de los intercambios mediados por el habla. Ope-

ra, diríamos, como una especie de «modelo», libre de las situaciones de emisión «*in presencia*» y puede combinar emisiones diferentes.²⁴

3.2.6. *Fisiología de la lectura*

La actividad de leer, que denomina genéricamente lectura –aunque este término requiere una discusión constante sobre sus múltiples sentidos–, ha tenido un desarrollo histórico extenso y complejo que ha sido analizado por varios investigadores, entre ellos Paul Saenger y Roger Chartier. Esta historicidad de las prácticas que se reconocen como lectura implica que aquello que un lector moderno percibe como universal y evidente ha significado la adquisición de determinadas «destrezas cognitivas» específicas. Algunas de ellas están estrictamente vinculadas a la lengua utilizada en el texto; otras, a las convenciones gráficas para su representación que pueden ser, notablemente, bastante independientes de la estructura lingüística (Saenger, 1991). Se trata, en realidad, de una variedad de procesos fisiológicos que están implicados en el acto de leer; esto hace que se pueda hablar de una verdadera «fisiología» de la lectura.

Una historia de la lectura necesitará tener en cuenta los desarrollos históricos de la transcripción de las lenguas, como también los instrumentos que se utilizaron para transmitir textos (Saenger, 1991: p. 264). A esto hay que sumarle la investigación comparativa «transcultural», realizada por psicólogos con técnicas de análisis especializadas, que se focalizan en los aspectos de las funciones cerebrales activadas de manera distinta según los contextos culturales occidentales u orientales.²⁵ Por ejemplo, la tradición gráfica de los logogramas chinos permite un acceso «léxico» (es decir, el reconocimiento de significados de las palabras) y habilita que la lectura silenciosa se aprenda a edad más temprana que en Occidente. Esta forma característica de la escritura china se asocia con su estructura lingüística, para dar lugar a lo que Saenger denomina «imagen léxica», concepto muy interesante para entender el funcionamiento del nivel logo-gramático²⁶ de los sistemas de escritura.

24 «La escritura como brecha entre las coordenadas espaciotemporales de su inscripción las de su lectura, como producción que no es hablada ni está presente en el momento de su recepción, libera al que escribe de los constreñimientos de las múltiples condiciones e la presencia real y los actos verbales. Dejando posibles oportunidades de perspectiva listas para ser descubiertas» (Kittay, 1991: p. 232).

25 «Se ha observado que, debido a la estructura de la lengua china y a la directa correspondencia entre morfema e imagen característica de los logogramas chinos, los lectores de este idioma, al menos para la lectura de las palabras monosilábicas, que constituyen más del cincuenta por ciento de las de uso normal, tiene un acceso visual directo al significado de la palabra sin la mediación de ninguna articulación física ni fónica mental» (Saenger, 1991: p. 265).

26 Un logograma es la unidad gráfica que representa una palabra o vocablo de la lengua como unidad mínima a través de distintos recursos, de una imagen a un símbolo abstracto.

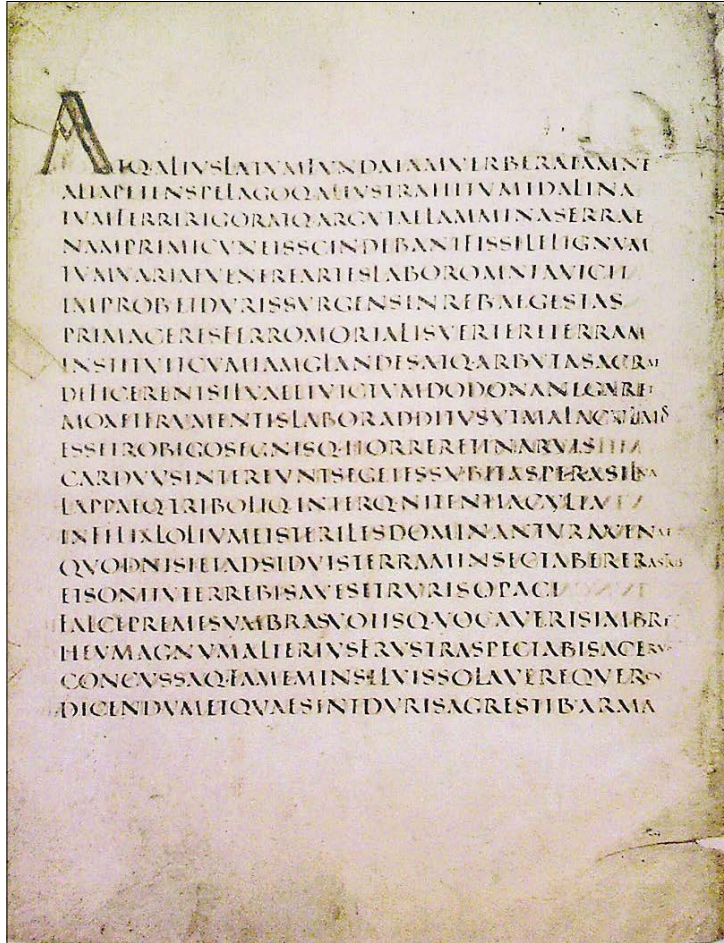


Fig. 3.4 Georgica, "Vergilius Augusteus", ejemplo de scriptio continua, ca. s. IV d.C.

Fig. 3.5 Scriptio continua moderna.

pushing a button on his iPhone he can make a purchase at one of the thousands of retail locations including Macys or Walgreens stores using the new service now wallet cash or plastic card necessary. It's beyond thrilled to be walletless simply because it doesn't annoy carrying one. Mr. Donohue, 42, who works at a social media marketing startup in San Francisco, said in an interview, "My dream scenario is to carry only my phone and cash, continuing to read the main story related coverage. Large tech and telecom companies like Google, Verizon, and AT&T have tried for years to replace the traditional wallet with smartphone apps, having a click here or swipe there to replace a credit card or dollar bill at the register, but commerce experts say they believe that the involvement of Apple, which helped revolutionize the mobile industry, could be the impetus that moves mainstream consumers to digital payments. The latest in an evolution of the way people buy goods and services, photo the Apple Pay service, which was introduced on Monday, can be used only through the most recently released iPhone 6 and 6 Plus. Credit card giant Visa's associated press generation after generation of Americans used cash as their primary payment, they then turned to bank checks, later to credit and debit cards. Within a few decades of their introduction, credit cards became ubiquitous. By 2012, nearly three quarters of a billion credit cards were being used in the United States, according to the Federal Reserve. Think of Apple Pay as taking the card out of a credit card after entering their credit card information into the

El aspecto clave de la separación entre palabras, que es una instancia histórica y sociocultural, pero también físico-corporal y psicológica, atraviesa distintas culturas escritas de lenguas polisilábicas.²⁷ El punto en común es que la no división entre unidades léxicas en la llamada «*scriptura continua*» [Figs. 3.4, 3.5], por ejemplo en los antiguos griegos y romanos, obligaba a una intensa actividad de carácter fonético, necesaria para la comprensión del significado del vocablo. La recitación oral, en estos casos, era indispensable para poder «procesar» el texto en la lectura. Para los lectores modernos, la lectura de un texto sin división entre palabras es muy ardua o casi imposible, y se intensifica la actividad vocal y subvocal, es decir, la fonetización de lo escrito en voz alta para poder comprender las unidades léxicas. Además, el adulto moderno enfrentado con estas dificultades encuentra muy reducido su campo visual y una reducción del «radio de visión periférica», que conspira contra el reconocimiento adelantado de palabras o letras (Saenger, 1991: p. 270). Incluso en el caso de una función de corrección ortográfica en un programa computacional, esta sería mucho más trabajosa de programar si no hubiese separación entre palabras, ya que el *software* debería incorporar un diccionario de sílabas y divisiones silábicas permitidas para controlar todas las posiciones fonéticamente posibles, pero inapropiadas, en las que se puede dividir un texto continuo. Saenger añade que esta dificultad mecánica, incluso para un proceso computarizado, era una práctica habitual en la Antigüedad por parte de un lector competente.

La lectura silenciosa, en aquel esquema, aportaba poco y eso explica la vigencia de la fonación como necesaria para el procesamiento y la retención de lo fonéticamente decodificado para poder pasar a la comprensión de su sentido. De ahí que, como lo expresa Saenger, «la inconcebible idea de leer sin el beneficio de la separación entre palabras un texto en una lengua clásica antigua, con todas sus complejidades gramaticales y sintácticas intrínsecas fue, en los hechos, una realidad» (1991: p. 272).

La separación en sílabas, en el ámbito pedagógico, se originó en la necesidad de proponer una pedagogía de lectura a los que se iniciaban en esa «tecnología». Hay una profunda similitud entre los hábitos de lectura de los actuales niños principiantes y los de los lectores adultos de la época clásica. A diferencia de los antiguos, los niños occidentales actuales, gracias a la separación entre palabras, avanzan con rapidez del reconocimiento de las palabras por sus componentes silábicos al reconocimiento «global» como unidad de significado y su pronunciación característica. Este avance cognitivo era más difícil para los lectores de la Antigüedad «cuyos hábitos de lectura quedaban determinados en un nivel subléxico por causa del medio en el que leían» (Saenger, 1991: p. 274).

Sin embargo, cabe aclarar que la *scriptura continua* fue típica de culturas que poseían un sistema de signos que representaban vocales, como el de los griegos a partir del de los fenicios. Esto puede parecer paradójico, pero, precisamente, la posibilidad de vocalizar

27 En las lenguas tendencialmente monosilábicas (por ejemplo, el chino), un vocablo puede consistir en una única sílaba. En las lenguas polisilábicas, como el español, las unidades léxicas suelen estar compuestas por varias sílabas. De ahí la dificultad de aislar cada una de las palabras si la escritura no presentara divisiones.

plenamente las palabras escritas (recuperar no solo sus consonantes, sino también sus vocales) habilitaba la no separación entre palabras en el plano de la escritura, ya que en el nivel fónico/fonográfico se procedía a una transcripción «completa». Esta permitía una recuperación, también completa, de la cadena hablada a través del reconocimiento de la estructura silábica de las palabras. La contigüidad gráfica de los signos nos remite a la transcripción del flujo hablado. Gracias a la presencia de formas gráficas que codifican lo vocálico –y las relaciones entre consonantes y vocales, que forman las sílabas– se tenía cierta completitud en el reconocimiento de todo lo «dicho», aunque fuera dificultosa la determinación de las unidades léxicas en sí.

Contrariamente, las culturas con escrituras no vocálicas, aunque fueran alfabéticas, como por ejemplo la hebrea, la siríaca, la aramea o la árabe, usaban puntos o separaciones entre las palabras. ¿Por qué? La razón es que al carecer de signos para las vocales, la unidad de cada palabra debía ser escindida de las otras para su reconocimiento *visual*, sin lo cual lo escrito se convertiría en una especie de «acertijo léxico gramatical» (Saenger, 1991: p. 274). Al respecto, se presentó más arriba la idea de la estructura trilítera de las lenguas semíticas en su manifestación escrita.

De todos modos, la persistencia de la *scriptura continua* ha parecido a muchos investigadores algo retrógrado, tal vez porque no se prestó debida atención a la incidencia de las prácticas de lectura sobre la forma de concebir a la escritura. Si solo se analizan o ponderan los sistemas y sus conveniencias o capacidades, se pierde de vista la fuerte relación que hay entre los dos momentos de lo escrito, el del escribir y el de leer; sobre todo, porque este último es el que determina las posibilidades y eficacia de los métodos del escribir.

El par escritura-lectura es una noción clave a la hora de comprender e interpretar los niveles culturales de la escritura y sus procedimientos en la construcción de textos. La lectura es la actividad y el polo que da sentido a las formas de escribir; sobre todo, de registrar, organizar y transmitir los textos. En el caso histórico de la pervivencia de la escritura alfabético-vocálica sin separación entre palabras, hay que hacer foco en las prácticas y el significado del acto de leer en la Antigüedad grecorromana, en el contexto social en el que tenía lugar. En definitiva, el sentido y el valor de la lectura son los que definen el por qué de una forma de escritura o, mejor dicho, una manera particular de pensar y proponer los textos. Saenger sintetiza la idea de este modo:

Para explicarlo de forma resumida, en el mundo antiguo no existía el deseo, característico de las civilizaciones modernas, de tornar más fácil y veloz la lectura, pues las ventajas que el mundo moderno encuentra en la posibilidad de leer más fácilmente –la rápida y eficaz recuperación de información con la lectura de consulta, la capacidad de leer rápidamente muchos libros técnicos, lógicos y científicos de gran complejidad y la mayor difusión de la cultura escrita en todos los estratos de la población– no eran percibidas como ventajas por los hombres de la época antigua. (Saenger, 1991: p. 276).

Una constatación histórica de esta idea se encuentra en que la Antigüedad no conocía o no consideraba relevantes los diccionarios, que son el emblema de los instrumentos de consulta. Se va delineando la importancia de ciertas configuraciones de los textos, más que la manera de escribirlos, para entender la centralidad de la lectura en estas decisiones y artefactos. Los hábitos de lectura antiguos se daban en una matriz fundamentalmente oral, como señalamos en el Capítulo 1 a propósito del pensamiento lingüístico romano. El ejercicio de la retórica verbal y «en presencia» hacía de los textos escritos un corpus limitado y muy revisado, en esa clave. La lectura en voz alta se conectaba con el disfrute de las palabras pronunciadas y mucho menos con el valor una lectura rápida, individual y silenciosa, como la de la modernidad. Además, esa lectura era llevada a cabo en general por esclavos altamente calificados, que eran lectores profesionales (Saenger, 1991: p. 277). De hecho, los romanos dejaron de lado la separación entre palabras por medio de puntos, que era su práctica tradicional, a favor de la *scriptura continua* de los griegos, a los que admiraban e imitaban. Se trata de una aparente regresión técnica, aún cuando ellos lo consideraran un progreso cultural. Esta aparente contradicción solo es tal si se toma en cuenta solo una de las dimensiones del problema de la escritura y la lectura; sobre todo, si se las aísla de sus contextos concretos. La precaución en el análisis y la interpretación del fenómeno de los textos y su utilización es clave, también, cuando se interrogan las prácticas modernas y contemporáneas en relación a los textos impresos y digitales, como veremos en los próximos capítulos.

Finalmente, la separación entre palabras alteró la fisiología de la lectura clásica, ya que simplificó el proceso de leer y permitió captar otros niveles de información, por ejemplo el gramatical o discursivo del mismo.²⁸

La introducción de espacios entre palabras, afirma Saenger, «constituye la línea divisoria, en la historia de la lectura, entre las culturas antiguas y las occidentales modernas». Y este giro en la forma gráfica de lo escrito, en la del texto mismo, es una de las claves para entender el fundamento de lo que, a su debido tiempo, la imprenta y la tipografía van a desarrollar como texto impreso, reconfigurando todo el proceso de escribir y leer, «tipográficamente».

3.3. La invención del texto: la forma textual de la escritura

En una cultura oral, no hay «palabras» como las que se buscan en un diccionario, nos recuerda Illich (1991); lo que hay entre pausas es un verso o una sílaba, «pero no nuestro átomo, la palabra». Las palabras huidizas, «aladas», de la cultura oral no tienen que ver con la idea de «fijar esos acontecimientos en una línea, momificarlos para su posterior resurrección» (p. 56). La escritura crea un nuevo «espacio mental», diferente al de la oralidad y, por eso mismo, creador de la distinción esencial aún hoy, entre «habla» y «pensamiento».

²⁸ Saenger considera, incluso, que la notación musical occidental, que comenzó a desarrollarse a partir de la Edad Media, está estrechamente relacionada con la separación entre palabras en la escritura. De hecho, los romanos carecían de notación musical.



Fig. 3.6 El rey Salomón leyendo, inscripción sobre la figura: "Rey Salomón". Inscripción en el libro: "Ley de Moisés", Francia, s. XIII.

Fig. 3.7 Imagen de "Hugo Pictor", s. XI, Normandía.



El espacio mental creado por la escritura tiene un correlato o, más aún, un espejo, en la idea o noción de «texto» que habita el centro de la cultura escrita. Se trata de un paradigma, más que de un concepto, por su enorme potencia como modelador y configurador social y cultural en la cultura occidental. Para Illich, el texto es una idea –un valor– importante en el ámbito de la educación y su «liturgia».²⁹

El texto como categoría cultural tiene su historia de formación y esta incluye, de manera esencial, su configuración como situación concreta, con una existencia física y, sobre todo, una presencia simbólica como eje de un conjunto de prácticas letradas o «clericales» y un horizonte mucho más amplio de prácticas y sujetos «legos». Para Illich, el alfabeto (en este caso, el alfabeto desarrollado a partir de los antiguos griegos, con su doble repertorio de consonantes y vocales) y la escritura para la que es pensado y que despliega en toda su potencia de representación permiten algo extraordinario, «leer correctamente sin comprender lo que se lee». La naturaleza de sistema de notación que el alfabeto presenta, como lo demuestra Harris (ver más arriba), se estructura como sistema de representación del lenguaje (y luego del pensamiento) en la «invención» de la separación entre palabras, que a su vez habilitó la lectura silenciosa. Si bien San Agustín la menciona en un pasaje célebre de sus *Confesiones*, no es hasta el siglo VIII que esta práctica de escritura habilitó una nueva e inédita forma de lectura. Hasta entonces, leer era proferir, oralizar un continuo gráfico, que solo podía ser entendido si se lo convertía en voz, en «oración»: la materia misma del orador. En ese contexto una oración emitida para que fuera registrada por un escriba debía ser dictada (los «*dicta*»); se la pronunciaba en *cursus*, un ritmo oral de la prosa. Era necesario que el lector captara el *cursus* del *dictator* para que fuera posible leer, aunque el sentido quedaba oculto hasta que lo decía en voz alta (Illich, 1991: p. 58). Hasta la separación entre palabras, para reproducir los textos escritos, estos debían ser dictados a varios escribas; o bien cada escriba debía acopiar en su memoria la mayor cantidad posible de palabras (recuperadas por la lectura en voz alta individual) y luego escribirlas, en una forma de un dictado a sí mismo [Figs. 3.6, 3.7].

Se ve con claridad que la separación entre palabras modificó la técnica de reproducción de un texto que ahora permitía la copia palabra por palabra, que podía ser silenciosa, estrictamente individual y pasar por alto la necesidad de recuperar el sonido del lenguaje. El texto se vuelve así un objeto que presenta *lógicas de producción* equivalentes (aunque no simétricas, por cierto) a sus *lógicas de reproducción*. Ambas prácticas, la de escribir y la de leer, comienzan a habitar un espacio común, que McLuhan caracterizó como visual, pero que preferimos denominar «gráfico», siguiendo los planteos de Roy Harris con su noción de «espacio gráfico».

29 Illich interpreta la educación occidental alfabetizada en términos análogos a los de la liturgia religiosa, en particular la cristiana, de la que es especialista. El autor rescata la incidencia que ha tenido la escritura experta y formalizada (clerical) sobre la cultura-escritura lego, que se habría construido sobre la metaforización de aquella, aunque sus sujetos hubiesen sido poco capaces de usar de manera precisa las herramientas de la escritura y la lectura. Un remanente de esta relación es la palabra inglesa *clerical*, que se refiere a las tareas administrativas y de documentación propias de una oficina o escritorio. Su origen está en la terminología del siglo xv, que identifica lo clerical con lo letrado y documental.

Hacemos hincapié en el término «gráfico», recuperamos varios de sus sentidos, que van desde el *graphein* griego y su sentido de trazar o marcar el sentido que el advenimiento de lo tipográfico encuentra para ese término que se convierte, sin dudas, en una nueva dimensión de la comunicación.

Esta noción de texto es doble y opera tanto en el nivel físico-material, como el de su producción a través del escribir, como en su recuperación a través de leer, que lo va construyendo también como dimensión simbólica. Se trata de «[...] una idea sustancialmente nueva: la de un texto que se diferencia tanto del libro como de sus lecturas» (Illich, 1991: p. 58). Aparece toda una gama de recursos de articulación para este nuevo ente: capítulos, títulos y subtítulos, versos, glosas marginales. Se trata de la posibilidad de lecturas parciales o discontinuas, de «consulta».

La lectura de Occidente se organiza en torno al texto (y la «textualidad») como un conjunto de prácticas diferenciadas. El texto ya no es tal o cual manuscritos sino una esencia que trasciende sus versiones o ejemplares concretos manuscrito. Adquiere una fisonomía conceptual a la vez que se manifiesta como artefacto gráfico en cada reproducción. Contrariamente a lo que se suele pensar, estas condiciones de producción y uso de los textos es anterior (y necesaria como fundamento) de lo que luego potenciaría la aparición de la imprenta y la tipografía. Muchas de las consecuencias sociales, nos recuerda Illich, que se atribuyen a la imprenta ya existían; sobre todo, «las técnicas de contemplar y explorar el texto con la vista» (Illich, 1991: p. 59). Se puede hablar, entonces, de la «construcción del texto visible».

En este abordaje del texto como categoría técnica y simbólica, se reconoce una dimensión clave de la cultura escrita. En efecto, la escritura como posibilidad, recurso o incluso sistema no termina de definir la presencia de una dimensión cultural paradigmática hasta que no entra en escena el texto «visible» de Occidente. Por supuesto, el sistema alfabético es el que habilitó la posibilidad de fijar y desarrollar grandes conjuntos de información, bastante precisa y estable; sin embargo, es necesario comprender la naturaleza híbrida de las prácticas de escritura previas a los desarrollos medievales de las mismas. Se vio anteriormente cómo las prácticas orales y escritas de la cultura antigua clásica se implicaban en formas de interpenetración mutua; se trata de un estatus cultural fuertemente signado por la oratoria y la retórica verbales. La escritura, en ese contexto, como representación del lenguaje, era una dimensión colaborativa, pero no determinante. Desde sus funciones de registro (legal o literario, como puesta por escrito de «literatura» oral)³⁰ hasta las posibilidades de funcionar como lugar para una reflexión lingüística precursora.

30 La fijación de épicas y poemas orales, como la *Ilíada* y la *Odisea*, son ejemplos de este uso pragmático pero limitado de la escritura como fijación y preservación de un contenido. Por su parte, es cierto también que las obras de poetas como Virgilio u Horacio fueron realmente escritos y no puestos por escrito luego de una existencia oral previa. Sin embargo, los efectos de la escritura sobre estas producciones están ligados esencialmente a la posibilidad de pulir y ajustar métricas y léxico de una poética que aún pertenece, en el plano del prestigio y en el de su *performance*, al mundo de una cultura oral altamente desarrollada. Los poemas se leían o recitaban en voz alta, tanto en público como en privado.

Aquello que se puede denominar con certeza como cultura escrita en Occidente está íntimamente ligado a la configuración de un nuevo objeto, virtual y material, que se denomina «texto» en el sentido riguroso del término. Illich define a esta nueva conciencia alfabetizada como la que presupone «la textualización visual de la página» (Illich, 1991: p. 63).

3.3.1. Cultura escrita y actividad metalingüística

Hemos visto que la noción de «cultura escrita» formó parte del importante aporte teórico de autores como Havelock, Ong y McLuhan. El eje de estas teorizaciones ponía a la escritura y sus efectos como responsables de nuevas formas del discurso, por ejemplo la prosa ficcional o el ensayo, es decir, nuevos géneros de lo «literario». También la generación de cambios en la organización social, a nivel de la aparición de los estados nacionales. Al respecto, comenta Olson (1991): «La cultura escrita era vista como el camino a la “modernidad”, un camino que podía exportarse a los países en vías de desarrollo que también aspiraban a alcanzar esa modernidad» (p. 333). Sin embargo, esta exaltación de los valores y alcances de una cultura basada en la escritura como fijación plena del lenguaje llevó a perder de vista las dimensiones complejas e importantes de las culturas llamadas «orales». Si se las conceptualiza como meramente «iletradas», se vuelve evidente no solo un menosprecio conceptual (poco justificado, cuando se piensa en los logros y realizaciones de tantas culturas sin escritura conocida), sino una deficiente comprensión en el plano mismo de la cultura escrita y su diverso sentido según los contextos históricos y sociales de cada caso. Conviene precisar aquellas condiciones que permiten el desarrollo de una real cultura escrita, que implica más cosas que solo la capacidad de escribir y leer. Olson propone las siguientes:

- a) Un *mecanismo* para fijar textos: este mecanismo puede ser un sistema de escritura, por supuesto, aunque esos textos pueden ser fijados por procedimientos orales, como lo demostraron las investigaciones de Parry y Lord, ya expuestas. Con una técnica distinta a la de la escritura, que en el mejor de los casos conserva las palabras precisas, las técnicas de fijación de la oralidad preservan estructuras rítmicas, métricas y «fórmulas», como las que se encuentran en los poemas homéricos o en varios de los textos bíblicos. Sin embargo, la acumulación de textos es el punto central de la capacidad y potencia de la escritura sobre otros modos de memorización oral individual. Los textos escritos se constituyen con cierta facilidad en archivos, que es una dimensión más compleja que la sola fijación de textos.
- b) *Instituciones* que usan los textos: los textos fijados y acumulados deben tener sentido en el marco de instituciones que los usen y los requieran, a la vez que proceden a fijar más textos y a archivarlos. La religión, la ley o la literatura, entendidas como instituciones, son los ámbitos para estos textos fijados y archivados, que son esenciales para el poder y la subsistencia de esas instituciones.

- c) *Instituciones de aprendizaje*: la enseñanza y el aprendizaje son claves en una cultura escrita, como por ejemplo la iglesia, la familia en sí o la escuela, como institución diferenciada y valorada socialmente.
- d) Un *metalenguaje* mental: Olson propone la necesidad de un lenguaje que hable del lenguaje de los textos fijados y acumulados y de la interpretación de los mismos. Se trata de un «lenguaje mental» de la sociedad que deviene de la existencia de lo escrito como fuerza sociocultural presente y actuante.

En términos generales, reencuadrar la hipótesis general de la cultura escrita implica volver a entender su condición de *medio*, que, como el de la oralidad y su cultura, apunta al logro de fines y no es, necesariamente, un fin en sí mismo. Olson plantea cuatro hipótesis para relacionar a la cultura escrita con las formas de pensamiento que se valoran como esenciales en Occidente. Se revisan a continuación los cuatro abordajes, que concurren a sostener la formación de que la cultura escrita entraña una transformación en el nivel del pensamiento:

- **La modalidad: ojo por oído**

Fue Marshall McLuhan el que propuso que la importancia y el valor del paradigma de la escritura estaban asociados a una modalidad sensorial estrechamente ligada al espacio. Es la idea del reemplazo del oído por el ojo, de lo acústico por lo visual/espacial [Figs. 3.8, 3.9, 3.10]. Subyace a esta propuesta la convicción de que el lenguaje, en su versión escrita, captable como algo del orden de lo visual, cambiaba su forma y su uso. Más allá de las profundas críticas que se le puede hacer a este aserto «macluhaneano», se ha podido comprobar que la puesta por escrito de la información (la presencia de textos escritos) favorece la complejidad estructural de los mismos, tanto en su producción como en su lectura y análisis. Aparece con más claridad que no son solo las modalidades (ojo por oído) las que marcan diferencias en el pensamiento, sino las formas de discursos que se desenvuelven en torno al habla y la escritura entendidos como medios de comunicación, más que como modo sensorial. La fórmula de McLuhan deviene, para Olson, en una metáfora y no en una explicación (Olson, 1991: p. 339).

- **El medio y las formas distintivas de discurso**

Entender a la escritura como medio, y ya no como simple modo o modalidad, implica que no es su apelación al ojo o a la vista lo que importa, sino su capacidad de relacionar a los sujetos y los grupos de manera distinta a la del habla. Comprendida como medio de comunicación, genera nuevas formas de discursos, que pueden ir desde una carta comercial hasta una enciclopedia. Por lo tanto, las «implicaciones cognitivas» de la cultura escrita que señala Olson no vienen del instrumento sensorial utilizado (el proverbial «ojo» de McLuhan), sino del aprovechamiento de los géneros especializados que surgen de las implementaciones complejas de la escritura. Listas, taxonomías, el ensayo, la ficción son algunos de los géneros especializados que habilitan la organización

de información, la argumentación o el entretenimiento. Estas nuevas formas de textos escritos llegan en una red de lectores que se definen por su capacidad de acceso a estas formas de discurso escrito. En la sociedad moderna, los públicos se definen en torno a los distintos tipos de textos y no ya como una comunidad homogénea atenta a lo escrito como mera categoría general, como se solía entender la oralidad preescrita.

En cuanto a los efectos de la escritura sobre la lengua, o dicho de otro modo, las propiedades lingüísticas de la escritura, es interesante destacar lo que se ha denominado «metáfora gramatical». Se trata de una «nominalización de proposiciones enteras para convertirlas en sujetos y objetos de otras proposiciones de un nivel superior». Es un mecanismo que vuelve autónomos a los textos escritos que operan una lógica proposicional propia y de alto nivel de abstracción, posibilitada por el uso de «sintagmas nominales» (Olson, 1991: p. 340).³¹

Sin embargo, la objeción a estas dos hipótesis, la del modo (sensorial) y la del medio (de comunicación) es que los sujetos pueden comportarse y actuar en una manera «propia de la cultura escrita», tanto en la lengua escrita como en la oral. Aparentemente, los que sufren de dislexia (dificultades estructurales para leer) no por eso dejan de manifestar rasgos lingüísticos de los que pueden leer y escribir (Olson, 1991: p. 341).

–Destrezas mentales: pensar como lector o escritor

En este plano, se somete a análisis el aspecto de los aprendizajes propios de la cultura escrita, esencialmente aquellos que se obtiene en el escribir y el leer. Varios autores, como Scribner y Cole, han comprobado que se puede trasladar la destreza de lo escrito a lo oral, con lo cual se homologa un modo con otro modo, y un medio con otro medio, poniendo en duda que el modo/medio escrito tenga alguna capacidad propia e intransferible.

Incluso en el campo mismo del aprendizaje de la cultura escrita, median modos de hablar «que contribuye a desarrollar una orientación propia de la cultura escrita» (Scollon y Scollon, 1979: p. 1, citado por Olson).

En síntesis, el reconocimiento de letras, y palabras, el abordaje a los textos fijos y escritos, etc., propias del proceso de aprendizaje de la lectura y la escritura equivale a tareas análogas en el ámbito oral. Incluso cuando no están las competencias de leer y escribir, los niños pueden entender qué es un texto (en el sentido escrito del término) y sus usos, por ejemplo en la lectura en voz alta.

– Lo metalingüístico: el lenguaje como objeto de pensamiento

La capacidad de usar un lenguaje es una capacidad lingüística; poder reflexionar sobre el lenguaje es una actividad metalingüística.

31 El ejemplo aportado por Olson aclara el punto: «(El actual interés popular por el medio ambiente) ha impulsado (acciones civiles privadas)». Lo que está entre paréntesis son los sintagmas nominales de una proposición de orden superior, es decir, se han nominalizado cadenas de palabras que son proposiciones convertidas en sujetos y objetos de una oración.

Hablar y escuchar parecen ser actividades lingüísticas por definición y son, en ese sentido, «primarias»; aprender a leer depende de la conciencia que el lector en ciernes tenga de aquellas capacidades, por lo cual es una actividad «secundaria».

Para entender y leer un sistema alfabético, el sujeto tiene que saber cómo dividir el continuo fónico en fonemas y comprender su relación con las signos fonéticos, además de abracar unidades extensas, como las palabras, frases y textos más largos. Pero lo más importante es que al leer y escribir (sobre todo al escribir), el lenguaje se convierte en objeto de análisis y pensamiento. Para escribir competentemente hay que ponderar los significados de los vocablos y sus relaciones: en definitiva, hay que pensarlos gramaticalmente. Olson afirma que esta no es una condición previa de la cultura escrita, sino que es producto de esta.³² (Olson, 1991: p. 344).

Las razones para ello son variadas y Olson atraviesa posicionamientos teóricos contrastantes, como el de Bloomfield, analizado en el Capítulo 1, que impugnaba la idea de que la escritura fuera un lenguaje en sí (o un «lenguaje escrito»), sino un modo de registrar el lenguaje verbal a través de marcas visibles; hipótesis que Gelb asumió extensamente, como también se explicó. En aquel sentido de registro, notablemente, la escritura es metalingüística porque «representa» al lenguaje. Por supuesto, como comenta Olson, no todo lo que está en la lengua puede ser objeto de reflexión en el código metalingüístico de la escritura, ya que cada tipo de sistema de escritura toma o selecciona distintas cosas de la lengua oral. El logográfico representa palabras o estructuras léxicas. Los silabarios, como es evidente, sílabas; el alfabeto, fonemas. Como se ve, cada sistema ejerce un análisis diferente del lenguaje a representar, es decir, un criterio y sentido para su representación que entraña la valoración de algún aspecto sobre otro, como modelos validados culturalmente. Hay que aclarar que lo metalingüístico de la escritura es diferente del metalenguaje oral. Este puede tomar a lo escrito o a cualquier otro tipo de texto como objeto, por su potencia de representación, que es inmensa. Sin embargo, la precisa conciencia lingüística del lenguaje propiamente dicho (y valga la redundancia) se daría en el plano de la escritura, tanto comprendida como *sistema* como configurando un texto como *objeto* y operando en el medio de la cultura escrita como *contexto*. La representación del habla que efectúa lo escrito transforma lo hablado en objeto de estudio y reflexión. Escribir, como acto de «marcar», representa ciertos aspectos de la estructura lingüística: sonidos representados por letras, palabras representadas por los espacios entre ellas (como se vio en las consideraciones de Saenger sobre la fisiología de la lectura), distinciones entre períodos, representadas por la puntuación y entre elementos temáticos, por oraciones y párrafos. Incluso las distinciones entre tipos de discurso, representados por géneros.³³

32 Esta hipótesis axial es que la escritura en sí es intrínsecamente metalingüística. La consideramos clave para nuestro acercamiento al problema de la tipografía como escritura (o la escritura «tipográfica»).

33 En el metalenguaje oral, esas distinciones son *letra, palabra, oración, cláusula, párrafo, tópico, ensayo, poema*, etc. (Olson, 1991: p. 349).

En esta clasificación amplia de Olson aparecen, como mínimo, varios niveles o tipos de elementos:

- aquellos que tienen que ver con los niveles del sistema alfabético, la *letra* y, en cierto modo, la *palabra*, como conjuntos de sonidos recortables de un continuo fónico;
- desde el sistema logográfico, la *palabra* (como unidad léxica y semántica) y quizá la *oración*, si se trata de una unidad sintética desde el punto de vista léxico, equivalente a un vocablo o un término;
- desde la cultura de lo textual (la cultura escrita desarrollada), la *oración*, el *período* y el *párrafo*;
- desde una cultura escrita muy desarrollada, la *prosa* en sus diferentes *géneros* y *estilos*, e incluso, los niveles *discursivos* propios de distintas *disciplinas* que hacen uso de lo escrito de manera consciente y experta.

Para Olson, el aspecto de la representación de las estructuras de la lengua por parte de la escritura convierte a esta última en una actividad metalingüística. Como tal, la conecta directamente con el pensamiento, ya que transforma al lenguaje en objeto de reflexión y consciencia analíticas.

En síntesis, y procediendo de lo último a lo primero, se solucionan las objeciones de las tres primeras conjeturas que expuso el autor. La hipótesis metalingüística sirve para sustentar la tercera, que afirma que la cultura escrita afecta la cognición a través del aprendizaje de la escritura y la lectura, ya que eso conlleva maneras de entender y concebir los elementos del lenguaje. Y si esto es cierto, argumenta Olson, también puede ser corroborada la hipótesis de lo escrito como medio de comunicación, ya que la escritura y sus usos habilitan el surgimiento de discursos especializados, y estos generan competencias especializadas, propias del medio escrito.

Finalmente, y en un retorno a la primera hipótesis, lo visual como modo es clave, ya que habilita el medio escrito a través, por ejemplo, de la ortografía, que determina de qué manera se visualizan fonemas, palabras, etc. Las marcas visibles, las configuradas para el ojo, son las que posibilitan constituir al lenguaje mismo en un objeto de pensamiento.

En esta conclusión, las afirmaciones de McLuhan se verificarían progresivamente, en el paso del modo al medio, del medio a las destrezas mentales y de estas al metalenguaje del lenguaje que la escritura permite e intensifica (Olson, 1991: p. 353).

Una interesante inferencia de estas hipótesis acerca de la relación entre cultura escrita y pensamiento o discurso es que todas atraviesan varios planos de actuación de lo escrito y permiten, desde nuestro punto de vista, concebir a la escritura como un verdadero lenguaje, con capacidades metalingüísticas sobre el lenguaje oral.

La pregunta es: ¿cuál es el plano que permite unificar y reunir las cuatro hipótesis o facetas de lo escrito, para entenderlo como lenguaje en sí? Respondemos que el planteo de que la escritura es, plenamente, un *lenguaje gráfico* que puede abracar esos cuatro

niveles: el modo, el medio, las destrezas y el pensamiento reflexivo. En todos ellos, lo gráfico define la posibilidad de convertir lo verbal en objeto:

- artefacto y objeto de estudio;
- sistema de elementos y configuración de espacios;
- destrezas sensoriales y cognitivas;
- conjuntos significativos, diferenciados y especializados.

3.3.2. *Del texto a la textualidad*

Ken Morrison (1995) encuentra en los patrones de organización textual un componente esencial para el significado de lo dicho por la lengua y su estructura. En otras palabras, lo lingüístico en sí es solo una parte del sentido y hay que tomar en cuenta la dimensión de lo *textual*, que es finalmente la que aporta la escritura. La tesis central de Morrison considera que los cambios internos en el sistema de organización textual (desarrollados a partir de la Edad Media) fueron congruentes con la capacidad de verificación y exposición del trabajo científico y erudito, y que estaban ausentes en la cultura antigua, por ejemplo, la griega clásica.

La posición más frecuentada, y que de algún modo comparten McLuhan, Innis, o incluso Goody y Watt, es la que supone que entre la aparición de una lengua plenamente escrita en la Grecia del siglo –VII a.C. y la invención de la imprenta en siglo XV, nada históricamente significativo sucedió en el plano de lo escrito. Por el contrario, otros autores, como Turner o Parkes, demuestran que el desarrollo del texto como «campo de coherencia» no fue abrupto sino gradual, con momentos culturales de cambio e innovación que sobrepasan la identificación de lo escrito con «la tesis de la escritura griega» (Morrison, 1995: p. 135). Para este autor, el texto escrito perfeccionado, no es un fenómeno enteramente lingüístico (la noción de una especialización semántica), sino que en realidad evolucionó hasta el libro como estructura abarcadora». La cuestión central para Morrison es la relación entre «escritura y estructura textual». Es en este campo de lo textual y su desarrollo «tardío» (es decir, aquel que se da desde los siglos XII–XIII en adelante) donde se perciben los aspectos más ricos y gravitantes de lo escrito en nuestra cultura. Si bien los griegos del siglo VII a.C., como lo demuestra Havelock y otros, podían contar con «altamente explícitos» desde el punto de vista lingüístico, no era así desde la mirada desde la estructura del texto (por ejemplo, la estandarización del párrafo), que lleva a la noción de «competencias textuales» (Morrison, 1995: p. 136). Cómo se señaló varias veces a lo largo de los capítulos precedentes, la disposición de la Antigüedad clásica y la primera Edad Media hacia lo escrito era, de alguna manera, una variante de la expresión oral: «[...] debido a la ausencia de procedimientos para transformar lo escrito en texto». Esta distinción entre *lengua escrita* y *textualidad* equivale a la que hay entre la *escritura fonética* (el alfabeto y sus posibilidades) y los rudimentos de la *cultura textual*.

un contenido que es el texto en sí, una entidad tan racional –o racionalizada– como la del espacio homogéneo perspectivico, según el análisis que Panofsky hace del mismo. La página insta una manera de pensar y reconocer la información y de imaginar el conocimiento, y puede ser entendida como la dimensión en la que se identifica a lo textual como existencia tanto funcional como cultural.³⁴

La actividad esencial del destinatario de la página, la lectura y el lector, señalan una relación intrínseca entre la forma, la acción y el «observador». Es pertinente establecer que solo en el momento en que la escritura alfabética se constituye como estructura textual, según el análisis de Morrison, aparece en escena la posibilidad de hablar de la lectura como un actividad reconocible y significativa. Como señala Morrison: «Una teoría de la escritura que solo se base en criterios lingüísticos de explicitación, tanto en el nivel sintáctico como en el nivel semántico del significado, está limitada a una explicación lingüística y no textual de la escritura». Desde la perspectiva de la organización textual de lo escrito, se pone mucho más en foco la dimensión de la cultura escrita en sí que la del sistema de notación alfabética:³⁵ «[...] la escritura alfabética y texto no son formas sinónimas y, de hecho, constituyen principios ordenadores separados que evolucionaron durante períodos históricos distintos» (Morrison, 1995: p. 143). Una tradición de escritura estable, enfatiza Morrison, depende de una apropiada «morfología textual».

En términos de las historias y teorías de la escritura, se trata del pasaje de una «historiografía alfabética» a una «historiografía textual». En la mitologización de la cultura escrita griega, por parte de autores como Havelock o incluso McLuhan, hay que tener en cuenta que ejemplos como los textos escritos de historiadores griegos que practicaban la escritura (como Heródoto o Tucídides) «reflejan lo oral antes que lo textual, la escritura antes que la textualidad». La transición a un lenguaje escrito, recalca Morrison, «no es una condición suficiente de textualidad». Esta se encuentra cuando hay «un desarrollo evidente en el sistema de disposición del libro y la página» (Morrison, 1995: p. 160). El texto como estructura, además de ser una serie de enunciados en oraciones o prosas, incorpora un «aparato» que da a esa estructura una forma contextual al desarrollo del discurso. Referencias del tipo de «en este capítulo veremos» o «más adelante sugerimos», argumenta Morrison, los define como enunciados diferentes y separables de la forma lingüística estricta, en una continuidad del discurso que está siendo escrito dentro de las restricciones y alcances de la «forma libro». Estos enunciados establecen coordenadas por las cuales el texto se refiere a su «orden relativo de procesamiento» de un contenido cuya organización está organizada en «unidades textuales», como el párrafo, el capítulo o la página. De hecho, cuando a un escrito histórico de la Grecia clásica o a un poema épico medieval se le quita todo el aparato textual del que venimos hablando, lo que queda son textos «oralmente tramados» (Morrison, 1995: p. 161). Proponemos que puede concluirse, en el marco de

34 Se volverá sobre esta noción cuando se trate la dimensión de la página tipográfica (ver Capítulo 4).

35 La idea de notación en términos de Roy Harris ya fue desarrollada en este trabajo (ver Capítulo 2).

Desde los desarrollos del códice en los siglos IV y V d.C. y continuando con el desarrollo textual de los siglos XII y XIII, «el texto en sí mismo solo comienza a existir cuando la *página* [el destacado es nuestro], más que la oración o el enunciado, se transforma en la *unidad principal de organización* [el destacado es nuestro]» (Morrison, 1995: p. 137).

Las innovaciones medievales en la forma de presentar lo escrito transformaron al «espacio escrito», que a su vez modificó los «principios» del texto. Como se ve, se trata de un efecto recíproco, que va de las necesidades textuales en el plano de la organización lógica a las innovaciones en el plano de la textualidad concreta y estas, a su vez, repercuten en la manera de pensar, escribir o editar nuevos y viejos textos.

En esta visión, la página es el «medio técnico de organización de las palabras y las ideas» y esto conlleva a la gestación, durante el período medieval, de los principios que aún definen nuestros textos contemporáneos, como los párrafos y capítulos —ya mencionados—, pero también el orden alfabético y el aparato crítico de notas y comentarios de los nuevos métodos de estudio de la escolástica. De alguna manera, estos principios, de orden intelectual y argumentativo, generaron nuevas disposiciones visuales de los textos, a la vez que estos avances en la configuración de la página alentaban más y mejores prácticas de lectura e interpretación.

3.3.3. *La página como forma simbólica*

Más allá de las discusiones entre investigadores sobre si los antiguos contaban o no con un orden textual suficiente como para organizar los discursos de las ciencias o la literatura (y si ese orden radicaba en lo escrito o en lo oral, o en una combinación de ambos medios), importa aquí destacar la relevancia de las innovaciones que pusieron en escena un espacio escrito paradigmático, que es la página. Su historia se remonta a la «estabilización de la tecnología de la “forma libro” iniciada con la adopción general del códice en el siglo V d.C.» (Morrison, 1995: p. 141).

Se trata, antes que nada, de una forma *técnica*, en el sentido de que es un dispositivo material con una estructura constructiva. Esta estructura deviene de la reunión de folios en cuadernos y de la compilación de estos en el *codex*. Es además una forma *significativa*, como contexto de las distinciones entre palabras, líneas y párrafos a los que hace formar parte de una organización mayor. Esta estructuración del texto está orientada a una actividad «nueva» en varios sentidos: la de la lectura —y su agente, el lector— tal como se la entendía en Occidente hasta hace unas pocas décadas. La página es también una forma *simbólica*. Erwin Panofsky (2003), en su magistral trabajo sobre la perspectiva, acude a la terminología de Ernst Cassirer y su «feliz término» de «forma simbólica»; la caracteriza, en palabras de Cassirer, como «un particular contenido espiritual que se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él» (p. 24). Retomamos este concepto y proponemos aplicarlo a la «forma página» porque entendemos que de alguna manera esta ha operado culturalmente como un signo (visual y gráfico) unido a



Figs. 3.11 Manuscrito de Leiden, "Hugues de Saint Victor redacta el Didascalicon", s. XIV.



Figs. 3.12 "Stationarius", miniatura del s. XV.

las relaciones, oposiciones y continuidades entre lo oral y lo escrito, que la «ausencia textual» es síntoma de una «presencia oral».

La consolidación de la cultura escrita de Occidente, a partir de las prácticas lógicas y argumentativas de la escolástica medieval de los siglos XII y XIII, sucede cuando se fortalece la estructura textual en sí, a través de una serie de tecnologizaciones del espacio escrito, desde la separación entre palabras hasta la división en párrafos y capítulos, con el desarrollo de glosas y notas. Este espacio encuentra en la página su forma pragmática y su emblema simbólico. La tradición del códice permitió la presentación simultánea del texto y la anotación: la obra de un autor está contenida en un espacio finito «en el que la asociación del texto y el comentario comienza a alentar el empleo del aparato erudito». La página, tal como la estamos caracterizando, sienta las bases de la actividad de un verdadero lector antes que el intérprete-oyente, que decodificaba un continuo de signos alfabéticos para restituirles su ritmo, sus pausas y su sentido en una oralización indispensable.

Desde nuestra perspectiva, ese lector «de páginas» puede ser entendido como un efecto del texto organizado que sugiere un concepto central para este trabajo: el de «textualidad gráfica». En este plano de análisis se conjugan los aspectos textuales en su doble dimensión de **contenido** estructurado (los efectos conceptuales que la disposición de la página producen o permiten en el pensamiento) y de *forma* organizativa material que adquiere cuando es puesto por escrito. La categoría «gráfica» corrobora la tradición escrituraria occidental sobre pergamino y luego papel, que desemboca, con cierta naturalidad, en la tecnología de la tipografía y la prensa.

3.3.4. *La lectura y sus genealogías*

La separación entre palabras fue determinante para la producción de los grandes textos manuscritos de la filosofía escolástica, como vimos anteriormente. Paul Saenger (2011a) la denomina «escritura discontinua» (p. 213). Entre los autores que hicieron un uso intensivo y estratégico de esta nueva manera de escribir y de organizar el texto, se encuentra el teólogo y erudito Hugo de San Víctor (1096-1141). Consciente del valor didáctico de la estructuración de la página a través de iniciales coloreadas y motivos arquitectónicos, aconsejaba a sus alumnos que mirasen con atención y recordasen las formas de las letras y los colores como claves para encontrar la ubicación de determinadas partes en la página. En el *Didascalion, de studio legendi* [Fig. 3.11], propone tres modalidades de lectura: leer para otro, escuchar lo que otro lee y leer en silencio «*inspicere*» (que significa mirar con atención o examinar). Saenger comenta la evidente conexión entre este término y el mundo de lo visual, ya que según Hugo, el lector dominaba la construcción gramatical que era facilitada por el agrupamiento de palabras relacionadas entre sí en la página, luego accedía al sentido literal y al fin, al significado más profundo; todo esto prescindiendo de la oralización del texto o de la acentuación correcta (Saenger, 2001). Hugo pensaba que las *notae*, o signos que ayu-

daban a la lectura, debían ser introducidos por los copistas (y no por el lector, como era la tradición antigua de la *scriptio continua*). Varios intelectuales que se formaron en la escuela de Chartres, como Juan de Salisbury, consideraban que escribir correctamente era parte de la gramática y «entendía la puntuación como una serie de signos *paratextuales* [el destacado es nuestro] de comunicación entre el autor y el lector, análogos a los neumas que se empleaban para la notación musical» (Saenger, p. 217).

Evidentemente, la separación entre palabras causó el paso de la composición oral a la composición directamente escrita de los textos, es decir, el paso de la dimensión acústica a una visual para la producción y reproducción de textos por parte de los copistas. Las imágenes de las miniaturas del siglo XII suelen mostrar al copista escribiendo en un códice sobre sus rodillas mientras mira el original apoyado sobre una mesa o un atril. Se va estableciendo el entorno espacial y herramental del *scriptorium*, que garantizaba una economía de esfuerzo perceptivo y manual para desarrollar la tarea del escriba. Este podía reproducir una página mecánicamente sin la mediación de la palabra pronunciada. Las xilografías tardo medievales muestran a los copistas con los «labios sellados», y Petrarca empleaba el término *pictor* ('pintor') para aludir a los que copiaban textos sin comprenderlos, comenta Saenger, y propone esta interesante analogía:

Las habilidades cognitivas del copista tardo medieval se parecían cada vez más a las de un mecanógrafo, cuya técnica mecánica de lectura difiere de la de un lector normal. El pintor-copista, al igual que un mecanógrafo, leía con una distancia invariable entre el ojo y la mano mientras reproducía sin interés las imágenes en negro sobre blanco de su ejemplar. (Saenger, 2001: p. 226).

De hecho, el procedimiento técnico de la imposición, que se fue perfeccionando en el siglo XV, estaba basado en la copia mecánica visual del texto, no en su dictado.

El proceso de «imposición» hacia fines de la Edad Media fue una práctica incipiente que permitió mecanizar de alguna manera el copiado múltiple de textos y fue intensivamente utilizado (según varios autores) como método aliado de la nueva tecnología de la imprenta. El término *pecia* (que significa 'trozo') designa a la sección o cuaderno en el que se dividía un manuscrito para ser copiado. Este método facilitaba la copia. Consistía en el plegado del folio de papel para obtener el tamaño final de página o libro deseado. Normalmente se componían de cuadernos de cuatro folios, lo que permitía un rápido intercambio y rotación de cada *pecia*. Los profesores universitarios definían los textos de cada materia, compilaban cada obra y la corregían, obteniendo el «*exemplar*», que era el original para ser copiado. Se lo entregaba al «estacionario», que lo copiaba en *pecias* y estas, corregidas según el *exemplar*, se entregaban para su alquiler y/copiado (Cuenca Muñoz, p. 235). En este folio así trazado, la ubicación del texto correspondiente a cada página era muy poco natural, ya que, como sucede hoy en día con cualquier proceso de impresión, las «cajas» de texto pueden situarse boca abajo en relación a la contigua, según forme parte del arreglo final de los cuadernillos. Como se ve, se trataba de un pro-

cedimiento bastante abstracto, sin un orden lógico (desde el punto de vista del resultado final) que requería un dominio importante de una escritura mecanizada por parte de los copistas profesionales [Fig. 3.12].

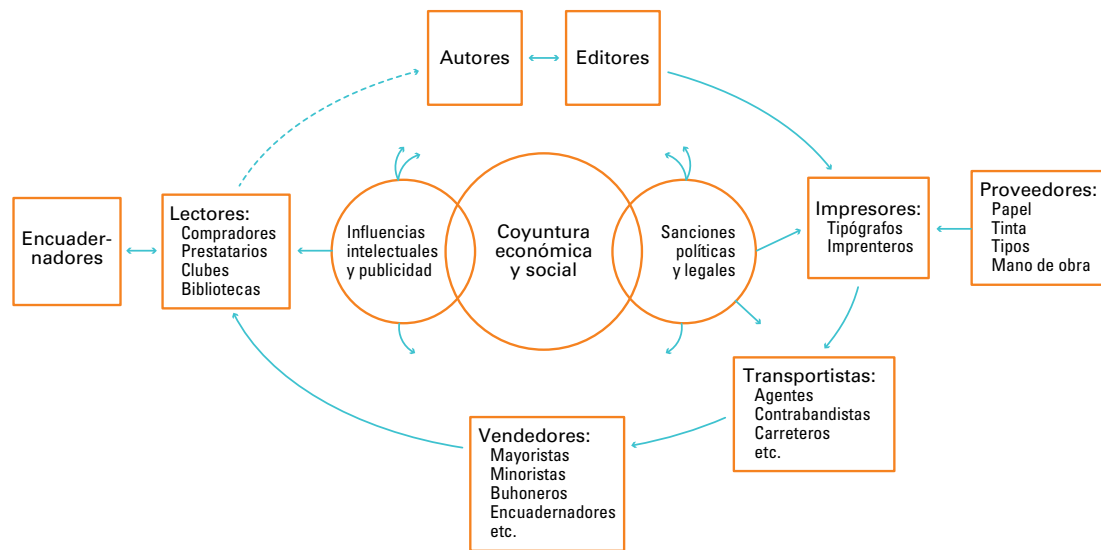
La lectura silenciosa planteaba, de hecho, una especie de «simetría» con la nueva forma de escribir o copiar; aparecen otros repertorios de escritura que permitían mayor velocidad de trazado a la vez que eran mucho menos formales en su apariencia. La labor de los intelectuales que escribían (en el sentido físico del término) sus propios textos, en silencio, se dirigía a lectores que también leerían en silencio sus textos (Saenger, p. 231).

El estado y la morfología de los textos en el siglo xv, en los albores de la aparición de la imprenta, es algo bastante complejo y objeto de diversos estudios e investigaciones, muchos de ellos focalizados en contextos locales o regionales diferentes entre sí. No es objetivo de este trabajo pormenorizar esa enorme variedad especializada, pero sí retomar las conclusiones que subyacen a estas investigaciones. En síntesis, la cultura escrita tardo medieval era un escenario en el que la escritura era una actividad íntimamente relacionada con la producción de textos formalizados como estructuras visuales, verdaderas textualidades gráficas, que implicaban un lector letrado y capacitado para interpretar su morfología textual desde una *expertise* propia, la de una lectura especializada en los ámbitos universitarios, en distintas ramas del conocimiento, como la teología, las leyes o la medicina.

La escritura textual de Occidente, se revela a mediados del siglo xv, como una «tecnología» con un alto grado de formalización para la producción de artefactos textuales. Estos textos físicos y articulados se crean, circulan y reproducen a través de la copia manuscrita a demanda y confirman una cultura lectora madura.

3.3.5. *Cultura escrita y cultura de la lectura*

La historia de la lectura y sus temas se desarrolla a partir de del camino que propuso el investigador Lucien Febvre y su *histoire du livre*, que tiene, en *L'apparition du livre* de 1958, escrito en colaboración con Henri-Jean Martin, un momento clave para la mirada histórica del libro como objeto técnico y cultural, que ameritaba una debida historización. En esa línea, en la que se destaca también Robert Darnton, entre otros, se concibe a los libros como objetos materiales pero también comerciales: artefactos y mercancías. Esta historia del libro destacaba el papel de los impresores, editores, libreros, etc., que hacían posible el libro y su llegada a los públicos lectores. Darnton planteó, en su artículo de 1982 “What is the history of books?”, un esquema que visualizaba el «circuito de la comunicación», que luego se popularizó en su obra *The Kiss of Lamourette* de 1990.



Martyn Lyons (2012) considera críticamente este esquema, pero reconoce que Darnton logró «destronar al autor de su papel de creador único». Precisamente, el diagrama visibiliza muchos actores, como los fabricantes de papel, los componedores (los tipógrafos que componían los tipos en las «ramas» para ser impresos en la prensa), los vendedores callejeros, los encuadernadores, los librereros, etc.

En nuestro análisis del modelo de Darnton, señalamos, sin embargo, un aspecto sugestivo en el planteo de los dos polos del eje horizontal, que son: el de los que *configuran* el libro (impresores, tipógrafos, proveedores de papel y tinta, etc.), y el de los *lectores* (compradores, prestatarios, bibliotecas, etc.).

La lectura, en este esquema, está esencialmente relacionada con el objeto concreto, con el libro en sí. Lyons entiende lo mismo al resaltar que «la forma física del texto, en pantalla o en papel [...] la disposición del espacio tipográfico en la página, son todos factores que determina la relación histórica entre el lector y el texto». Como comenta Roger Stoddard en su artículo «Morphology and the Book from an American Perspective» (1987): «Hagan lo que hagan los autores no escriben libros. Los libros no se escriben. Son manufacturados por escribientes y otros artesanos, por mecánicos e ingenieros, y por prensas de imprenta y otras máquinas» (citado en Lyons, 2012: p. 29). No deja de ser notable que esta descripción, lúcida en su diferenciación entre el texto de un autor (literario o científico) y el libro como artefacto, no incluya al diseño y los diseñadores. Esta vacancia en los estudios sobre el libro es uno de los aspectos que pretendemos reponer en nuestro trabajo. Para Lyons, sin embargo, el «lector destinatario» o deseado, que es uno de los cuatro objetivos que propone para una historia de la escritura y la lectura, puede detectarse mucho más en las prácticas editoriales que en lo que el texto supuestamente implica desde el punto de vista del género literario.

En cuanto a los hitos históricos de esta historización, se destaca la invención del códice (frente al rollo de la Antigüedad clásica) que ya analizamos antes; y la invención

medieval de la lectura silenciosa personal –también señalada anteriormente–, evidentemente un efecto de la separación entre palabras, frases y párrafos, como «apropiación textual» que reemplazó la «representación oral» comunitaria de la lectura de la Antigüedad clásica.

La invención de la imprenta para Lyons «ha sido por demás sobrevalorado» y sus efectos continuaron a lo largo de varios siglos, incluida la revolución lectora de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Finalmente, Lyons consigna la aparición del «texto computarizado», que revive ciertas reacciones (por ejemplo, frente al hipertexto digital) análogas a las que aparecieron en el siglo XV y XVI respecto de la imprenta, que iban de elogios desmesurados, en clave utópica, a condenas de tipo apocalíptico con respecto al nuevo medio. De todos modos, para esta mirada, la «revolución cibernética» muestra un cambio más profundo que el de la imprenta, por ejemplo, en el aspecto de la participación del «lector en el texto, al cambiar la manera en que escribimos tanto como la manera en que leemos» (Lyons, 2012: p. 34).

CAPÍTULO 4

Homo typographicus

4.1 Genealogías de la imprenta y la tipografía

Un interrogante muy productivo, desde el punto de vista de los discursos acerca de la imprenta y la tipografía, es en qué «serie» se ubica a la prensa de tipos móviles. Distintos enfoques determinarán sentidos históricos, sociales, tecnológicos y económicos del tema en claves muy diversas. Señalamos tres de estos marcos que caracterizan el fenómeno desde un sesgo particular y con consecuencias teóricas diferentes:

- a) El horizonte de los adelantos técnicos del mundo de la maquinaria, de cuño expansionista, como las armas de fuego o la conquista de tierras desconocidas.
- b) La tradición de la producción de textos, que se remonta a las prácticas del bajo Imperio romano y que atraviesan toda la Edad Media.
- c) La perspectiva de la historia económica, en la que el impresor, editor o librero de los siglos xv y xvi es un capitalista *avant la lettre*.

Lo que se pone a consideración, en cada caso, es la definición de qué fue la impresión tipográfica, su inscripción en un contexto y el sentido que emana de eso.

Para este trabajo, nos interesan las dos primeras hipótesis, que no son fáciles de distinguir o separar. Enmarcar a la imprenta en la primera serie pone el acento en la máquina y la productividad que efectúa la optimización de una técnica, la del copista (muy calificada, por su pertenencia tradicional a los ámbitos eclesiásticos), a través de una mecanización y la consiguiente aceleración de los procesos y de la circulación de productos. La segunda hace foco sobre el producto o el objeto en sí, el libro impreso, como nuevo «lugar» del antiguo mundo textual, emblema de la literatura y el conocimiento.

En el universo de las invenciones técnicas, dos vertientes orientan los estudios sobre la imprenta:

- La de la historia de las técnicas y procesos de impresión con tipos móviles (imprenta, o *printing press*): el énfasis está puesto en los aspectos tecnológicos como las maquinarias, los procedimientos y los operarios.

- La historia cultural que estudia el rol que ha jugado la imprenta como factor de cambio en relación a los efectos socioculturales y económicos producidos por la difusión del libro impreso a partir del siglo xvi.

En referencia a esta segunda vertiente se pueden distinguir tres planos de indagación:

- El que toma en cuenta los rasgos novedosos o no, del libro impreso en sus aspectos materiales, técnicos y estéticos, comparándolo con el libro manuscrito, al que, en teoría, reemplazó.
- El que considera los aspectos relativos a la manera en que el artefacto textual es concebido, configurado y percibido como nueva «forma» en el ámbito de la cultura escrita e impresa.
- El estudio del diseño de caracteres para la impresión, tanto desde un plano histórico, que organiza y reorganiza genealogías de familias de tipos, como desde un eje formal-estilístico, que desarrolla clasificaciones y taxonomías en perpetuo cambio y reconsideración.

Nos interesan los dos primeros, porque entienden al tema de la imprenta y la tipografía como aspectos «proyectuales» del nuevo espacio gráfico que crean, a la vez que se reconoce su entidad como objeto de diseño.

En el caso específico de la historia o clasificación de los caracteres tipográficos (lo que habitualmente se entiende como «tipografía»), nos interesan en particular aquellos aspectos relativos a rasgos y gestos de proyecto y diseño en su creación y producción.

En relación a la imprenta y sus consecuencias, hay una dimensión ineludible: la de la invención técnica, surgida en un momento histórico específico: entre 1450 y 1501 se define el período «incunable».¹ Sin embargo, este origen no agota la dinámica de lo impreso, tanto en su «grado cero» como en su devenir y sentidos subsiguientes. En cuanto a este aspecto tecnológico, hubo una inmutabilidad de tres siglos, sin cambios significativos en la maquinaria, los materiales ni los procesos. Se ha hablado de que se trató de una invención «perfecta» desde su origen. Recién entre fines del siglo xviii y principios del siglo xix se dan cambios importantes, que optimizan, aceleran y amplían las posibilidades de la imprenta y la tipografía; transformaciones que llegan hasta el día de hoy: la tipografía digital es la etapa contemporánea de una historia de mutaciones tecnológicas.

La imprenta y la tipografía surgieron como un proceso técnico que afectó, desde el inicio, la manera de producir textos escritos; a su vez, estos reconfiguraron los modos y hábitos de lectura. Se trata de un ejemplo nítido en el que se constata la estrecha relación entre la dimensión técnico-material (la de los instrumentos, máquinas y lógicas

1 Cornelius Beughem usó el término –quizá por primera vez– en su *Incunabula typographiae* (1699) para referirse al período de aparición de los primeros impresos. Este ha cambiado con el tiempo: algunos autores lo extienden hasta 1520.

productivas) y la simbólica, que se construyó en torno al libro como signo y valor de la cultura, las ideas y la política. Esta condición híbrida del libro impreso –artefacto y símbolo– fue novedosa en la cultura occidental. La aparición de la imprenta conjuga la problemática de una innovación técnica absoluta con la prolongación relativa del arte de la escritura y su pertenencia a los ámbitos de los textos y el libro.

A diferencia de otras invenciones netamente «modernas», la impresión de textos con tipos móviles no se comunicó inicialmente a través de la descripción pormenorizada del procedimiento técnico. Este es aludido de una manera no del todo clara, a través de una adjetivación netamente retórica. Tampoco se insistió demasiado, durante los primeros años, en la idea de algo absolutamente nuevo y superador de lo anterior.² El motivo fue, seguramente, que esta primera y originalísima implementación técnica se insertó en el ámbito de un objeto que la preexistía, y que daba pleno sentido al nuevo recurso: el libro mismo. Junto con él, los criterios y paisajes del repertorio escriturario propios de la época y de las distintas regiones culturales europeas. Ese horizonte de textos ya formalizados por una cultura escrita muy desarrollada definió los criterios de pertinencia estética que debía poseer el nuevo modo de «escritura tipográfica», como la denomina Yves Perrousseau (2005) quien rescata, en los orígenes mismos, la conexión esencial entre tipografía y escritura.

4.1.1. *Ars Scribendi Artificialiter*³

Cuando se revisan las expresiones –informativas o laudatorias– que acompañaron la aparición de la imprenta en sus momentos iniciales, aparecen algunos rasgos interesantes para una posible genealogía de discursos sobre la imprenta y lo tipográfico.

Marius Audin (1948), investigador pionero de lo impreso, fundador del *Musée de l'Imprimerie* de Lyon, señala que la expresión «imprimir un libro» (usual incluso hoy en día, setenta años después de este comentario) carecía de sentido para alguien de principios del siglo xv. La expresión para la tarea de producir un texto en forma de libro era «hacer un libro», y se refería al trabajo del escriba que lo caligrafiaba sobre pergamino. Imprimir era una operación asociada, casi exclusivamente, con otras áreas de la actividad artística o artesanal, en relación a las imágenes y no a los textos. Dos operaciones, la de escribir y la de producir la imagen, no mantenían aún un vínculo técnico o conceptual.

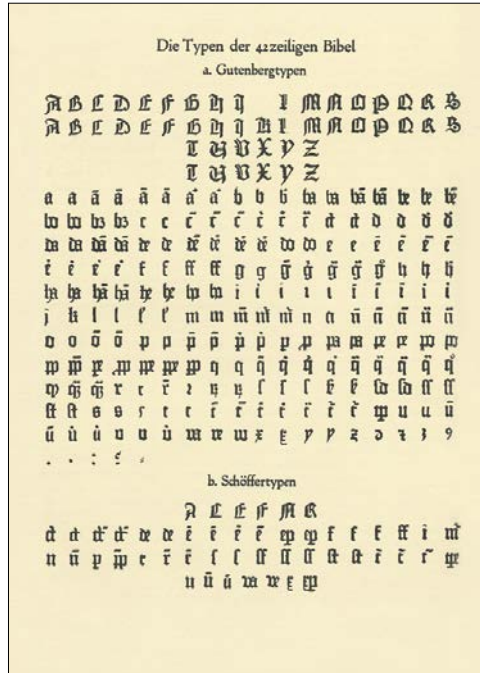
Esta primera distinción pone el acento en la preexistencia del acto de imprimir imágenes al de imprimir textos, y permite distinguir entre el ámbito de la impresión (el

2 Si bien es cierto que la imprenta hizo posible la modernidad, también lo es que su autoconciencia no fue tal hasta el siglo xviii, con los primeros tratados sobre el tema (Kinross, 2008).

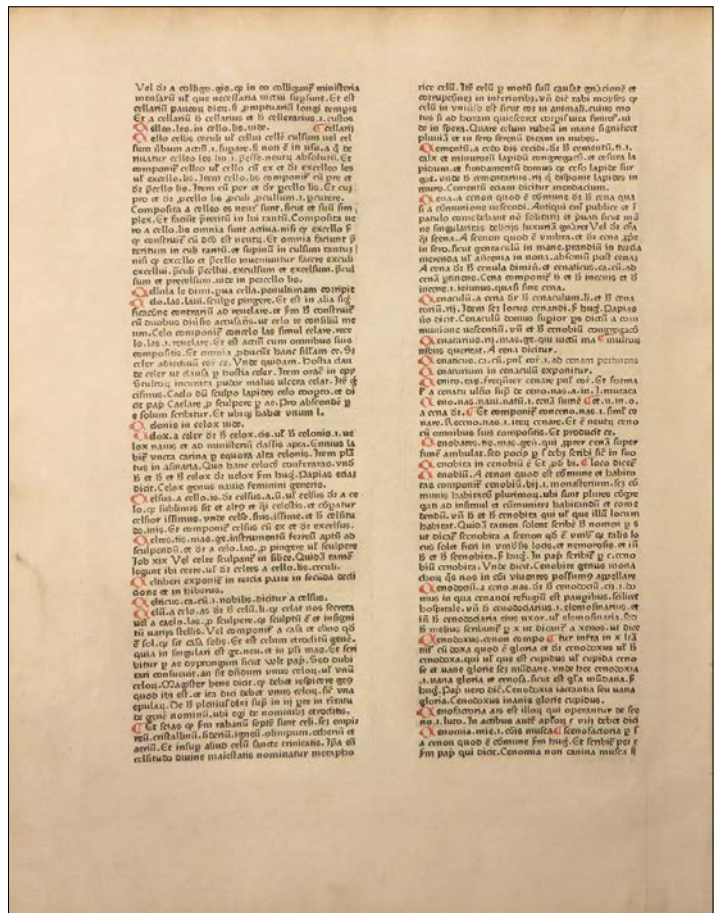
3 La expresión, que se traduce como 'técnica de escritura artificial', figura en los archivos notariales de Aviñón a partir de las investigaciones del abad Requin en 1890 sobre unos contratos que mencionan la actividad de un misterioso Porpkipop Waldvoghel de Bragnasis, orfebre originario de Praga, en julio de 1444.



Figs. 4.1 Biblia Pauperum, 1465.



Figs. 4.2 Gortfried Zedler, tipos de la Biblia de 42 líneas de Johannes Gutenberg.



Figs. 4.3 Johannes Gutenberg, "Catholicon", 1460.

uso de la prensa) y el campo de lo tipográfico (la escritura de tipos móviles). La investigación histórica permite una forma de deconstrucción de lo que podemos denominar «complejo tipográfico», en sus diferentes componentes y capas. Se revelan, así, su característica híbrida, producto de una asociación extraordinaria entre varios principios técnicos con prácticas y sentidos tradicionales, que propone un objeto nuevo en un escenario habitual.

A mediados del siglo XIV ya existían en Europa impresiones a través del uso de bloques de madera labrados; por ende, la posibilidad de «la reproducción sistemática del mismo motivo en numerosos ejemplares» (Audin, 1948: p. 126). Muy anteriores son los métodos de sellado sobre tela o papel, a partir de elementos de piedra o metal. El rubricado (*estampillage*) que menciona Audin (y que aprovecha la técnica del xilografía) se aplicaba desde, por lo menos, el siglo XIII para letras capitulares en distintos manuscritos. Pero se puede retrotraer hasta el siglo XII la impresión de formas talladas en madera sobre tapicería o seda. La impresión en relieve propiamente dicha (*taille d'espargne*) a partir de bloques de madera entintados permitió la difusión de imágenes –y luego textos– en una escala importante, y abarcaba varios contenidos: estampas devocionales, calendarios o naipes.⁴

Los exponentes más interesantes de esta técnica de reproducción fueron las llamadas *Biblia Pauperum*, o «biblias de los pobres» [Fig. 4.1]. La denominación no está relacionada con el público destinatario, como se suele afirmar, sino con los que las usaban para la predicación: los eclesiásticos inferiores de las distintas órdenes, como los cartujos.⁵ Los textos que acompañaban a las imágenes, reproducidos también por medio de la xilografía, requerían un trabajo esforzado consistente en tallar el texto completo en el bloque de madera, de manera invertida, y del que se sacaban copias por entintado de la superficie.⁶ En cuanto a la precedencia de estos textos xilográficos (acompañados o no de imágenes) sobre

4 Se dejarán fuera de este trabajo las consideraciones sobre el desarrollo de la impresión con caracteres móviles en China y Corea, ampliamente estudiado por varios autores y habitualmente mencionado como referencia ineludible desde una perspectiva multicultural. Desde los objetivos de esta tesis, la preexistencia de esta u otra similar invención en otro sistema social y cultural no aporta elementos relevantes para la perspectiva que se pretende desarrollar: reintegrar la tipografía a un contexto histórico y cultural preciso, tanto en sus orígenes como en su desarrollo pasado y presente.

5 Es necesario comprender que se trataba de una época en la que las corporaciones y hermandades de artesanos dominaban cada rubro artístico y castigaban severamente toda penetración de técnicas que pusieran en entredicho la exclusividad, para la producción de imágenes, de los maestros escribas e iluminadores. Estas imágenes y textos reproducidos en grandes cantidades podían ser vistos, al principio, como una especie de falsificación o malversación de una imagen inicial. Algunos autores sugieren que el truco de la reproducción se disimularía mediante los fuertes colores con que se iluminaban estas xilografías. Luego, el procedimiento fue admitido y se impuso de manera masiva en ámbitos populares, como mercados y ferias (Audin, 1948).

6 También son llamativos los *Ars moriendi* ('arte de morir'), tratados de unas veinticuatro páginas que contenían una imagen enfrentada a texto relativos a la «buena muerte» del cristiano y la salvación de su alma.

aquellos producidos tipográficamente, es de pocos años: aparecen no más allá de 1420 o 1430, en el mejor de los casos, y estas fechas están bastante cuestionadas. Es claro que ambos productos y técnicas convivieron hasta por lo menos 1480 (Perrousseau, 2005).

Los primeros momentos de la imprenta y la tipografía no son del todo conocidos, y hay demasiadas lagunas como para reconstruir una historia precisa. En ese marco de vacancias fácticas, distintos investigadores han sugerido la presencia de una especie de estadio intermedio, y quizá necesario, entre la impresión producto del bloque de madera tallado y la «composición» e impresión tipográficas propiamente dichas. En este contexto de rastreo de ancestros o antecedentes, y en pleno ámbito de una forma de mitografía, se ubica el relato que difundió Hadrianus Junius, en una fecha bastante tardía respecto a los hechos que pretendía atestiguar. En su compilación *Batavia*, publicada en 1588, afirma que la imprenta de tipos móviles fue inventada por un holandés, Laurens Janszonn Coster, en Haarlem, que precede en varios años a las producciones de Gutenberg, Schöeffer y Fust.⁷ La historia de un extraño y providencial robo hace llegar la idea y la invención a Maguncia, es decir, a Johannes Gutenberg. Abundan historias similares que, en clave retrospectiva, vuelven inciertas las fechas y los lugares; sobre todo, el o los nombres de los presuntos inventores: una táctica para apoderarse del prestigio nacional o regional que proveen esas adscripciones.⁸

Más allá de estas atribuciones, interesa que algunos rasgos sorprendentes de la invención formaron parte de la recepción del nuevo fenómeno. Es muy relevante la reflexión de Audin, quien distingue varios «temas» o dimensiones, vinculados a la novedad que supuso el procedimiento tipográfico. El tema «espectacular» de la tipografía es el uso de elementos discretos (las letras-caracteres) y la composición que se realiza con ellos: esto define un carácter profundamente innovador [Fig. 4.2]. Para este autor, sin embargo, debieron confluír otros aspectos, aparentemente más modestos o secundarios, como «el moldeado de la letra aislada y la idea se de serie aplicada a este moldeado (1948: p. 143). Ya en 1905, según Audin, Gottfried Zelder afirmaba: «No fue la letra movable la invención, sino la letra fundida». El desafío técnico clave fue el de la construcción y uso de un molde que permitiera formar los tipos. Gutenberg fue seguramente el que resolvió este problema del molde y la materia prima necesaria: una aleación lo suficientemente maleable para ser moldeada pero resistente para ser usada como carácter de impresión. La prensa de tornillo vertical –que ya formaba parte de otros procesos, como el prensado de uvas para la fabricación de vino– fue la maquinaria que permitió poner en marcha el proceso de impresión.

El moldeado de letras de manera múltiple y en serie es el rasgo que le permite a Audin afirmar que la idea de los caracteres móviles metálicos «solo pudo haber nacido de

7 Alfred Pollard desarrolla este tema ampliamente en su obra *Fine Books* (1912).

8 El fenómeno puede ser considerado análogo al que se desarrolló en torno a una invención muchísimo más cercana en el tiempo, la bicicleta, sobre la que perdura el debate acerca de su origen francés o escocés.

la mano de los orfebres» (1948: p. 133).⁹ De aquí que este autor proponga otro ancestro para la tipografía: la «metalografía». Desde la Antigüedad los orfebres y los grabadores de sellos y medallas utilizaban punzones de metal duro –un punzón por cada signo– para grabar en huecograbado una inscripción que era compuesta letra por letra, y que configuraba una matriz (en arcilla, arena u otro material) sobre la que se colaba metal fundido para obtener así una impresión en relieve, como una superficie continua. Este procedimiento se denomina metalografía o metalográfico¹⁰ (Perrousseau, 2005). Ha sido sostenida la idea de que este procedimiento, propio de las artes del metal, como la fundición de campanas de bronce, se implementó también para imprimir algunos libritos u obras pequeñas, en formato y cantidad de hojas. Audin le dedica varias páginas de análisis y contrastaciones históricos a un conjunto de indicios documentales y especulaciones tecnológicas. Sin embargo, los resultados obtenidos en varios de los experimentos han sido muy criticados. En la actualidad, esta conjetura no es considerada del todo relevante (Audin y Jonquieres citados por Perrousseau, 2005).¹¹ Se trata de la búsqueda de un especie de «eslabón perdido» entre el procedimiento xilográfico y el tipográfico. Estas investigaciones permitieron una constatación más interesante y quizá contraria desde el punto de vista cronológico. A partir de los estudios de Zedler, Paul Needham verificó que tres ejemplares distintos del *Catholicon* [Fig. 4.3], impresos en tres tipos de papel distintos, que datan de tres lugares y momentos diferentes, fueron hechos con los mismos «tipos»: no caracteres móviles, afirma Needham (1982), sino un conjunto de dos líneas enteras y sólidas de caracteres, «slug lines». Esto ha incitado a algunos investigadores a formular una sorprendente hipótesis: hacia el final de su vida, Johannes Gutenberg inventó una forma temprana de estereotipia.¹²

Traemos a escena estas discusiones en forma muy abreviada, solo para poner de relieve los supuestos ideológicos que animaron, y animan, las conjeturas de la investigación histórica y las interpretaciones a las que da lugar; todas sin una conclusión irrefutable. Se trata, en el fondo, de la recuperación (o la postulación hipotética) de instancias par-

9 Así se saldaría, para Audin, la discusión, más conjetural que objetiva, sobre la posibilidad de una verdadera «xilotipia» (*xylotipie*), una tecnología de impresión a través de tipos de madera y una evolución «natural» de la impresión de textos por bloques únicos tallados.

10 El término así entendido es propio de la historia de las técnicas de impresión. En su acepción corriente, la metalografía se refiere a la rama de la metalurgia que estudia la estructura y composición de los metales sólidos y las aleaciones.

11 Se ha revisado mucho la cronología propuesta para los libros xilográficos en particular. Se considera que esas fechas tempranas son más producto del deseo de ciertos investigadores que de una realidad histórica.

12 La estereotipia es un procedimiento de impresión de textos con planchas firmes o estables, en lugar de las que se usan formadas de letras sueltas agrupadas. El primer estereotipo del que se tiene registro histórico lo hizo, en yeso, el joyero William Ged en 1729. El nombre se debe al impresor francés Firmin Didot, que perfeccionó el sistema de Ged alrededor de 1739. Una placa hecha de una mezcla de polvo de grafito y de cera se prensa contra la superficie del molde que se trata de reproducir; esto hace que la cera se convierta en una matriz complementaria.

ciales que pudieron haber servido como «inspiración» o puntos de partida para la invención de lo tipográfico propiamente dicho; por ejemplo, la idea un molde y un colado de metal fundido para cada carácter de impresión. En todos los casos, se propone la reconstrucción genealógica de procedimientos –y sobre todo, de las ideas que los inspiraron– como pasos necesarios y concurrentes para la enorme innovación que supuso el método de impresión con tipos móviles. Aquello que usualmente se presenta como una epifanía técnica y social, la imprenta, fue en realidad una especie de laboratorio de experiencias diversas –simultáneas o relacionadas unas con otras – que se extiende a lo largo de los decenios; aproximadamente de 1435 a 1453. La multiplicidad de versiones sobre sus orígenes, espurias o fehacientes, podrían entenderse como el reflejo del conjunto de iniciativas, pruebas, fracasos y aciertos que también caracterizaron a varias invenciones o descubrimientos modernos, como la fotografía, el gramófono o el cine.

El mencionado «complejo tipográfico» requiere ser desmontado para ser comprendido desde los datos fácticos de una historia de la técnica. El tema no es obvio, sin embargo, por la irremediable ausencia de información histórica verificable. La discusión sobre los primeros momentos de un procedimiento que cambió definitivamente la forma de planear, configurar y producir los textos escritos revela las diferentes ideas acerca de la imprenta y la tipografía como emblema de lo tecnológico y paradigma moderno; mejor dicho, paradigma de lo *moderno*.

4.2. La imprenta: máquina de cambio

La inscripción de la imprenta en la serie de los adelantos técnicos y científicos es deudora de una cierta tradición moderna amplificada, por ejemplo, por Francis Bacon en el siglo xvii, que entendió a la imprenta como uno de esos hechos repentinos, que cambiaron a la sociedad y la cultura europea y mundial. Sin embargo, ya en 1499, Polidoro Virgilio, escritor y humanista italiano, publica *De inventoribus rerum*, que Mario Carpo (2001) describe como «más una colección doxográfica que una verdadera enciclopedia»; en ella menciona a Gutenberg como el inventor de «esta nueva manera de escribir, que en nuestro tiempo ha aparecido, ya que en un solo día una persona imprime y publica lo que muchos no podrían haber escrito en un año». Predice cierto acostumbramiento a semejante invención, que a medida que pase el tiempo «se hará más común, y menos admirada su importancia». Señala que «fue inventada por un espíritu divino» y la pone entre las más importantes invenciones de los tiempos modernos –los suyos–, junto con el reloj mecánico, la brújula, el cañón, los estribos y el sombrero, todas desconocidas para los antiguos. Esta idea, la de la tipografía como «don divino», aparece también en autores protestantes posteriores, como Matthäus Richter, quien, al reflexionar sobre el efecto de multiplicación de la Reforma de Lutero a través de los panfletos que la difundieron, la compara con el don de lenguas de los Apóstoles en Pentecostés, por su capacidad de transmitir casi instantáneamente los mensajes a muchos lugares (Carpo, 2001).

Otro ejemplo literario de la actitud laudatoria hacia la imprenta es el comentario del médico y cirujano Leonardo Fioravanti, quien en 1564, escribe en su *Specchio di scientia universale*:

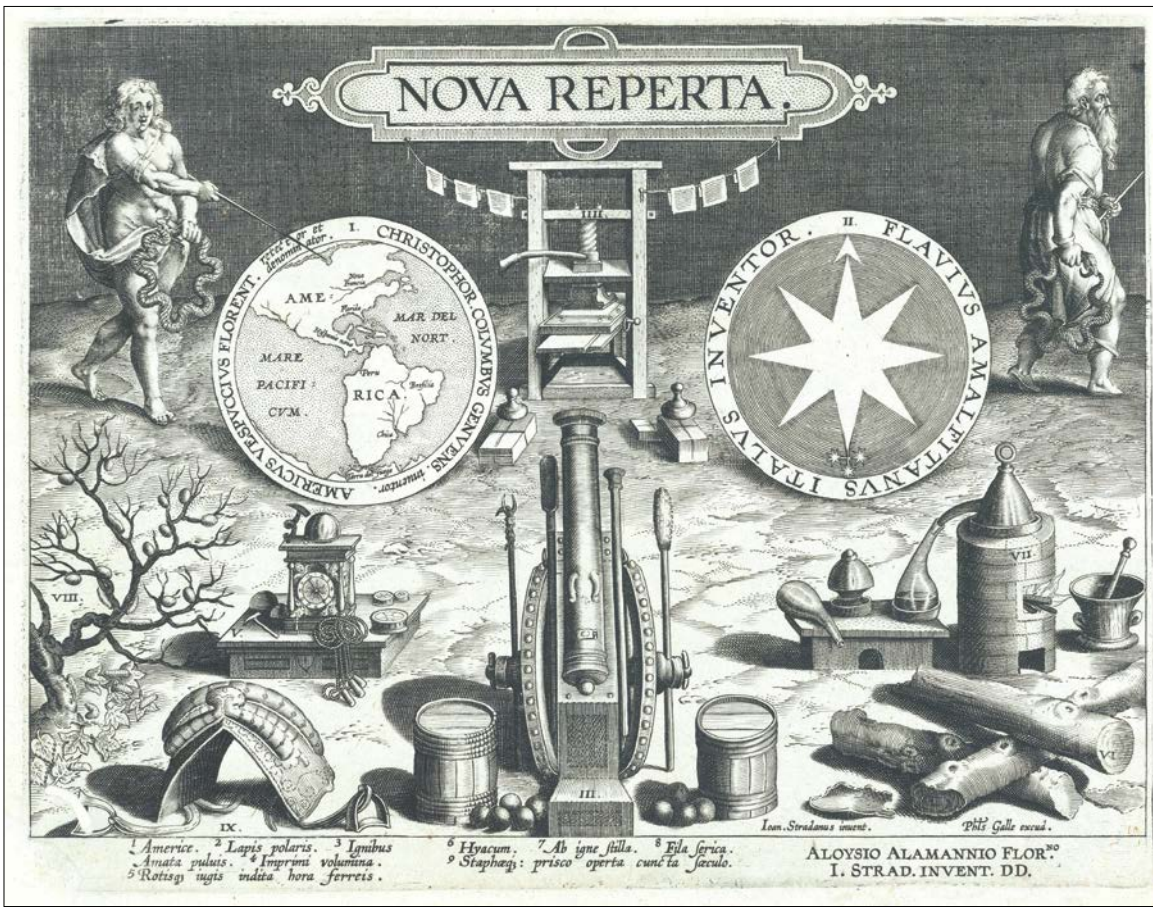
Para comodidad de todos aquellos que se deleitan con las letras nunca ha habido más bella invención que la de la imprenta [...] porque ella ha sido la causa del despertar del mundo, que estaba adormecido en la ignorancia. (citado en Petrucci, 1999a: p. 138).

Un documento del siglo xvi, estrictamente visual, ejemplifica perfectamente la consideración acerca de la importancia disruptiva de la imprenta. Se trata del *Nova Reperta* («nuevos inventos»), un conjunto de grabados basados en dibujos de Jan Van Der Straet (más conocido como Stradanus), discípulo de Giorgio Vasari, realizados en la década de 1580 y editado, varias veces, por la casa Galle de Amberes [Figs. 4.4, 4.5]. Es muy interesante la utilización de un medio gráfico por excelencia, como lo era el grabado en cobre, para comunicar en imágenes un conjunto particular de inventos y descubrimientos (colocados unos al lado de los otros, como instancias equivalentes) que definieron lo «moderno» para aquellos coetáneos del siglo xvi. Su portada es muy elocuente: la prensa aparece en el centro; debajo, un cañón y barriles de pólvora; a los costados, el planisferio, que ostenta el continente americano, y la brújula. Más abajo, un reloj mecánico y un alambique de destilación, la silla de montar con estribos y la madera de un árbol que se suponía curaba la sífilis, que en el epígrafe se la denomina como *Imprimi Volumina*. La asociación entre invenciones técnicas y descubrimientos geográficos, químicos y medicinales y la inclusión de la imprenta entre ellos como figura central propone una manera de entender, a fines del siglo xvi, los efectos revolucionarios de esa tecnología cuyo emblema es la máquina de imprimir textos: la prensa tipográfica.

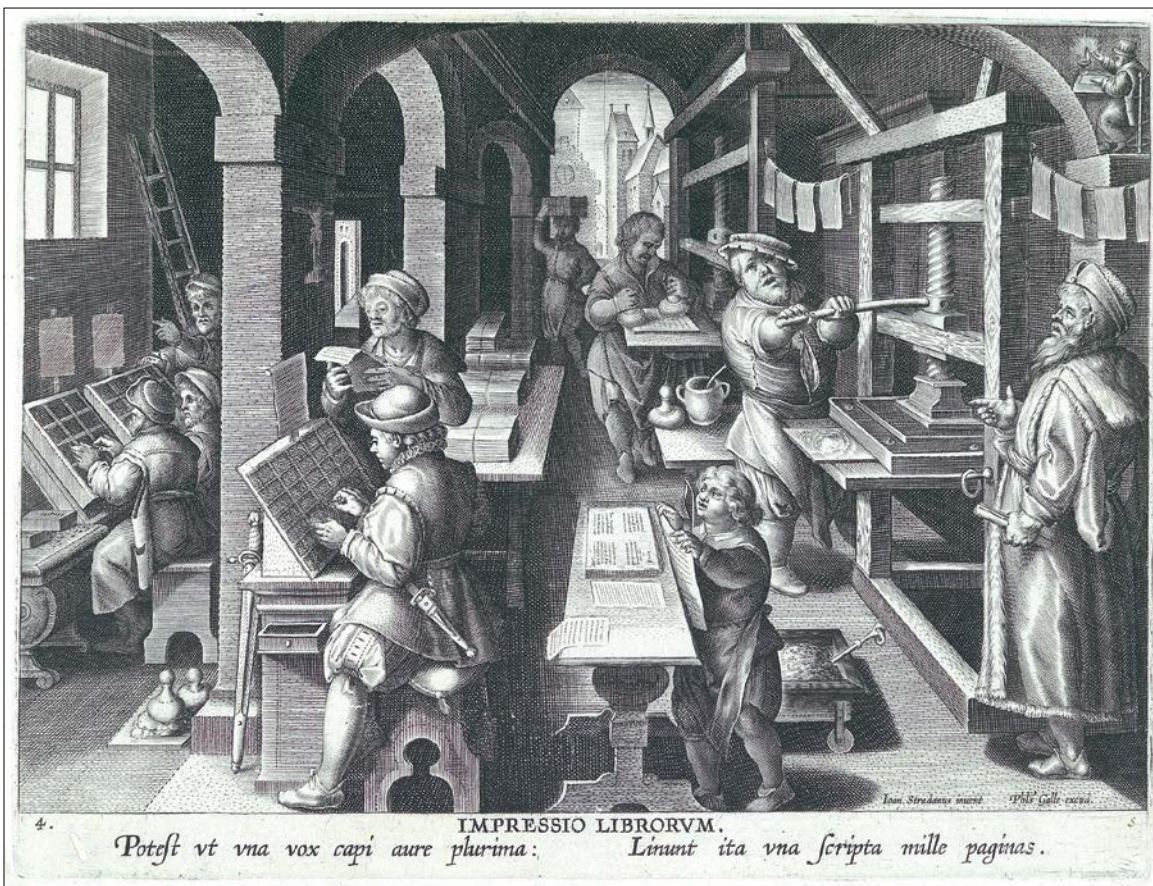
El trabajo de Elizabeth Eisenstein (1979) representó un hito en la investigación en torno a la imprenta y la impresión, y sus efectos sociales, religiosos, culturales y políticos. Se trata de una tesis muy informada y fundada acerca de los cambios que la imprenta produjo en la sociedad occidental, sobre todo en lo que hace a la difusión creciente que el libro impreso generó en el ámbito del intercambio de ideas, conocimientos, creencias, etc. En paralelo, las transformaciones que ciertos recursos del libro impreso pusieron en escena, como las imágenes, la cartografía, las tablas y los diagramas.

Uno de los interrogantes más productivos de su trabajo es el que intenta superar un aserto ya estereotipado: la imprenta cambió las cosas de manera fundamental. La autora se pregunta concretamente cómo se produjo ese cambio:

Una cosa es describir cómo cambiaron los métodos para producir libros a mediados del siglo xv o estimar cuáles fueron los índices del aumento de producción, y otra determinar cómo el acceso a un mayor número o variedad de registros escritos afectó la de aprender, pensar y percibir entre las elites letradas.



Figs. 4.4, 4.5
Jan Van Der Straet,
"Nova Reperta",
1580.



En el plano de las relaciones entre la imprenta y lo que la antecedió, Eisenstein propone la expresión «cultura impresa» versus «cultura manuscrita», que considera más apropiada que la de «tipográfica» *versus* «quirográfica» de Walter Ong. El enfoque de la autora pone en duda el énfasis en la modalidad o medio material-técnico de transmisión, la mano del que escribe (lo quirográfico) contra el tipo metálico del que compone un texto (lo tipográfico). También critica los «desvíos» usuales en Goody o Havelock, y sus enfoques sobre la cultura escrita a la que comparan, tendenciosamente, con la oral en vez de con la impresa. En ese sentido, afirma que «las características de la cultura manuscrita solo pueden observarse a través del velo de lo impreso» (Eisenstein, 1979: p. 8).

De todos modos, no deja de reconocer la mixtura entre medios que definía las prácticas de la cultura escrita medieval:

En la medida en que el dictado regulaba el proceso de copiado en los *scriptoria* y que los escritos literarios eran «publicados» cuando se los leía en voz alta, incluso el conocimiento basado en los libros dependía de la palabra hablada, lo que, produjo una cultura híbrida, mitad oral, mitad literaria, que no tiene una contraparte idéntica en la actualidad (Eisenstein, 1979: p. 10).

Según su mirada la cultura impresa actúa como un filtro o encuadre desde el cual se puede solo conjeturar el funcionamiento de la cultura escrita que la precedió y que fue contemporánea. La escritura manual no desapareció con la aparición de la imprenta, sino que convivía con ella. La convivencia fue entre dos culturas escritas, o mejor dicho, en la línea de pensamiento de Ken Morrison, dos «culturas textuales»: una con un desarrollo sostenido y creciente, desde mediados del siglo XII (la de los textos manuscritos de distinto género y con una configuración concreta de la página); la otra, la cultura impresa en ciernes, que se edifica sobre las lógicas textuales de la manuscrita.

Eisenstein discute los linajes propuestos para el libro impreso. Uno es el que lo ubica en lo que podemos denominar como «genealogía del texto», en la que se puede rastrear la difusión del *codex* como forma textual favorita del Occidente medieval temprano:

Se puede pensar que es igualmente apropiado ubicarla en una secuencia muy diferente: la asociada con la historia del libro. Ahí se vería como una más de las etapas de un largo proceso que se remonta al menos a la mano de obra esclava de la antigüedad y el paso del rollo al códice. No se tomaría a la metalurgia como punto de partida de finales de la Edad Media sino la revolución libresca del siglo XII, por ser más significativa. Como vimos, esta mirada favorece una percepción gradual, evolutiva. Una vez que la producción de libros manuscritos se organizó sobre nuevas bases y la producción de papel se desarrolló para sustentar un comercio más amplio, quedó muy poco margen de innovación para el impresor y su nueva maquinaria. (Eisenstein, 1979: p. 21).

Contra esta visión, pone en duda, por ejemplo, la universalidad del sistema de *pecia* como sistema de copiado habitual, ya que en realidad era una manera de trabajar solo vinculada a los estatutos universitarios de París, Oxford, Bolonia, y no todos los lectores y públicos eran universitarios.

La mirada de Eisenstein se focaliza, centralmente, en los efectos de potenciación y difusión del libro impreso en términos socioculturales, por la capacidad de la imprenta de modificar sustancialmente el ámbito y mercado de libros y textos. La identifica claramente con la serie de los adelantos técnicos y descubrimientos científicos que señalamos antes. Desde esa perspectiva, homologa a la imprenta con otros avances tecnológicos relacionados con la producción de mercaderías: «En muchos sentidos parece apropiado relacionar la prensa de tipos móviles con otros instrumentos de potencia y precisión, y colocarla en una secuencia que incluye avances en la metalurgia y los textiles...» (Eisenstein, 1979: p. 21).

En esta reconsideración de la imprenta como vector de cambio, es clave el planteo argumental que Eisenstein esgrime contra Marshall McLuhan y su postura acerca de la influencia y significado de la imprenta y la tipografía en la cultura occidental: su *Homo typographicus*. Eisenstein retoma las precauciones de Rudolf Hirsch en *Printing, Selling, and Reading. 1450-1550* (1967): «La naturaleza exacta del impacto que la invención y la difusión de la imprenta tuvieron en la civilización occidental todavía está por definirse» para afirmar que «en ningún caso los efectos producidos por la imprenta son evidentes por sí mismos» (Eisenstein, 1979: p. 7). La crítica a McLuhan se plantea en el plano en el que aquel hace pivotar toda su argumentación, tanto histórica como retórica: la del medio de comunicación que la tipografía inaugura, como paradigma de una visualidad y linealidad frente a una cultura acústica, e incluso, táctil. McLuhan considera que la cultura manuscrita previa a la imprenta (nosotros diremos «paralela» a la cultura impresa, ya que, como es evidente, lo manuscrito no desaparece por la aparición de lo impreso) era parte aún de una oralidad y que es recién con la imprenta que se impone el paradigma visual.

Desde una mirada histórica, la tipografía entabla un diálogo (sea visto como continuidad, conflicto o superación) con el ámbito del texto manuscrito, el de la cultura escrita, diferente al mundo acústico de la oralidad, que es el que Marshall McLuhan propone como antagonista del *Homo typographicus*. Eisenstein reflexiona que «Marshall McLuhan ha destacado enfática y minuciosamente que la mayoría de los académicos sufre una especie de ceguera ante los efectos que ejerce en ellos un medio de comunicación que ven todos los días» para añadir, no exenta de ironía: «El extraño formato tipográfico de la Galaxia Gutenberg probablemente esté diseñado para contrarrestar este condicionamiento y para forzar al lector a salir de las rutas mentales habituales» (Eisenstein, 1979: p. 16)

Sin embargo, tal como lo sintetiza Petrucci (1999a), tanto el planteamiento de McLuhan como el Eisenstein entienden a la imprenta como:

un evento revolucionario que habría modificado profundamente la mentalidad y el modo mismo de aprendizaje y de uso de la cultura escrita por parte de aquellos que fueron

definidos como «hombres tipográficos», en contraposición a los precedentes, ligados al libro manuscrito.

Por otra parte, este autor señala que ya el trabajo de Febvre y Martin y su *L'Apparition du livre* marcaban el «fuerte distanciamiento» con el pasado (Petrucci, 1999a: p. 129). Petrucci reconoce la ambivalencia que existía entre la «tipología del producto librario» y su identidad con los modelos manuscritos, y las técnicas y modos de producción «totalmente nuevos e incompatibles» con el pasado manuscrito. Si bien esto último cambió los modelos de difusión, los repertorios de textos ofrecidos replicaron y aumentaron la oferta tradicional.

4.2.1. McLuhan y el alfabeto

La tesis central de *La Galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*, publicado en 1962 por Herbert Marshall McLuhan, propone el retorno de una «era acústica» de la mano de las tecnologías «electrónicas» luego de quinientos años de linealidad visual: precisamente, la del *Homo typographicus*. La metodología de McLuhan es parte integral de su razonamiento y de la potencia retórica de sus lemas. Se observan, se seleccionan, se recortan y se interpretan los efectos actuales (que son como los residuos o restos con los que trabaja el arqueólogo, pero en clave futura) y se retrotrae la explicación a sus orígenes –la imprenta– y su capacidad tecnológica suprema: la de producir otro tipo de sujeto cultural: «*the machine that made us*». Dos vectores, opuestos pero complementarios, dan la tensión adecuada al pensamiento de McLuhan: el retroactivo arqueológico y el contemporáneo profético.

Más allá de debatir el género de su pensamiento (o de su estilo literario, que suelen ser casi lo mismo en este autor, al verificar su *dictum* de que «el medio es el masaje/mensaje»), analizaremos de qué modo construye su teorización, a partir del postulado de los efectos de la escritura alfabética y su avatar definitivo, la tipografía. La clave reside en hacer interactuar los contrastes con una oralidad «restituida», tanto como hipótesis hacia el pasado –tribal y primitivo– cuanto como recuperación de la dimensión no lineal –inmersiva y sinestésica– hacia el presente/futuro profetizado.

El debate invierte los términos habituales al pasar del que se establece entre oralidad-escritura (aquel enfoque alfabeto-céntrico que entendía al alfabeto vocálico como la meta del desarrollo de lo escrito, y a la oralidad como lo previo, ágrafo y analfabeto) al de escritura-oralidad, según McLuhan. En esta ecuación el redescubrimiento de la oralidad antigua es propuesto como salto o mutación evolutiva y, por lo tanto, piedra de toque para evidenciar los efectos culturales y psicológicos del alfabeto y de la imprenta. «Con el signo sin sentido asociado al sonido sin sentido, hemos construido la forma y sentido del hombre occidental»: McLuhan toma la hipótesis alfabeto-céntrica y la lleva a un extremo retórico, de gran poder de seducción. En efecto, si el hombre occidental es el efecto del alfabeto (como lo afirmó cierta corriente evolucionista que epitomizaba al sistema de es-

critura como modelador cultural) y el alfabeto es un sistema esencialmente convencional e inmotivado, la cultura que deviene de él instituye a un sujeto alienado en ese procedimiento. McLuhan equipara la letra alfabética, ese «signo sin sentido», al fonema, ese «sonido sin sentido». Se trataría de una vinculación entre dos códigos o convenciones neutros, que operan como tecnologías de explicitación, como poderosos instrumentos de penetración que constituyen una nueva forma de humanidad, la de la Galaxia Gutenberg.

La escritura fonética permite traducir cualquier lenguaje hablado a un único código de formas visuales. Así, los poseedores de la escritura fonética contaban con un instrumento de penetración y asimilación cultural hasta entonces inaudito. ¿No explicaría eso el hecho de que el mundo occidental haya conquistado tantas otras culturas?

El alfabeto es, para McLuhan, una herramienta de dominación y conquista, interna y externa a la vez. El sujeto occidental sometió sus sentidos y prácticas sociales a la neutralidad eficazísima de la escritura fonética, se «civilizó» a la vez que ejerció el dominio sobre otros: «Cualquier sociedad que posea el alfabeto puede absorber en su modo alfabético cualquier cultura adyacente» (p. 76).

En ese sentido, esta forma de escritura es la marca de la civilización en sí: «la observación de Diringer, de que el alfabeto “se emplea hoy universalmente por los pueblos civilizados” es un tanto tautológica, ya que solamente por el alfabeto se han destrribalizado los hombres y se han individualizado en lo que llamamos “civilización”».

4.2.2. McLuhan y la tipografía

«Solamente una fracción de la historia del alfabetismo ha sido tipográfica» (McLuhan, 1998: p. 110). Esta afirmación de McLuhan posee varios sentidos. Por un lado, se enuncia la continuidad o conexión directa entre una forma de alfabetismo, la manual-quiográfica y otra, la mecánica-tipográfica. Por el otro, se pone en cuestión a lo tipográfico, entendiéndolo como momento pleno de lo alfabético pero, a la vez, como una etapa a la que la nueva era electrónica le pone fin: «en la era electrónica, puede que hayamos descubierto los límites de la tecnología alfabética» (p. 76).

Ya en un texto de 1959, «La imprenta y el cambio social», anterior y preparatorio de lo que se expresa con tanta contundencia en *La galaxia Gutenberg*, McLuhan despliega su pensamiento en varias direcciones:

- a) Entiende a la escritura alfabética como tecnología,¹³ y por lo tanto, como «explicitación» visual del lenguaje y su esencia oral.
- b) Comprende a la imprenta como una prolongación e «incremento» (se trata, quizá, del germen de su noción de *enhacement*, expuesta en el famoso esquema de la *tétrade*

13 Citando a Lyman Bryson, McLuhan afirma que «la tecnología es una explicitación».

en la póstuma *La Aldea Global*) de lo efectos y transformaciones socioculturales que la escritura efectuó.

- c) Considera que la imprenta produjo una «brecha» entre el productor y el consumidor del texto, es decir, el escritor –o escriba– y el lector (McLuhan, 2015).

Según McLuhan, esta brecha comienza a cerrarse, precisamente, con el advenimiento de la tecnología electrónica que él identifica con un retorno a ciertos rasgos de las culturas orales; en sus propias palabras:

Es útil comprender que incluso una simple tendencia a favor de la cultura oral nos empuja con fuerza hacia la fusión de los roles del productor y el consumidor, de igual modo que la palabra impresa tiende a separar esas funciones y a crear especialistas a ambos lados de la brecha que así se abre (McLuhan, 2015: p. 33).

La «era electrónica», es «en cierto sentido postmecánica» y por lo tanto, superadora de la capacidad mecánica de la imprenta y sus efectos divisorios, orientados a la especialización, en la economía, la política y la literatura.

Eisenstein no está de acuerdo con esta idea de superación de lo tipográfico:

La tipografía sigue siendo necesaria para la transmisión hasta de los conocimientos tecnológicos más sofisticados; es inherente a la actual explosión del conocimiento y a gran parte del arte moderno. Al menos en mi opinión es tan importante que constituye una característica esencial de la cultura de mediados del siglo xx. (Eisenstein, p. 17).

La estrategia crítica de Eisenstein contra McLuhan señala que por ser tan habitual, lo impreso no es tan interesante como aquello «nuevo» que llama tanto la atención de McLuhan: «Desde los tiempos de Gutenberg los materiales impresos se han vuelto excesivamente comunes, por lo que dejaron de ser dignos de atención hace más de un siglo y cuanto más circulan menos se los considera».

McLuhan insiste permanentemente en la tensión –y consiguiente mutación– entre una cultura oral, basada en la mnemotecnia y las dinámicas de simultaneidad propias del intercambio auditivo (incluso cuando se trata de una cultura «manuscrita», como la medieval del siglo XII), y la «cultura impresa», que fija y espacializa la información en un punto fijo análogo al de la perspectiva y la pintura que derivaron de ella. La representación visual de Occidente, normada por el método perspectívico es una consecuencia de la instauración del paradigma visual, lineal y plano, propio de la tipografía.

Uno de los ejes centrales de las tesis de McLuhan se encuentra, precisamente, en la ecuación lineal = visual que, por un lado, expresa la identificación sumaria entre los procedimientos de la escritura y la lectura alfabéticas (que como se vio en el Capítulo 2, no son exactamente simétricas), amplificadas por la tecnología tipográfica, que organiza a las palabras en un sistema de posiciones o líneas. Por el otro, la inauguración de una cultura

absolutamente «visual», efecto de aquella, que es en cierto modo analítica y planar: «La imprenta es analítica, visual, lineal y consecutiva. Lo electrónico es instantáneo, auditivo y nuclear». Es necesario reconocer que las intuiciones de McLuhan sobre la seriación de la producción que implicó la imprenta y la tipografía son de gran valor teórico. Redescubren aspectos que habían sido pasados por alto por los lúcidos análisis de Walter Benjamin o Siegfried Giedion: «La invención de la tipografía confirmó y extendió la nueva tendencia visual del conocimiento aplicado, proporcionando el primer “producto” uniformemente repetible, la primer línea tipográfica y la primera producción en masa» (2015: p. 181).

La posición de McLuhan es interesante incluso en su circularidad, ya que utiliza el medio tipográfico para exponer su crítica de fondo a ese medio. Como comenta Eisenstein: «Vale la pena reflexionar por qué el autor, al tiempo que presenta sus tesis en un formato no convencional, tiende a subestimar lo impreso, pero al mismo tiempo depende fuertemente de la bibliografía académica convencional para sustentar sus ideas...»

Para la autora, la invisibilidad de la imprenta, motivada por una ubicuidad que la naturaliza, es tal que «es a través de la imprenta que se discute, por ejemplo, sobre la televisión».

La galaxia Gutenberg es un libro «lineal» que pretende demoler la linealidad de la que está hecho. Incluso el criterio de edición del libro es atípico: recordemos que no está dividido realmente en capítulos consistentes y desarrollados con títulos sintéticos, sino en fracciones de no más de dos páginas cada una, que van saltando de tema en tema, con un foco móvil y ecléctico. El «índice» se denomina «*index of chapter glosses*» y de hecho transcribe cada frase, cada «glosa», que encabeza cada uno de los pequeños ensayos que configuran el libro. Eisenstein no pierde de vista la estructura misma del texto y señala:

El formato caótico de la *galaxia Gutenberg* probablemente le debe menos al impacto de los nuevos medios que al anticuado problema de sintetizar material obtenido de diversas lecturas, que McLuhan evade mediante una táctica pasada de moda: tijeras y engrudo. Cuando sostiene que la tipografía se ha vuelto obsoleta y que en una «época electrónica» ha hecho anticuada la «tecnología alafabetizadora», él mismo (por lo menos en mi opinión) es incapaz de percibir lo que está bajo sus propios ojos y los del lector al que se dirige. (Eisenstein, p. 16).

4.2.3. La línea y la superficie

Se debe someter a crítica la idea de «linealidad» como emblema de lo tipográfico que constituye el alma del discurso sobre el *Homo typographicus*.

La asociación de la tipografía con la metáfora de lo lineal-visual es, como mínimo, parcial e incompleta, sobre todo desde el punto de vista estrictamente tecnológico. Lo tipográfico puede ser interpretado, histórica y culturalmente, como mucho más amplio y complejo cualitativamente que el procedimiento técnico de la prensa de tipos móvi-

les. Incluso en el plano de las producciones concretas, lo tipográfico y lo impreso como medios y como productos abarcaron a las imágenes, la cartografía, la esquemática y las diversas gráficas del conocimiento, como hace notar Eisenstein.

Así es posible interpretar las intenciones del propio Gutenberg en un horizonte más abarcador y en un sentido profundamente diferente del habitual, si se toman en cuenta ciertas hipótesis sobre la verdadera naturaleza de su emprendimiento,¹⁴ que incluía no solo al texto, sino también a las imágenes que solían acompañar a los textos caligráficos que definían el paradigma librario de alta calidad de mediados del siglo xv. La intención de Gutenberg, según autores como Hellmut Lehmann-Haupt, pudo haber sido doble: por un lado, la reproducción –en el sentido de una mimesis– de la página culta de mediados del siglo xv, con su escritura *textur* o *fraktur* y sus capitulares, ciclámenes e iluminaciones a todo color. Por el otro, la creación de un nuevo modo de *producción reproductiva* en el que todas las instancias manuales propias de las técnicas de lo manuscrito (no solo las de la escritura, sino también las de la imagen) eran reinterpretadas en clave mecánica. La pretendida linealidad y estandarización de lo escrito, como pura abstracción, no se sostiene frente a la intencionalidad de emular y expandir el espacio gráfico manuscrito en su totalidad. Por su lado, McLuhan pone toda la visualidad occidental bajo el signo de lo tipográfico, insistiendo en identificarlo con la linealidad esencial de lo impreso, con su capacidad de homogeneización, de regularización y cálculo, que para McLuhan es lo visual en sí, distanciado y planar, como opuesto a lo auditivo y táctil, inmersivo.

Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que la maquinización de los procedimientos del escriba (del copista, más exactamente) y del iluminador e ilustrador convergían en un objeto totalizador, en una forma simbólica, la página. Un artefacto laborioso, destinado a un público específico (burgués o aristocrático) con elevados estándares de calidad visual y material. Este tipo de libros comprendían a la Biblia, los salterios, los libros de horas y distintos tipos de devocionarios. Frente a hipótesis como la de Lehmann-Haupt, las tradicionales interpretaciones del sentido mismo de la invención de la imprenta (incluida, eminentemente, la del propio McLuhan) exhiben un particular sesgo ideológico, desde el cual se enfatiza una concepción «abstraída», por parte de Gutenberg y los que lo siguieron, acerca de lo que se estaba creando con el procedimiento tipográfico. De algún modo, se reduce o simplifica el sentido cultural concreto y contextual de la imprenta en su propia época, identificando y confundiendo los efectos histórico-culturales de largo alcance con los objetivos y preocupaciones específicos de sus inventores.

Esto nos lleva a dos reflexiones. La primera es la detección de un típico efecto retroactivo general, que proyecta sobre el pasado las categorías del presente, ocultando o excluyendo así aspectos interesantes de los hechos mismos. La segunda, importante para nuestra argumentación, es la pérdida de vista del sentido originario de lo tipográfico, en el que lo tecnológico, su condición de insumo técnico, era solo un parte del problema y del planteo. El sentido final y profundo del trabajo técnico especializado

14 Hellmut Lehmann-Haupt desarrolló una tesis sobre la relación de la invención del grabado en cobre (el intaglio) con las actividades de Gutenberg en Maguncia a mediados del siglo xv.

(orfebres, grabadores, tallistas de punzones, cajistas, impresores, etc.) se inscribía en un horizonte mucho más amplio y con relaciones intensas con la vida social y cultural de la época. El libro, ese tipo particular de libro del que hablábamos antes, era el objetivo y el destino de toda la puesta en marcha de recursos, procesos y especialidades, incluida la del tipógrafo mismo, en su faceta de inventor y hacedor de tipos.

Gutenberg, la persona histórica –de la que sabemos menos de lo deseable–, pero también su condición de emblema cultural, no es un mero técnico o un operario calificado enfocado en producir familias tipográficas, sino un estratega, un inventor –en el sentido de un Daguerre o un Edison– que sabe y desea obtener un nuevo objeto cultural: el libro impreso, *íntegramente* impreso. Un abordaje de esas características, con esas exigencias, puso en escena a una nueva figura en el campo de los medios de comunicación de la época, que eran básicamente los relativos a la escritura manual y su práctica estandarizada. Se trata de alguien con las pretensiones y las competencias de un maestro de obras, de un verdadero arquitecto (literalmente, el «constructor en jefe»), que puede idear, planear, gestionar y producir algo que requiere de un instancia de previsión y cálculo indispensable, en la que la mera secuencialidad de las acciones, la simple agregación de elementos (como en el caso de la creación de textos manuscritos, que admite esta imprevisibilidad) no garantiza ni permite alcanzar la meta concreta. No dudamos en calificar de proyectual a este proceso. Se vislumbra así la idea de que lo tipográfico (y no solo la tipografía) nace inscripto en el ámbito de un manera de hacer y pensar particular que, consecuentemente, configuran un nuevo tipo de actividad. Gutenberg, persona o símbolo, es la instancia que aúna lo técnico con lo estético, lo comercial con lo cultural, la innovación con la aceptabilidad: ecuaciones propias del campo –incipiente– del diseñar.

4.3. La invención, entre la mimesis y el secreto

Si efectuamos una revisión histórica del modo en que fue enunciado el nuevo y disruptivo procedimiento técnico, sale a la luz la valoración inicial en su contexto sociocultural concreto. Podríamos considerar a estos testimonios como verdaderos «incunables del discurso» sobre el procedimiento tipográfico.

En 1457, dos años después de que saliera a la luz la Biblia conocida como «de 42 líneas»,¹⁵ Johann Fust y Peter Schöffer, exsocios de Johannes Gutenberg, publican, también en Maguncia, el *Psalterium*. En el colofón¹⁶ exaltan la nueva invención: «*Proesens*

15 La denominación de esta obra pionera –es el primer libro completo impreso con caracteres móviles– se refiere a la cantidad de líneas por página. Así también, se habla de «una Biblia de treinta y seis líneas», la de 1457. Si bien la Biblia de cuarenta y dos líneas no porta ningún dato sobre su impresor, es atribuida indiscutiblemente a Gutenberg.

16 Se denomina *colofón* (del griego *κολοφών*, que significa ‘coronamiento’ o ‘término’) al breve texto que marca el final de un texto. Su origen se encuentra en los textos manuscritos. En los textos impresos, informa sobre la figura del editor/impresor y datos cronológicos. Con el tiem-

*Psalmorum codex venustate capitalium decoratus, rubricationibusque sufficienter distinctus adinventione artificiosa imprimendi ac caracterizandi absque calami ulla exaratione sic effigiat...*¹⁷ En 1460 se edita la *Summa Grammaticalis quae vocatur Catholicon*¹⁸ a cargo del «impresor del *Catholicon*». Varios historiadores suponen que se trata del propio Gutenberg. El colofón de ese trabajo dice: «Este libro... fue hecho no con cálamo, estilo o pluma sino a través del admirable diseño, proporción y ajuste de punzones y matrices» [Fig. 4.6].

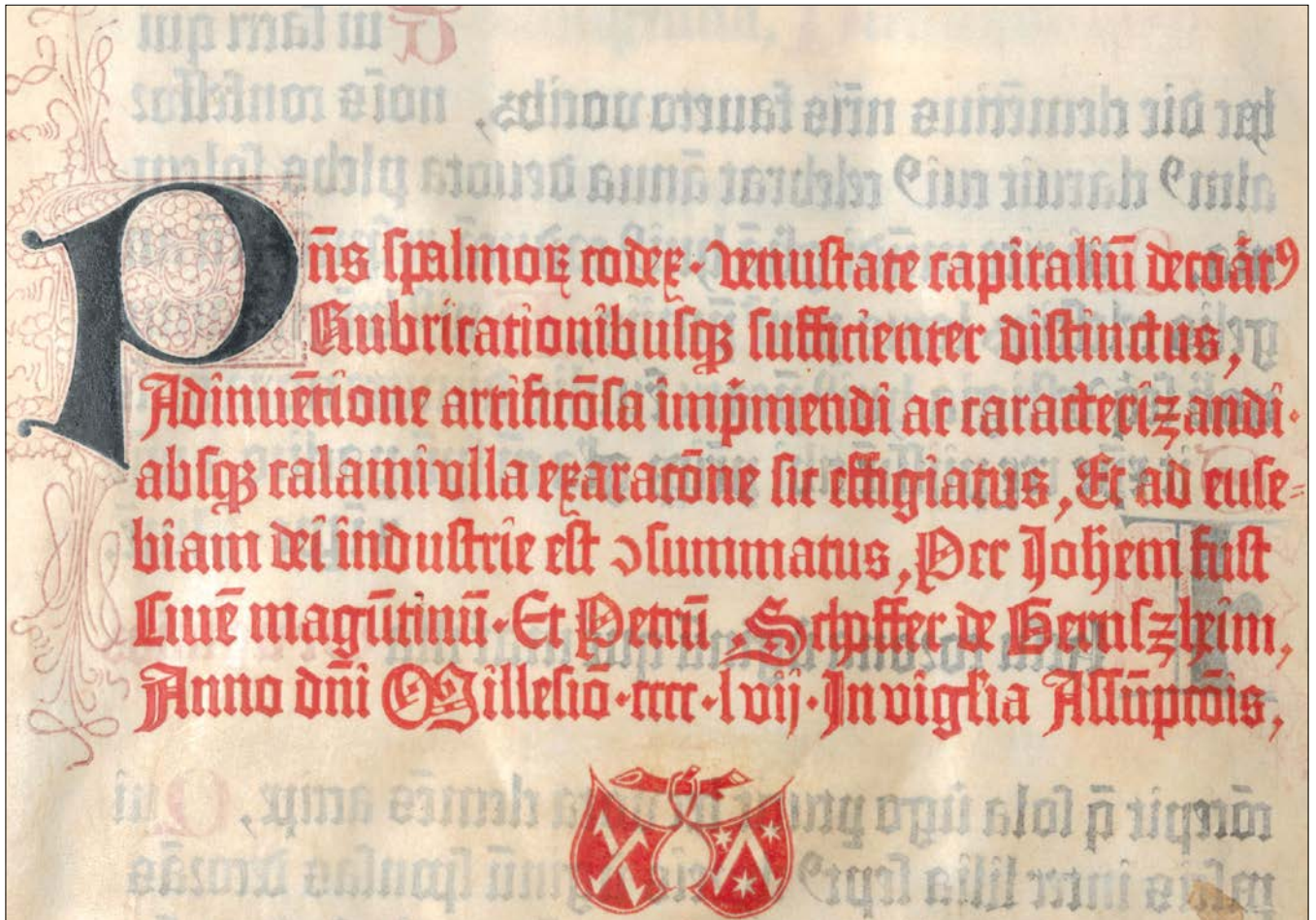
Estaba claro que no era el procedimiento técnico el que se asemejaba, enormemente, a la escritura manual, sino su resultado, su «efecto». Y se trataba de una semejanza en modo alguno casual, sino francamente deliberada. El objetivo era la emulación perfecta de una producción caligráfica de alto nivel y estándar de calidad, asumida como referente técnico, estético y social. Pero no por ello se dejaba de tener en cuenta, para la consideración del público lector, la diferencia sustancial entre el procedimiento mecánico y el manual. Una aclaración con referencias a la «admirable» invención que producía tal resultado sintetizaba el mensaje sobre la nueva tecnología. Se da una interesante ambivalencia entre lo familiar, que el nuevo objeto textual evocaba, y lo novedoso y «secreto» del arte de imprimir con tipos móviles («punzones y matrices»). En realidad, se trataba de un absoluto reemplazo del acto de escritura manual de los copistas. Como comenta Petrucci (1999a): «en el ambiente de aquello que apadrinaron la tipografía fue fuerte y clara la conciencia de la extraordinaria y revolucionaria novedad del nuevo procedimiento mecánico y su total independencia de las técnicas de escritura a mano».

Sin embargo, la ausencia de la evidencia de un cambio en el resultado gráfico es el primer rasgo característico que lo tipográfico exhibe en su «cuna» misma, en su existencia incunable. En el origen se detecta una valoración de la tipografía que aúna dos aspectos, que siempre irán juntos: el tecnológico-material y el estético-simbólico. La dimensión «estética» del procedimiento tipográfico es la que determina el sentido sociocultural de la tipografía. No se está usando el término en su conexión con algún canon o ideal de belleza. Se pretende resaltar, en cambio, el significado de la tipografía en el contexto de una cultura escrita, altamente desarrollada, y en la que encuentra su lugar. La tipografía es, desde el principio, un procedimiento técnico y un enunciado cultural. De hecho, están mucho menos presentes en su justificación inicial los rasgos funcionales (o «funcionalistas») postulados por una historiografía que proyectó valores estrictamente modernos sobre los de la sociedad en la que surgió. Al contrario, hay una tensión que se da entre el ámbito de los procesos materiales (donde las diferencias de los modos de producción entre el libro escrito a mano y el impreso son marcadas y evidentes) y el plano de la «forma» del libro, que incluyen, para Petrucci, el formato, la

po, obtuvo un valor legal clave para la regulación de los textos impresos y la identificación del establecimiento y la ciudad en la que opera el editor/impresor.

17 «El presente libro de los Salmos, decorado con bellas capitales y suficientemente marcado con rúbricas, ha sido así efigiado por una ingeniosa invención de impresión y caracteres, sin ningún trabajo de la pluma...»

18 Se trata de un texto bastante antiguo de Giovanni Balbi, dominico genovés del siglo XIII.



Figs. 4.6 Fust y Schoeffer,
colofón del Psalterium, 1457.

impaginación, la articulación y ordenamiento de las partes y el tipo de escritura, en el que la mimesis fue total.

En síntesis, el nuevo mecanismo técnico incorporó sus productos a la escena del libro y de una cultura lectora en pleno desarrollo que, a su vez, se expande y complejiza con la progresiva implementación del procedimiento. Desde esta perspectiva, la particularidad propia de lo tipográfico es que surge y se asienta sobre una estructura previa, la cultura libresca del siglo xv, de la que toma usos y sentidos, a los que potencia y repropone como emblemas. El texto como algo fijo y certero, la copia como la acción de reproducción fiel y con miras a la difusión, la lectura como destino natural del trabajo editorial son algunos de los ejes que configuran el sentido y finalidad de la imprenta y la tipografía como tales.

Como invención, como descubrimiento o como evolución, la tipografía se debate entre la continuidad, la de una «escritura artificial» y una conciencia de ruptura, la de inaugurar un medio técnico de producción industrial y de comunicación «masiva», el primero del Renacimiento europeo.

Hay ejemplos claros de innovación por parte de los editores –tipógrafos, como los denomina Petrucci– en el campo mismo de la forma-libro tradicional. Entre ellos, los *enchiridia*, libritos de mano en latín, griego e italiano (creados por Pietro Bembo, consejero de Aldo Manuzio en Venecia, a partir de 1501) e impresos en tipos «itálicos» que vinieron a abastecer una demanda creciente de nuevos públicos lectores.

Petrucci es crítico, sin embargo, de la opinión muy difundida –y subrayada por Eissentein– acerca de los efectos de la impresión de textos y su vínculo con las nuevas ideas, como las de la Reforma iniciada por Lutero. Para este autor, los cambios se produjeron simultáneamente, pero no en una relación de causa-efecto. De todos modos, reconoce que la cantidad de repertorios nuevos (propaganda reformadora) que se imprimieron y circularon en Alemania fue mucho más alta que la de países como Italia o Francia, en donde lo impreso difundió, antes que nada, repertorios tradicionales de entretenimiento cortés (novelas «de caballería», por ejemplo) (Petrucci, 1999a: p. 136).

También considera que el sistema de impresión de caracteres móviles fue el «punto quizá más avanzado de la tecnología renacentista». Señala, de todos modos, que su uso y aprovechamiento estuvieron muy por debajo de las posibilidades que abría:

Habría sido posible producir no solo libros tradicionalmente planteados, sino también cualquier otro tipo de producto escrito: del cartel a la revista. Del boletín al periódico; habría sido posible alternar tipos y caracteres e insertar ilustraciones de maneras mucho más radicalmente innovadoras de cuanto se habría hecho durante siglos. (Petrucci, 1999a: p. 136).

Solo a partir de la segunda mitad del siglo xvii y sobre todo a principios del xix, aparecerán las grandes innovaciones en el campo de lo impreso. Petrucci critica la idea simplificadora de que esto se debió a que la sociedad de los siglos xv, xvi y xvii no estaba preparada para emplear un instrumento tan sofisticado y potente. Propone, en cambio, que hubo tres razones concretas para ello:

- En el plano de la producción, la dimensión reducida de los emprendimientos editoriales, debido al costo de los materiales, máquina y caracteres y sobre todo, del papel de trapo (fibras de lino). Al respecto, Petrucci acuerda con la observación de Robert Darnton en *The Business of the Enlightenment. A Publishing History of the Encyclopédie: 1775–1800* (1979): «El elemento más caro de la producción librería era el papel: el papel constituyó la obsesión de los tipógrafos del siglo XVIII».
- En el plano de la comercialización, había dificultades de transporte (lento y peligroso), sobre todo por los límites de los organismos de control, tasa y censura que afectaron mucho más a los libros que a cualquier otro producto.
- En el plano cultural, Petrucci considera que hubo una «natural pasividad de las clases cultas europeas», más conservadores que interesados en material innovador. También, y este aspecto puede ser controversial, por la «escasa capacidad inventiva e innovadora de los operadores tipográficos, reducidos a un función poco más que mecánica» (Petrucci, 1999a: p. 137).

4.3.1. Continuidades, rupturas, hibridaciones

La hipótesis de una continuidad entre el mundo del libro manuscrito y el impreso, fue contemporánea de la innovación tipográfica, por lo menos en las primeras décadas de su existencia. Esa consideración ha sido repuesta por la crítica histórica de las últimas décadas, que pone en tela de juicio la presunta revolución que produjo la imprenta y los tipos móviles.

El énfasis en la continuidad entre la cultura escrita de fines del medioevo y la nueva cultura impresa del Renacimiento se articula sobre dos líneas argumentales. Por un lado, se postula una continuidad entre las prácticas de copiado, que pone en una línea más o menos continua a los talleres de copiado manuscrito.¹⁹ Desde este punto de vista, ya desde el siglo XIV (incluso desde la llamada revolución libresca del siglo XII) existía un verdadero mercado de reproducción de textos manuscritos alimentado por una especie de «mecanización» de la copia en talleres especializados. Esto ha sido muy discutido, y los historiadores oscilan entre una existencia generalizada de esta práctica y una circunscripción de la misma a lugares y tiempos muy específicos y particulares. En ese escenario, la aparición del texto impreso parece acoplarse a un modo de producción ya conocido, en el que se reemplazó un procedimiento técnico por otro, pero en el que continuó la logística y gestión del trabajo de los talleres de copiado. A este planteo se le suma la consideración de la presencia del papel como soporte más económico y abundante que el pergamino tradicional. En resumen, el mundo del libro manuscrito de la segunda mitad del siglo XIV ya había conocido la reproducción sistematizada y, de hecho, la prensa se integra a un esquema de trabajo en marcha, sin grandes cambios de fondo.

19 El trabajo de *pecia* (ver Capítulo 3).

La otra línea argumental de la idea de continuidad se edifica sobre la apariencia de los primeros libros impresos. Se constata que la innovación técnica no supuso un equivalente en el resultado final. Las biblias y otros libros de las primeras décadas son muy similares, por no decir *facsimilares*, de aquellas manuscritas.

Sobre estas relaciones y discusiones entre escritura manuscrita y escritura tipográfica, Armando Petrucci (1999b) distingue entre «diferencia» –u oposición– y «ruptura». Afirma que no hubo ruptura, sino «algunas formas de confrontación, de intercambio y de imitación». El autor, centrándose en la segunda mitad del siglo xv y en los lugares (Alemania, Francia e Italia) en que se entrecruzan «las dos maneras de producir escritura», hace una aclaración importante: no es relevante comparar tipos de escritura, es decir, estilos o repertorios manuscritos y tipográficos, sino «las maneras y técnicas de la producción escrita en los dos medios» (Petrucci, 1999b: p. 119). En ese momento hay dos tipos de «operadores de la escritura», con su cultura material particular, sus destrezas técnicas y su modo de actuar: los copistas profesionales de un lado y los «cajistas»²⁰ del otro. Cada cual implica un uso del cuerpo, de la posición y de las manos distinto. Para Petrucci, la actividad del copista es «gráfica», mientras que el tipógrafo no escribe aunque «participa indirectamente de las operaciones de escritura». También hay que considerar los instrumentos, los materiales y las técnicas de cada operador.

Un aspecto relevante es la consideración de «la relación visual y física con el ejemplar». Los copistas trabajaban sobre un atril inclinado y «dibujaban sus letras a mano alzada [...] yuxtaponiendo trazos de pluma muy reducidos que constituían la unidad mínima de ejecución gráfica» (Petrucci, 1999b: p. 119). Esta cierta homologación entre el escriba y el pintor no debe esconder la concepción geométrica y proporcional del trazado de la escritura *textualis* y la jerga de índole antropomórfica que acompañaba a esta en los tratados de escritura del siglo xvi (*capita, tibie, venter, umbiculus*, etc.). Para Petrucci, el conocimiento en los ámbitos de escritura del siglo xv desbordaba el dominio de las formas y tipologías «gráficas» (es decir, los repertorios de escritura y su correcto trazado) para englobar (en una noción amplificada del *ars bene scribendi*) «el proceso de impaginación»²¹ y las sutiles relaciones, de orden gráfico y estético, entre blanco y negro, entre negro y rojo, entre lo escrito y lo no escrito, lo escrito y lo no-escrito» (Petrucci, 1999b: p. 120). Esto podía llegar a incluir el proceso de imposición, es decir, de ubicación de las porciones de textos en distintos lados de los folios para su posterior compaginación.

En el caso de los «cajistas» o componedores tipográficos, se da una división de tareas y varias categorías de operadores. Los primeros, para Petrucci, son los fundidores de caracteres, «verdaderos técnicos de los tipos de escritura».

20 El término *cajista* designa al encargado de componer las líneas de texto a través de la disposición de los tipos de molde. También se lo ha denominado *tipógrafo*. Por ejemplo, se supone que, para la ejecución de la Biblia de cuarenta y dos líneas, Gutenberg dispuso de seis cajistas y debió fundir no menos de doscientos noventa tipos diferentes.

21 Así, en la traducción española que utilizamos. Proponemos el equivalente *puesta en página*.

4.3.1.1. *Dos linajes para la letra gráfica: del prototipo al arquetipo*

Una bifurcación esencial se hace presente en el análisis tanto de las reflexiones teóricas como de las propuestas prácticas relativas a la letra y su forma. Quizá sea más exacto hablar de paralelismo, la virtual inexistencia de un punto de encuentro entre dos líneas de pensamiento y producción. Estos dos linajes pueden ser considerados como contemporáneos, más o menos simultáneos, en la segunda mitad del siglo xv.

Por un lado, la corriente originada en la invención de Gutenberg y sus y continuadores, que da comienzo a la práctica de la impresión a través de tipos móviles, alternativa mecánica a la tradición manuscrita de la copia de textos. Evidentemente, este linaje es el que produjo cambios cuantitativos y cualitativos en el ámbito de las prácticas de escritura y transmisión de textos, por medio de un nuevo tipo de artefacto textual producido a través de una máquina y de un proceso mecanizado: el libro impreso [Fig. 4.7].

Por otro lado, el camino de producciones vinculadas al humanismo italiano, que no se interesó por el tema de la reproductibilidad material y pragmática de los caracteres de escritura (y tampoco por el texto impreso),²² sino por su concepción ideal y especulativa. En general, los planteos sobre la forma correcta y armoniosa de las letras –sus métodos de construcción– fueron un apéndice de la investigación sobre las proporciones. El contexto cultural de esas búsquedas es ciertamente muy distinto al de la invención técnica de Gutenberg. Esta diferencia no es menor ni fortuita y establece una problemática que volverá a hacerse presente en las búsquedas de los tratadistas del siglo xviii y los renovadores de la tipografía moderna en el siglo xx, a partir de la órbita de la Bauhaus.

4.3.1.2. *Letras dibujadas*

En el clima artístico del Renacimiento, que tiene conexiones con el trabajo de los humanistas, la letra junto con las proporciones de la figura humana²³ comenzó a formar parte de las especulaciones, geométricas y místicas de los artistas e intelectuales de la época. No parece casual esta asociación entre letra y cuerpo y de ambas con la arquitectura, ya que se trata de una misma búsqueda –abarcadora, pragmática e ideal, a la vez– de un principio regulador a través del (re)descubrimiento de la proporción como vertebradora de la forma

22 Al respecto es interesante recordar que un intelectual de la talla y vigencia de Leone Battista Alberti no se preocupaba por la impresión de su obra *De Architectura*, que circuló durante años en forma manuscrita. Lo mismo puede decirse de Leonardo da Vinci, que dejó miles de hojas manuscritas y dibujos y ni una sola obra impresa.

23 El hombre de Vitrubio procede el texto del tratadista romano Vitruvio, y fue objeto de una intensa experimentación como la imagen adecuada para un texto que describía sus proporciones y cualidades, pero que no traía las imágenes (Carpo, 2001). La versión de Leonardo da Vinci es la más conocidas; las de Dürer son casi contemporáneas.

y criterios en aquellos espacios claves para la representación: la arquitectura, la pintura, la escultura y también, el libro humanista, emblema cultural por excelencia.

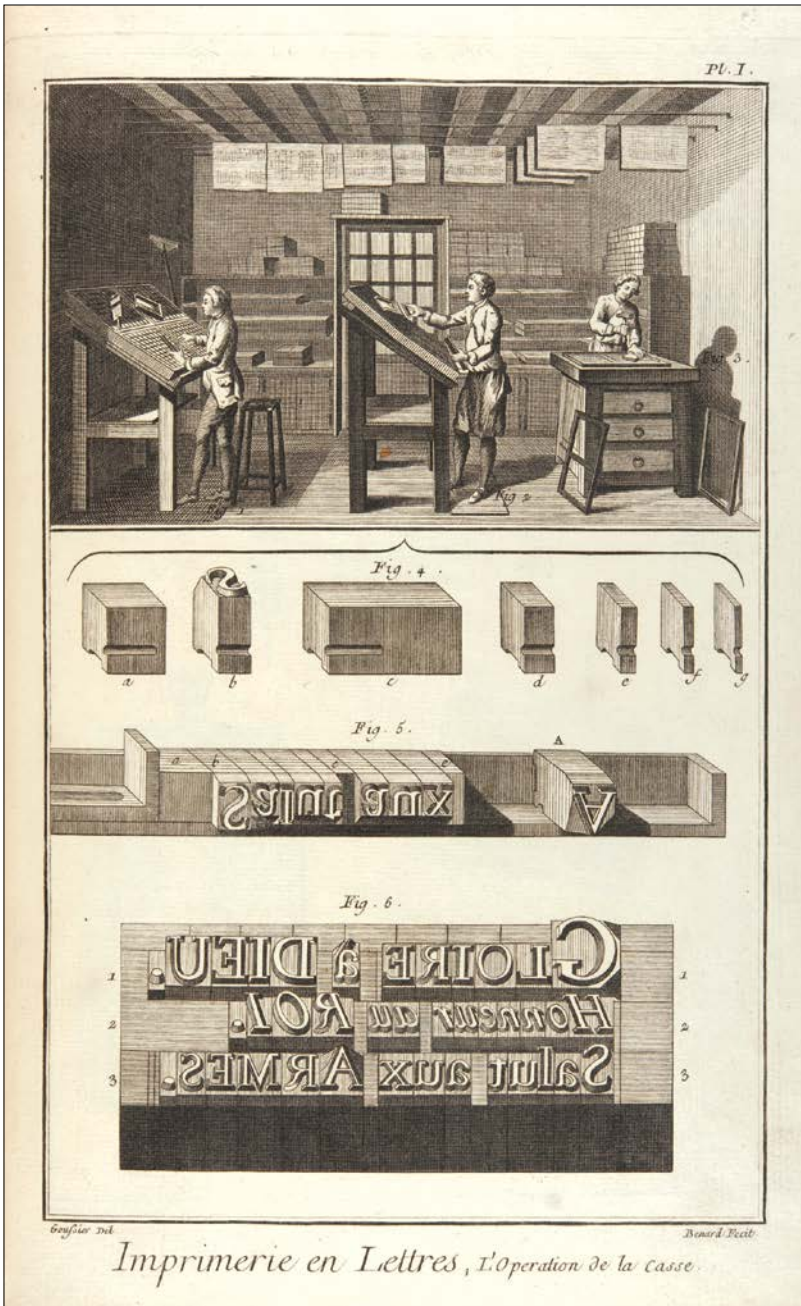
Desde el primer cuarto del siglo xv, diferentes artistas italianos incluyen en sus obras inscripciones de tipo epigráfico como parte del contenido temático, histórico (y finalmente plástico) de sus búsquedas pictóricas, enroladas en una nueva manera de ver y de representar motorizada por la perspectiva. Entre ellos, artistas como Andrea Mantegna, proveniente del círculo de artistas e intelectuales paduanos, particularmente interesados en restituir o emular el mundo clásico romano. Su coetáneo y amigo personal, Felice Feliciano, copista, calígrafo *amateur* y anticuario, es el autor de lo que se considera la primera guía para la construcción de letras antiguas. El manuscrito *Alphabetum Romanum* data de 146 y consiste en diecisiete hojas de vitela (un pergamino de mejor calidad) en las que presenta cada una de las letras de un alfabeto de capitales romanas, con una breve descripción sobre su construcción [Fig. 4.8].

El autor vincula su trabajo con el estudio y la investigación concreta y material de los restos antiguos: «Era un costumbre antigua la de formar la letra a partir de un círculo y un cuadrado [...] esto es lo que yo Felice Feliciano, a partir de las medidas que tomé, encontré en las antiguas letras tanto en la noble ciudad de Roma como en otros lugares» (citado en Smedresman, 2006).²⁴ En realidad, lo que este autor propone es una especie de modelo o *exemplum* depurado, en el que cada signo es dibujado –no trazado– a partir de un procedimiento racional: una fórmula propia para la escritura capital romana, en la que no faltan las líneas que indican el ángulo interno de una letra cincelada.

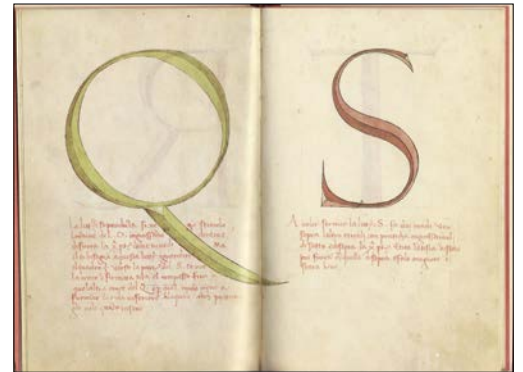
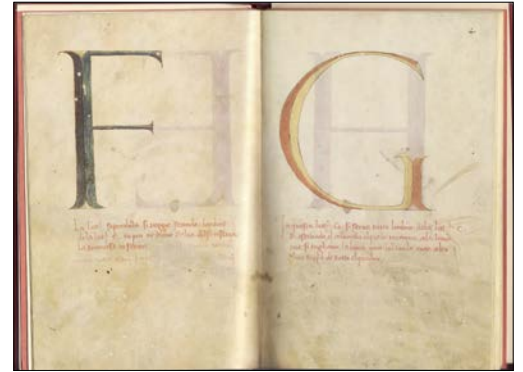
El ejemplo de Feliciano fue seguido por varios otros. Entre 1460 y 1554, año en el que Ferdinando Ruano publica su *Sette Alphabeti*, más de media docena de este tipo de alfabetos aparecen en la escena renacentista, entre los cuales hay que mencionar los muy conocidos de Luca Pacioli y Albrecht Dürer. Como observa John Nash (2008), «En el caso de las capitales romanas como tales, la erudición renacentista tomó un giro de algún modo desafortunado, basado en una excesiva admiración». Esta «excesiva admiración» suponía una especie de conocimiento secreto que había que exhumar a partir de la interpretación de aquellas formas según un abordaje geométrico, mucho más afín a las corrientes neoplatónicas de la época que a las prácticas originales de los lapidarios romanos. En este sentido, es interesante lo que comenta Giovanni Mardersteig (1971): «Cuando un estilo de arquitectura o cualquier otra forma de creación artística ha alcanzado un estadio definitivo en sus reglas y proporciones, se proponen leyes geométricas que concuerden con la construcción que ya han adquirido su forma».

Parece cierto que para la época de la inscripción de la columna Trajana (114 d.C.), las letras capitales tenían doscientos años de una tradición de trazado y tallado que regulaba con mucha precisión su forma y sus proporciones (Schpilko, 2012). Sin embargo, la versión renacentista de las mismas es una reinterpretación en clave propia,

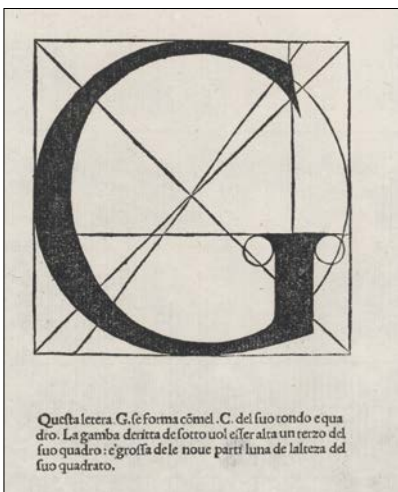
24 En *Alphabetic Architects. Geofroy Tory and the Renaissance Reconstruction of the Roman Capital Alphabet*, Gabriel Smedresman, 2006. La traducción es nuestra.



Figs. 4.7 Operarios tipográficos, Diderot & D'Alembert, *Encyclopedie*.

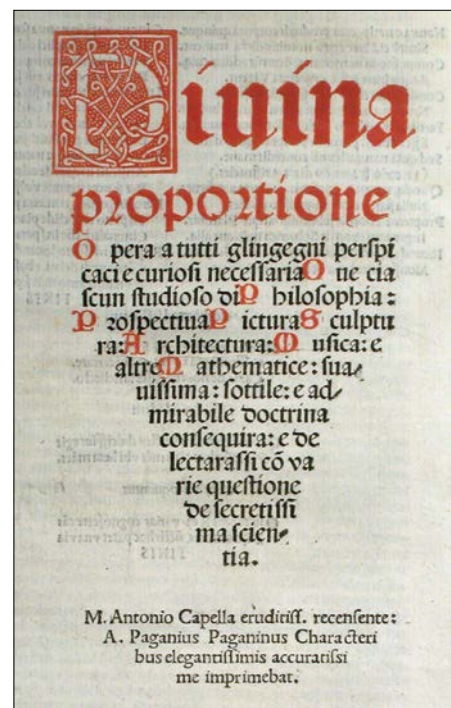


Figs. 4.8 Felice Feliciano, "Alphabetum Romanum", 1463.



Figs. 4.9 Luca Pacioli, "De diuina proportione", Letter G.

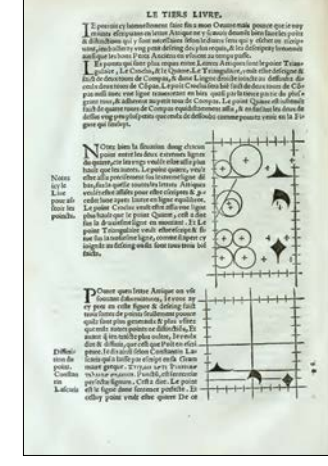
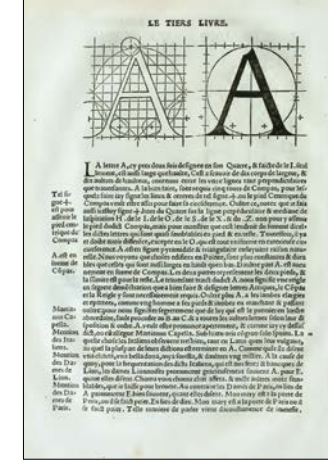
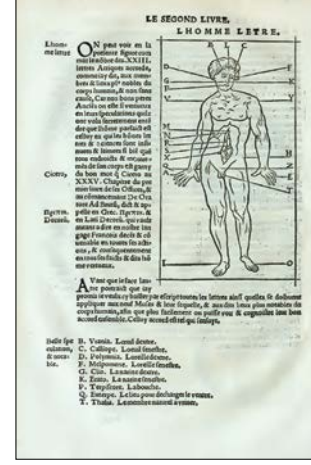
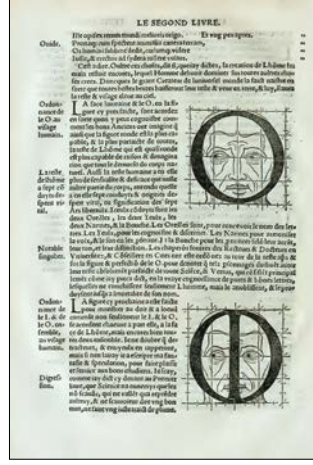
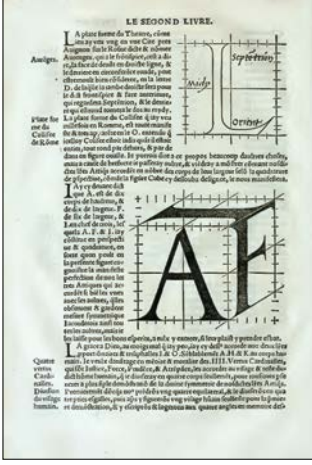
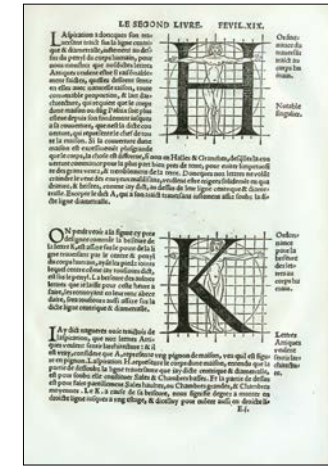
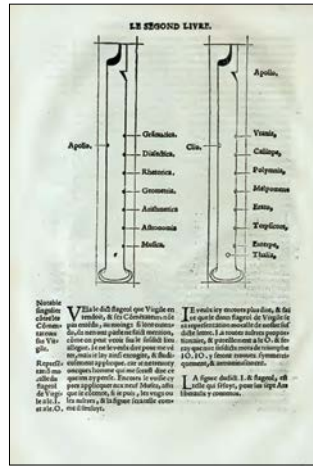
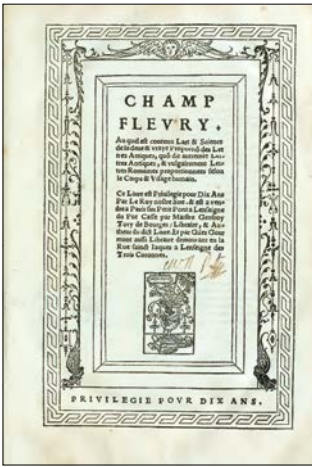
Figs. 4.10 Luca Pacioli, "De diuina proportione", Apertura.



esencialmente teórica, y muy lejos de cualquier conclusión o análisis histórico, que no se estaba en condiciones de realizar. Pero esta especulación teórico-metodológica no dejaba de lado un margen para la intervención de la destreza artística o personal. Al respecto, el propio Feliciano (tanto como Pacioli o Dürer, más tarde) aconseja refinar o definir ciertos rasgos de algunos signos por fuera del rigor de la receta geométrica del cuadrado y el círculo. En todo caso, se puede hablar estrictamente de una verdadera reinención de las letras romanas mayúsculas por parte de los calígrafos y artistas del Renacimiento, como un volver a encontrar la lógica formal de las mismas en una clave distinta a la original, pero, por eso mismo, muy sugerente y emblemática de una nueva mentalidad. El enfoque de estos dibujantes o «diseñadores» de letras inaugura una reflexión y una conciencia sobre la importancia visual y gráfica de los signos de escritura, como objetos del diseño.

4.3.1.3. Geometría y proporciones

En 1509, el fray Luca Pacioli publica *De Divina Proportione*, un tratado relativamente breve y focalizado si se lo compara con la obra que lo antecede por unos años, la *Summa de Arithmetica Geometria Proportioni et Proportionalitá*, de 1494, impresa en Venecia por Paganino dei Paganini. Hacia el final de la *Divina Proportione*, un conjunto de láminas despliega la construcción geométrica de un alfabeto de mayúsculas romanas (encabezando una secuencia que abarca también ciertos componentes arquitectónicos y una serie de grabados de cuerpos geométricos). Esta vecindad de imágenes ratifica, incluso en el objeto editorial concreto, la proximidad conceptual de estos ámbitos para las preocupaciones teórico-prácticas de la época. El método conjuga explícitamente el círculo y el cuadrado, y se caracteriza por exhibir una gran simplicidad y efectividad: es sencillo ver que las letras se pueden construir a través un conjunto finito de elementos y decisiones. Esta imponente evidencia gráfica funciona, antes que nada, como un argumento visual más retórico que funcional, ya que la correspondencia entre las instrucciones para el dibujo y los esquemas impresos no es demasiado satisfactoria. Se trata más bien de un principio teórico. Un aspecto que cabe señalar es que en la versión de Pacioli ya no hay rasgos gráficos que remitan a las letras lapidarias, con su indicación de profundidad y ángulos de cincelado. Las letras de la *Divina Proportione* [Fig. 4.9] son netamente planas, figuras negras sobre fondo blanco, huellas de grabados en madera –simples y sintéticos–, no el dibujo manual y coloreado de Feliciano [Fig. 4.10]. Entre ambas obras media la técnica –y la referencia– de la impresión tipográfica. Se trata, sugerimos, de una verdadera comprensión del núcleo abstracto del signo alfabético, reconvertido en una serie de pasos y operaciones geométricas que permiten realizarlo una y otra vez, con la certeza de lograr siempre una forma ideal –o canónica– no sometida a la habilidad del escriba o el calígrafo. El sentido cultural de esta operación es más relevante que su efecto inmediato, sobre todo en el ámbito de la tipografía y la impresión, con el que tuvo pocos contactos. El linaje de las letras dibujadas según un método, y el de las letras cince-



Figs. 4.11 Champfleury, "Campo florido. En el que está contenido el arte y la Ciencia de la debida y verdadera proporción de las Letras Aticas, que son denominadas alternativamente como Letras Antiguas y vulgarmente como Letras Romanas, proporcionadas según el Cuerpo y el Rostro humanos", Geofroy Tori, 1529.

ladas como tipos para la impresión, siguen lógicas y tradiciones distintas. Sin embargo, esta dualidad o paralelismo tuvo en diversas ocasiones puntos de convergencia, cuando la reflexión sobre el método llegó también al campo del tallado de punzones.

4.3.1.4. *El mito de la letra*

El tratado quizá más ambicioso, rico y multifacético de aquella época es el *Champ Fleury*, publicado en 1529, luego de cuatro años de trabajo de edición e impresión (el manuscrito había sido concluido en 1526, tras tres años de redacción, que comenzó en 1523). Su autor, Geofroy Tory, se había iniciado en el arte de la impresión con Henri Estienne, con el que trabajó como corrector y proveedor de viñetas y adornos, y luego en el establecimiento de impresión y librería (una combinación típica en una época de tipógrafos/editores/libreros) de Gilles de Goumont a partir de 1508.

Tory era un lingüista erudito, con una formación en latín, griego y hebreo; viajó a Italia dos veces, donde se puso en contacto con círculos intelectuales importantes, y dictó clases entre 1507 y 1514 en varios *colleges*, como el de Plessis o el de Bourgogne. Entre 1518 y 1525, devenido librero él mismo, tomó como emblema *Le Pot cassé* ('el jarrón roto').²⁵

Su magnífico libro, el único concebido, escrito e ilustrado por él mismo, ostenta un título que es toda una declaración programática: *Champ Fleury. Au quel est contenu l'art & Science de la deve & vraye proportion des Lettres Attiques, quo dit autrement Lettres Antiques, & vulgairement Lettres Romaines proportionnees selon le Corp & Visage humain*. (Campo florido. En el que está contenido el arte y la Ciencia de la debida y verdadera proporción de las Letras Áticas, que son denominadas alternativamente como Letras Antiguas y vulgarmente como Letras Romanas, proporcionadas según el Cuerpo y el Rostro humanos). Aparecen en esta descripción varias de sus preocupaciones y búsquedas; entre ellas, la intención de conectar esencialmente la letra y el cuerpo humano a través de la mediación de la proporción. Pero el programa subyacente es mucho más ambicioso y se relaciona con una especie de síntesis racional, a la vez que esotérica, entre varias ramas del saber vinculadas a la especulación sobre la letra. «en torno a 1520, tanto la caligrafía, la arquitectura, la crítica literaria, la exégesis bíblica, las reglas mnemotécnicas, la filosofía platónica como el simbolismo numérico pitagórico jugaban un rol esencial en su nacimiento» (Smedresman, 2006). El libro está dividido en tres partes o *livres*. El *Premier Livre* es una «Exhortación a establecer y ordenar la Lengua Francesa a través de cierta Regla para hablar elegantemente en una buena y bien sonante dicción Francesa». En el *Segond Livre*, se presenta «la invención de la Letras Áticas es tratada y sus proporciones son comparadas con aquellas del Cuerpo y el Rostro naturales del Hombre perfecto. Con muchos bellos conceptos y lecciones morales concernientes a las mencionadas Letras áticas Áticas». En el último, el *Tertier Livre*, «están dibujadas y proporcionadas (*propor-*

25 Este emblema ha sido entendido por Gustave Cohen (1931) como un símbolo de la pérdida de su única hija, Agnes, fallecida a los diez años de edad.

tionees) todas las Letras Áticas en su Orden Abecedario, con su altura y ancho, cada una por sí misma, con instrucciones sobre su forma y correcta pronunciación, tanto Latina como Francesa, tanto en la manera Antigua como en la Moderna» [Fig. 4.11].²⁶

Cuando se recorren sus páginas y se comprende el planteo conceptual, se comprueba que la obra de Tory, a pesar de ser él mismo un editor (y más tarde un impresor), no está relacionada con los problemas de la impresión; tampoco, con el tallado de caracteres o punzones, salvo en un par de ocasiones muy concretas que señalaremos. Su abordaje, en cambio, se articula esencialmente sobre dos ejes. Por un lado, las relaciones entre la letra y la lengua, específicamente el francés, que era la lengua madre del autor y al que refiere una y otra vez, como uno de los tópicos importantes de este texto, que recordemos es el único de su autoría de todos los que editara o imprimiera. De hecho, el texto está escrito e impreso en ese idioma, algo interpretable como un claro gesto de una forma «política cultural». Este eje, el de la lengua, se propone a su vez dos metas. Una (más implícita o tácita) es la postulación de una nobleza intelectual para el idioma vulgar, como vehículo digno de transmitir conocimiento.²⁷ La otra, declarada a través de varias estrategias argumentativas, es aportar a una corrección y mejora de la manera en que la lengua se escribe y se pronuncia, aspectos que el autor relaciona intrínsecamente, como las dos caras de una misma moneda.²⁸

El otro eje, que es el núcleo de su trabajo, despliega una impresionante demostración de la correcta forma, en un sentido visual a la vez que moral –como aclara en el sumario de la primera parte– de las letras áticas,²⁹ vulgarmente llamadas *romanas*. La preocupación –la obsesión– por los signos del alfabeto, desde la que propone y desarrolla toda una concepción filosófica, estética e incluso mística, se nutre de un espectro de fuentes antiguas, sobre todo latinas, como referencias propias de alguien perteneciente a la cultura humanística de la época. Esto no excluye que la obra, como han notado varios comentaristas, no sea también una continuación de ciertas tradiciones exegéticas medievales –de larga data– atentas a descubrir los diferentes sentidos de un texto, según

26 El destacado y la traducción es nuestra, a partir del texto original de 1529, cotejado con la versión inglesa de la Grolier Club Edition de 1927.

27 Al respecto, es interesante señalar que Tory siempre traduce al francés las citas en griego y latín, como para hacer accesible su texto a lectores no familiarizados con las lenguas clásicas. Además, discute y ejemplifica las distintas formas de pronunciación, tanto del francés como del latín, transcribiéndolas en una especie de versión fonética muy clara y eficaz, además de exhibir cierto aire humorístico.

28 No hay que olvidar, sin embargo, que las preocupaciones por la gramática y la ortografía fueron contemporáneas de la fijación objetiva que requieren los textos impresos; tanto Tory como otros intelectuales del humanismo estaban muy interesados en la tarea cultural de estabilizar, preservar y optimizar las lenguas nacionales, entendidas como terreno fértil para la búsqueda de una conjetural lengua vulgar perfeccionada y depurada, retomando la propuesta de Dante en su *De Vulgare Eloquentia*.

29 La idea de que el nombre correcto de las letras romanas debe ser el de áticas –o griegas– ostenta su preocupación por fundamentar el origen del alfabeto y reponer su prestigio cultural antiguo.

el modelo de lectura de las Sagradas Escrituras y sus cuatro planos de significación, que propusiera Dante Alighieri: el literal –el de la «letra» misma–, el alegórico, el moral y el anagógico o místico (Smedresman, 2006).

Desde el enfoque que se podría denominar lingüístico-gramatical, surgen, sin embargo, algunos rasgos muy interesantes y pioneros en lo que hace a la ortografía del francés: Tory es el primero en proponer el uso de tres signos nuevos e indispensables para escribir correctamente esta lengua: el acento (o tilde) agudo, el apóstrofe y la cedilla.³⁰ Paradójicamente, el *Champ Fleury*, en su edición de 1529, no ostenta ninguna de estas tres innovaciones, debido, quizás, a la ausencia de esos signos en las cajas de los impresores o también a su tradicional conservadurismo³¹ (Perrousseau, 2005).

Desde esta perspectiva, vemos en Tory un precursor de la ortotipografía, el conjunto de normas y criterios para una correcta transcripción tipográfica, cuya primera exposición formal fue la obra *Orthotypographie*, del alemán Hyeronimus Hornschuch, publicada en Leipzig en 1608.

Cuando en el tercer libro encara a la primera letra del alfabeto, no se trata de una sino de tres *A*, como tres esencias o personificaciones de ese signo, investido de una importancia realmente capital.

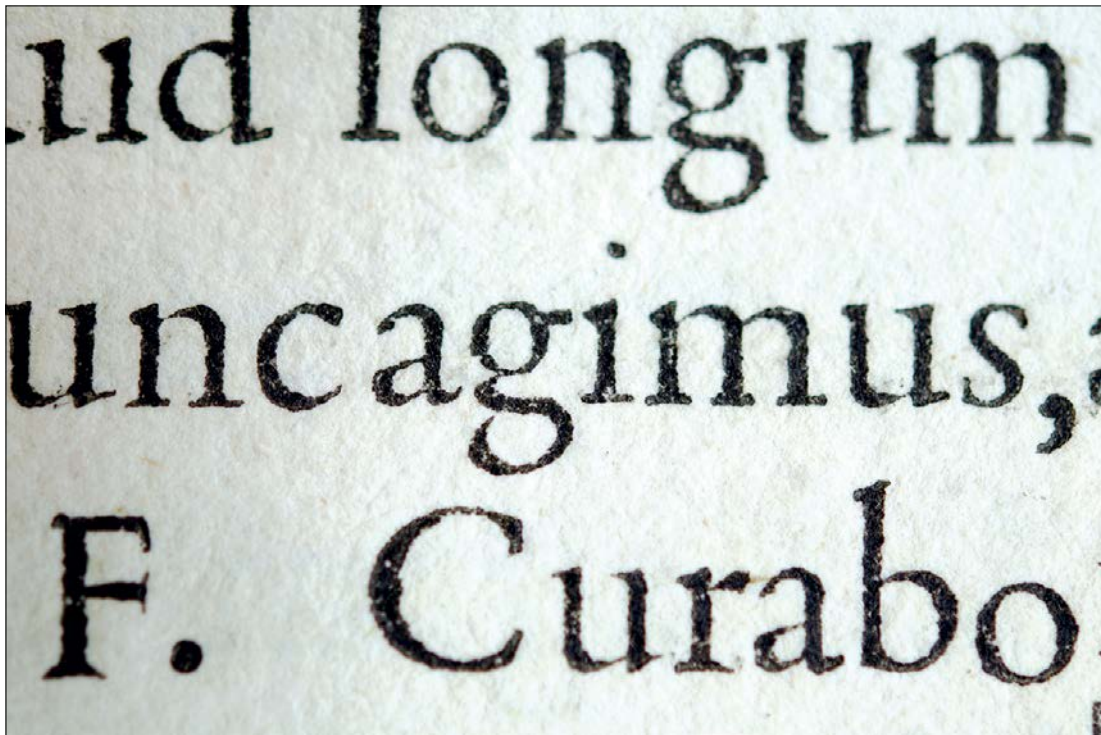
La primera es la *A* correctamente dibujada a partir de un cuadrado subdividido en diez partes o unidades por lado, haciendo un total de cien celdillas. «Vuelvo a nuestra letras, y procedo a diseñarlas, escribirlas y dibujarlas»³² aclara y despliega a continuación estos tres avatares de la misma. El primer gesto de este fundamento métrico de la letra es, sugerentemente, el trazado de una cruz de brazos iguales que funciona a la vez como invocación religiosa y como principio geométrico. Esta *A* es el signo dibujado según el método del cuadrado y el círculo, ya conocido por Pacioli o Dürer, pero que se estructura sobre una grilla de «unidades». Este aspecto de mensura –de cálculo– de los grosores de los trazos, de la altura y el ancho del signo a través de una cuadrícula homogénea abre un aspecto gráfico que puede ser considerado propio de este autor. De alguna manera, se atisba un espíritu racionalista acerca de la corrección formal de los caracteres que surgirá, con toda fuerza y amplitud, recién a fines del siglo xvi en el proyecto «nacional» de la *Romain du Roi*, netamente embarcado en el problema de la medida tipográfica.

La segunda *A* es un signo doblemente «invertido»: se trata de un signo blanco sobre fondo negro (al revés de todos los demás grabados que componen la obra), y su trazo

30 Denominados respectivamente por Tory como *point Triangulaire*, *point Crochu* y *point Quarré* (Perrousseau, 2005).

31 Habrá que esperar a la edición de 1549, de Vivant Gaultherot, para que estas innovaciones importantísimas hagan su aparición tipográfica en el texto del *Champ Fleury* (Perrousseau, 2005).

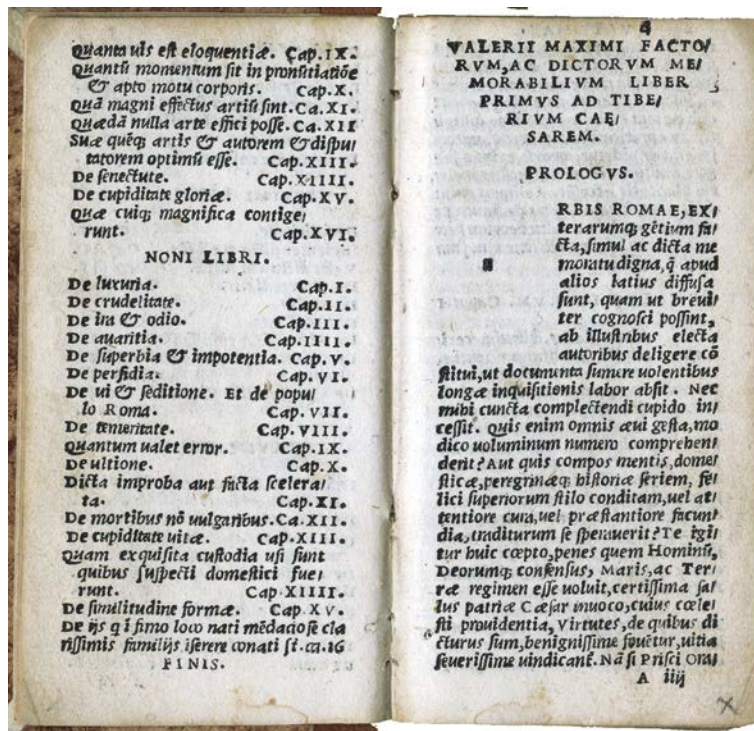
32 El texto original dice: «designer, escripre, & figurer toutes lunr apres laultre...». La versión en inglés de la Grolier Club edition, de 1927, traduce: «to design, and write and draw them all, one after the other...» No queda del todo claro el sentido del término *designer*. *To design* parece anacrónico como equivalente del mismo. *Draw* por *figurer* es ambiguo: ¿se trata de dibujar o de traer a la visa, de presentarlas?



Figs. 4.12 De Aetna, Francesco Griffo, Aldo Manuzio, 1495.



Figs. 4.13 Hypnerotomachia Pholiphili, Aldo Manuzio, 1499.



Figs. 4.14 Il Conzoniere, Petrarca. Cursiva diseñada por Francesco Griffo, Bologna 1516

grueso está a la izquierda en vez de a la derecha. Este es un gesto gráfico muy interesante, ya que representa, por única vez, a la letra-tipo: la *A* que es un elemento para la impresión tipográfica; además Tory aclara que recurre a ese recurso visual para que el lector no se confunda sobre la posición correcta del trazo grueso y el fino en el signo, ya que «muchos suelen confundirse al respecto».

A continuación, elabora una sugerente descripción del proceso tipográfico que vale la pena destacar por la comprensión de los pasos y las decisiones indirectas que llevan a la apariencia normal de un signo:

Antes que se culmine la letra impresa se la invierte dos veces y se la pone al derecho dos veces. Se la invierte la primera vez, en los punzones de acero, en los que la letra mira hacia la izquierda; las matrices tienen la letra al derecho; las letras de estaño fundido están, como los mencionados punzones, invertidas. Y finalmente, en el papel impreso, la letra aparece en la posición al derecho y con el aspecto requerido para ser leída de corrido. (Tory, 1998, tercer libro, folio xxxiii).

En esta descripción, casi diletante, asoma un indicio de lo que podríamos denominar una «fenomenología» de lo tipográfico en relación a los procesos implicados en el resultado final de una letra impresa «al derecho» apto para una lectura corriente.

A pesar de su actitud de veneración hacia los signos del alfabeto y a la forma escrita de la lengua, Tory no es exactamente un tipógrafo (Perrousseau, 2005: p. 208), por lo menos en el sentido específico que el término podía tener en aquella época. Tampoco su obra está dirigida a ellos, sino a los artistas y artesanos que estaban interesados o necesitaban un saber acerca de las letras romanas y su correcto dibujo: tapiceros, bordadores, vitralistas, etc. Se inscribe en el linaje iniciado por anteriores publicaciones del mismo tipo, que, si bien comienzan cuando la imprenta no había llegado aún a Italia (Feliciano publica su *Alphabetum* en 1460), varios de ellos fueron contemporáneos de las actividades de impresión, ya maduras, de Manuzio o Jenson.

Esto comprueba la diferencia de intereses que animan esas obras. Como afirma Matthew Carter: «No hay evidencia de que Feliciano, Moyllius o Pacioli dirigieran sus tratados sobre dibujo de letras a los fundidores de tipos; sus [letras] capitales eran para ser pintadas o cinceladas en escala monumental o, mejor aún, para ser admiradas en abstracto» (citado en Shpilko, 2012).

Por otro lado, en cuanto al libro en sí, la tipografía humanística de su texto es densa y poco elegante, si se la compara, por ejemplo, con las que Aldo Manuzio, treinta años antes del *Champ Fleury*, usara en el *De Aetna* de 1495, o el *Hypnerotomachia Poliphili*, de 1499 (Perrousseau, 2005) [Figs. 4.12, 4.13, 4.14].

Retomando la idea de los dos linajes paralelos de la letra, la *letra-tipo* de los talladores de punzones e impresores y la *letra-dibujo* de los intelectuales, teóricos y artistas humanistas, es interesante considerarlas integrando un mismo –aunque variado y múltiple– horizonte cultural, que comparte la búsqueda de una tipificación de los signos de

escritura. La preocupación por la forma correcta de la letra, en realidad, la búsqueda de una cierta estandarización de la producción textual, sea esta impresa, escrita o inscrita (en mármol, textiles, etc.).

Se puede concluir que el tratado de Tory se sumerge deliberadamente en una exaltación del signo alfabético. Lo llamativo es el reencuentro con la antigua *grammatiké*, aquella antigua ciencia de los signos, pero en su versión «trascendental»: un intento reconcentrado de una ciencia de las letras que se apoya, de manera inédita, en la forma gráfica de las mismas. La letra capital romana se vuelve, para Tory, un ente autónomo, una especie de emblema –en el sentido renacentista del término–, portadora de múltiples sentidos en su aspecto y estructura, y condensando nociones provenientes de especulaciones filosóficas y retóricas. También lo es la serie alfabética en sí, su número, su orden, su sentido total.

Se trata, proponemos, de una verdadera *gramática gráfica* del alfabeto de la forma misma de cada signo en su anatomía visual. En este sentido, esta «exégesis de la letra» (Smedresman, 2006) es un acercamiento que supera y desvirtúa todos los anteriores y posteriores. Tory se ubica decididamente en una visión místico-esotérica del signo de escritura, alejada de la mirada pragmática de los antiguos romanos (Desbordes, 1995) y cercana a las especulaciones neoplatónicas del Renacimiento; distante también de las consideraciones de los tipógrafos e impresores del momento.

En todo caso, Tory se propone como objetivo superar las falencias, según su propio análisis, de aquellos tratados y opúsculos que, si bien daban métodos para el correcto trazado de las capitales romanas, no revelaban ni el origen de ese conocimiento ni su sentido profundo. Los libros de Felice Feliciano o de Albrecht Dürer estaban destinados (como el de Tory) a todos aquellos que quisieran formar las letras antiguas con calidad y destreza a través de la mediación de la geometría como un instrumento de control y regulación de la forma. Para este autor, sin embargo, el tema era encontrar en la forma (tanto en su génesis geométrica y proporcional como en sus sentidos espirituales y alegóricos) una especie de etimología del signo gráfico.

La letra gráfica, concreta, se convierte en un algo autónomo; es la sede de un conocimiento –cifrado y escondido– que es necesario revelar. El procedimiento es múltiple y no unificado o racional. Al contrario, Tory recurre a criterios muy diversos, incluido el suyo cuando le es útil. Así reemplazará una *omega* por una *omicron* en su propuesta mitológica de identificar a la diosa Io con las dos letras *I* y *O* del alfabeto latino, como los dos elementos que originan todas las otras.

Se ve con claridad que lo que en Pacioli o Dürer eran entes gráfico-geométricos –la recta y la curva, el cuadrado y el círculo– en Tory se transforman en componentes mitológicos o mitográficos.

Champ Fleury se constituye en torno a un formidable mito cultural: el que postula una condición *ab origine* para la escritura, específicamente en el caso de la escritura alfabética. Esta, como se vio en el Capítulo 1, separa los sonidos de la lengua en segmentos elementales –consonantes y vocales– como partículas sonoras que se identifican como aquellos que constituyen el *continuum* sonoro del habla, para luego ser repuestos en la escritura. De he-

cho, la tarea de escribir (de poner por escrito) fue, a partir del horizonte de la invención del alfabeto, una actividad racional y, por eso mismo, convencional, en la que el escriba resolvía el trasvasamiento de lo oral a lo escrito por medio de un sistema muy económico de signos. Los alfabetos suelen tener no más de una treintena de símbolos que en su combinatoria producen y reconocen cualquier manifestación verbal –articulada– de la lengua en cuestión.

Con esta especie de inversión, con esta imaginaria apelación *ab origine*, la letra, el elemento mínimo, el átomo de la sustancia escrita, se convierte en el principio incluso de la voz, del verbo mismo. El paradigma de la palabra escrita refluye sobre la oral y se postula como principio ontológico del lenguaje, contradiciendo su evidente dependencia de aquella, y su aparición *a posteriori*. Lo que en los gramáticos griegos y latinos era una cuestión práctica, la de verificar en la letra y la palabra escrita aspectos de la lengua, en la lógica de Tory se traslada al signo trazado y su fisonomía visible. Su gramática quiere recuperar definitivamente la primacía de la letra, del objeto gráfico ideal, del arquetipo visual y visible como referencia última –y primera– del lenguaje.

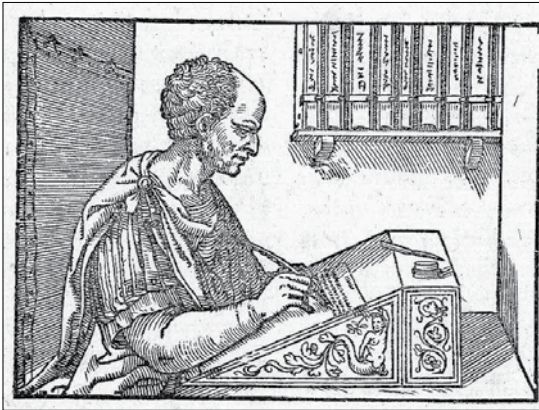
Esto permite comprender que las especulaciones sobre la letra, sobre su forma y su significado, se desarrollen en una camino paralelo al de la tecnología tipográfica que estaba esencialmente abocada, en lo que hace a las letras y sus formas, al trabajo de los grabadores de punzones. Por su procedencia técnica (orfebres, artistas del grabado en general), estos últimos se relacionaban con la forma de las letras desde los desafíos del trabajo sobre el acero de los punzones.

4.3.1.5. Trazado, cincelado, dibujo, diseño

La pregunta sobre los modos de producción de lo escrito se puede orientar naturalmente hacia una historia de las maneras concretas de producir los elementos mínimos: las letras, en la tradición occidental; los caracteres tipográficos, en la era de lo impreso. Si bien este enfoque no es el único posible, es claro que apunta con precisión a un aspecto técnico y cultural muy relevante para entender lo tipográfico, tanto en el marco general de un estudio o una historia de la escritura como en su pertenencia al ámbito de las tecnologías de reproducción o, también, su inscripción en el campo del diseño gráfico.

Desde una mirada sobre los modos de hacer, el diseñador Fred Smeijers propone una clasificación en la que solo existen «tan solo tres tipos de letras: la letras escritas, las letras dibujadas y las letras tipográficas» (Smeijers, 2014: p. 17) [Figs. 4.15, 4.16, 4.17, 4.18]. Esta tipología se define precisamente por la forma en que son realizados los caracteres: la escritura (propriadamente dicha), el dibujo de letras³³ y por último todos aquellos procedimientos que permiten crear caracteres tipográficos (Smeijers, 2014: p. 17). Este enfoque, que consideramos esclarecedor, pone el acento en diferenciar con mucho cuidado y precisión a los caracteres tipográficos de cualquier otra manera de «hacer letras». Esta distinción no es habitual, sobre todo cuando se suele asociar la letra «tipó-

33 *Lettrage* en francés, *lettering* en inglés, *rotulación* en español. En este trabajo usaremos el término inglés *lettering* por considerarlo el más extendido en el contexto local.



uel comprehensum foris. idem. **B**arbatius. canus. caput altū. uel eleuatū. ridens & læta idem. **T**ristitia. transtuersus. diminutus. senex. niger. & caput inum idem. **R**ubeus & rufus idem. **A**lbis & candidus idem. **C**arcer & conseruetus idem. **C**oniunctio & coadunatio idem. **P**uer mundus facie. maxilla munda idem. **P**uella imberbis. belliger & flauus idem. **C**aput draconis. limes superior. limes intans. uel limes intus idem. **C**auda draconis. limes inferior. limes exiens. uel limes extra idem sunt. **E**t constat q. figurae prædictæ pluribus aliis nōibus nōtantur. barbarice. arabice. & græce. Sed de talibus nōibus nō est mihi cura. quia ipsarū nōia in illis idiomatibus ab antiquis doctōribus plures inuenisse.

Fig. 4.15 “Cicerón escribiendo sus cartas” (Cicero, Marcus Tullius, *Epistulae ad familiares*) grabado en madera, Hieronymus Scotus, Venecia, 1547.

Fig. 4.16 Escritura formal de Bartolomeo Sanvito, ca.1460s.

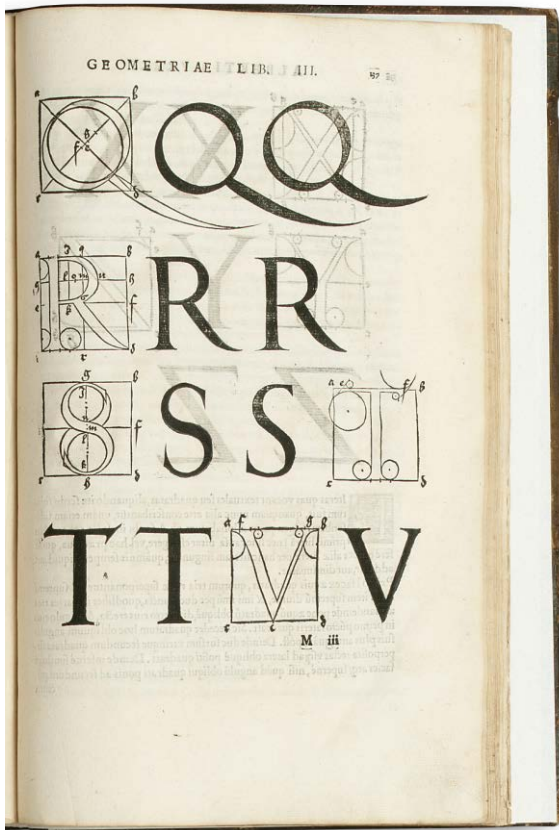
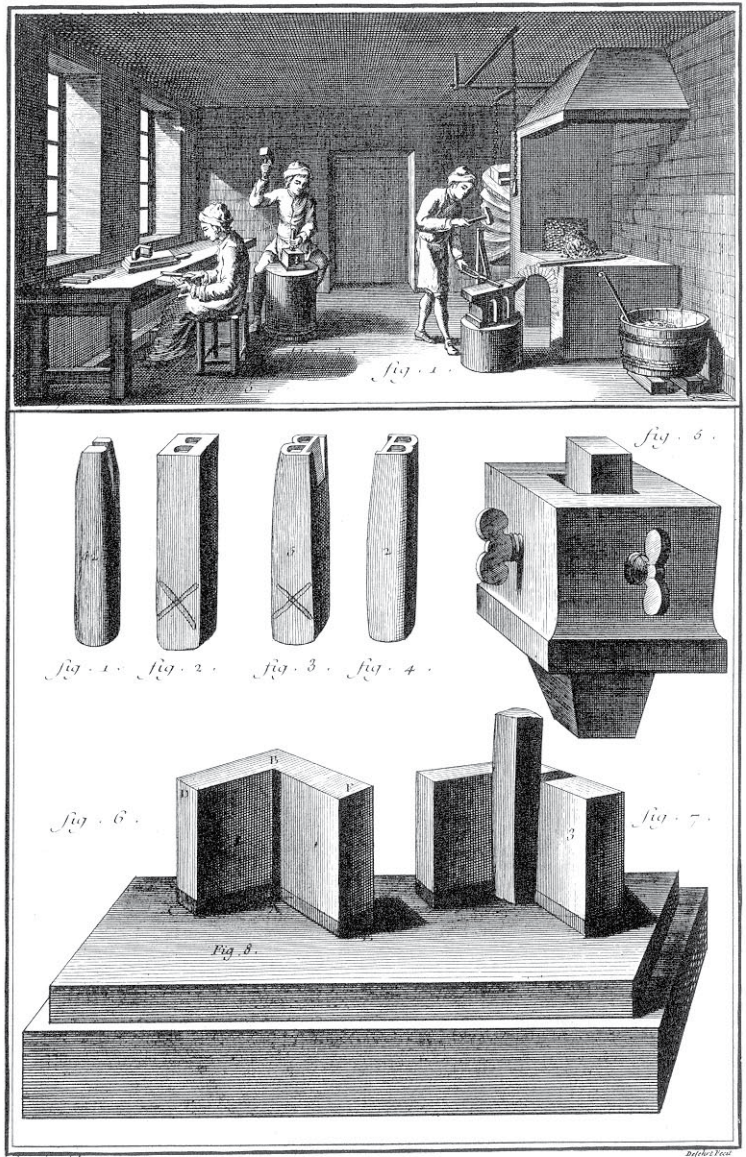


Fig. 4.17 Albrecht Dürer, “Del correcto dibujo de las letras”, 1525.



Figs. 4.18 “Fonderie en caractères d'imprimerie, précédée de la gravure des poinçons”, *Encyclopedie*, 1763.

Fonderie en Caracteres

gráfica» a toda otra que presente características visuales semejantes, dejando en segundo plano, muchas veces, el procedimiento mismo de su producción material y técnica. Esta especie de olvido teórico de lo técnico ha permitido, en algunos casos, afirmar que el libro impreso y el manuscrito no ofrecieron (en el momento histórico de la irrupción de la imprenta) cambios dignos de mención en lo que hace a su forma y configuración.

La clasificación de Smeijers es muy pertinente a pesar de que se pueda objetar el foco exclusivo sobre el componente mínimo de la operación tipográfica (la letra, el elemento). Efectúa un recorte preciso de aquello que es propio, sin duda, de lo tipográfico, indagando en la manera en que el elemento-letra-carácter es concebido y fabricado. Se pone de relieve todo el complejo procedimiento (el conjunto de procedimientos, mejor dicho) que permiten obtenerlo para realizar la producción tipográfica de lo escrito.

4.3.1.6. *Formas de formar*

En el caso de la escritura propiamente dicha, Smeijers señala que los componentes individuales (las letras) del acto de escritura, se confunden con su propia generación. Escribir es una operación continua, en la que cada parte está sometida al movimiento e impulso general que pone en marcha el acto o gesto de escribir. Desde este punto de vista, en el escribir no hay letras (o elementos) aislables del acto que les dio existencia. Por otro lado, es interesante señalar que es el cuerpo (y no exclusivamente la mano) del que escribe el que está involucrado en la escritura: «El procedimiento consistente en crear letras con el cuerpo se llama escritura. No tiene sentido llamar a esto tipografía solo porque se trate de letras» (Smeijers, 2014).

El *lettering* es el ámbito de la letra «dibujada» (en francés, *dessiné*). La idea de dibujo debe ser entendida como algo más amplio, desde el punto de vista material y técnico, que el papel y los instrumentos asociables a él. Pertenecen a este ámbito tanto las letras incisas en piedra (la llamada escritura lapidaria) como los letreros en neón, o cualquier otro caso en el que para producir una letra haga falta una aproximación gradual, algún tipo de esbozo o bosquejo previos. Esta característica, la de necesitar más de un gesto para dar con la forma apropiada de cada signo, distingue esencialmente al *lettering* de la escritura propiamente dicha. Lo que en la escritura es el trazo, continuo, único y, sobre todo, sin posibilidad de ser corregido es, en aquel, la posibilidad de revisar y cambiar durante el proceso de producción.

Desde este punto de vista, el *lettering* es, para Smeijers ubicable entre la escritura y la tipografía, y más cercano a esta última, ya que también en el caso del carácter tipográfico, la forma final requiere de bocetos o aproximaciones previas. Sin embargo, esta semejanza puede inducir a error. De hecho, lo que emparenta verdaderamente al *lettering* con lo tipográfico es la posibilidad de separar (y recombinar) los elementos –las letras– luego de su creación, como ocurre en el caso, por poner un ejemplo, de cualquier tipo de *transfer* o *plotter* «de corte». Por esto mismo, para Smeijers, la apariencia tipográ-

fica de un rótulo de letrista o una inscripción monumental no define ese parentesco; sin embargo, entraña profundos vínculos culturales y simbólicos que son una parte esencial de la cultura de la letra y que conviene explorar.

Es evidente además que el tallado de punzones, como especialidad rápidamente instituida, vuelve al signo alfabético un referente formal y estilístico que con el tiempo alcanza sus condiciones de módulo o medida, no solo cuantitativo (en los diferentes intentos de estandarizaciones de la medida tipográfica a lo largo de su historia), sino también en su aspecto cualitativo, como resumen y germen de las familias tipográficas, entendidas como programas de formas coherentes y sistemáticas.

Hay que observar el interesante contraste de concepción entre las primeras experiencias del diseño de tipos, como las de Jenson o Garamond, en el siglo XVI, y los tipos de Didot o Bodoni, en el siglo XVIII y XIX. En los primeros se trata de emular una *handscript* particular. La fuente era entendida como conjunto de gestos heterogéneos acordados por un diseño de la totalidad (como el del calígrafo que pondera y balancea los rasgos particulares de cada letra en la armonía de la totalidad de una frase o párrafo). En el segundo, se trata de un cambio profundo en el gesto y concepto proyectual del sistema de signos del alfabeto, que se encamina hacia una noción de diseño total (tanto sobre el conjunto entero de elementos como en cada uno de ellos) que comparten entre sí los mismos comportamientos morfológicos y estilísticos de un modo isotrópico. Se trata, quizá, de una forma de mecanización del estilo, no muy lejos de la idea de Giedion de la mecanización del adorno propia del estilo Imperio. La racionalización interna del comportamiento formal de los glifos de la familia tipográfica es un paso hacia la mirada programática y neutralizadora del diseño moderno, más allá –o quizá como consecuencia lógica– del ropaje conceptual del neoclasicismo imperante.

En el otro extremo de la operación, estaban los «prensistas» que eran los que accionaban la maquinaria de la imprenta, y según Petrucci, ««escribían» en el sentido propio y material de la palabra» (Petrucci, p. 121). Para este autor los cajistas eran los que estaban más relacionados con el proceso de la conversión «en escritura» del texto con un procedimiento totalmente distinto al de los copistas, que requería tomar y disponer los tipos en sentido inverso (es decir, invertir las palabras y las frases para que se imprimieran en el sentido correcto). Para Lucien Febvre, citado por Petrucci, se trataba de «un verdadero automatismo, noción nueva en el siglo XV». Al respecto, trae el testimonio muy expresivo de un novelista del siglo XVII, Francesco Frugoni:

Vi una imprenta abierta llena de numerosos trabajadores atareados en imprimir libros [...] sentí deseos de [...] examinar la novedad de este trabajo y observé primero a los cajistas, más rápidos que los linceos, con un vistazo, elegían, con mano rápida, los caracteres [...] para enlazarlos en las palabras. (citado en Petrucci, p. 123).³⁴

34 La terminología teórica de Petrucci es diferente a la de Morrison, quien propone una dinámica que va «de la escritura al texto» y entiende a este último como la forma visible en la que se configura la acción de escribir.

Los espacios de los copistas eran análogos a los pequeños estudios de los poetas y los intelectuales de la época, en los que «se cumplen [...] las mismas liturgias: se lee y se escribe». En su *Introduction a la textologie*³⁵ (1972), Roger Laufer indica que el acto de copia comprende cuatro momentos o movimientos: lectura, memorización, escritura y vuelta al original. Petrucci señala que, en el caso de la tipografía, las diferencias aparecen en la tercera fase, la de «escritura». Claramente, las técnicas y los movimientos necesarios para componer un texto con tipos son totalmente distintos a los de un copista manual. El objeto a transcribir no era un «libro» (es decir, algo con la morfología del *codex*), sino «hojas sueltas una tras otra atadas a una varilla de madera fijada en la caja y suspendida delante de los ojos del cajista» (Petrucci, p. 124). Más allá de esa «puesta en escritura» (tipográfica), los cajistas desarrollaban tareas de ordenación de los espacios de la página y del libro. En este punto Petrucci comenta:

se tiene la impresión de que [...] el cajista era más que un especialista de la escritura mecánica impresa y que sus funciones se aproximaban [...] a las del *diseñador, creador y organizador de los espacios del libro* [el destacado es nuestro] y de las medidas de lo escrito. (Petrucci, p. 122).

No se puede expresar más contundentemente, creemos, la conexión que existe entre aquella actividad, aparentemente solo mecánica, con la idea moderna de una acción proyectual de diseño. La propuesta de que ciertas tareas, métodos y valores de lo que hoy en día se denomina «diseño» y «diseñador» estaban ya presentes en la sociedad occidental previa a la Revolución Industrial es materia de discusión en el ámbito de los historiadores especializados. Es necesario, en todo caso, distinguir entre el sentido histórico y social de una actividad, profesión u oficio y las características conceptuales, cognitivas y técnicas que requiere.

4.3.2. *Imprenta, proyecto, diseño*

Renato de Fusco inicia su *Historia del diseño* (2005) con un primer capítulo que lleva por título «La impresión como diseño». La primera frase revela la posición de este autor: «Cuando se traza la historia de una actividad cultural y productiva se suele partir de ciertos precedentes para mostrar que aquella no nace en un momento y por una causa únicos, sino por un conjunto de motivos y aportaciones graduales» (De Fusco, 2005: p. 17). Este autor reconoce que hay posicionamientos críticos al respecto en el campo del diseño industrial que retoman la opinión de Gillo Dorfles: «No es posible discutir de diseño industrial remitiéndose a épocas previas a la revolución industrial, por más que desde la antigüedad hayan existido algunos objetos elaborados en serie y con la intervención de maquinaria primitiva» (citado en De Fusco, 2005: p. 17).

35 La textología (*textologie*) estudia las condiciones generales de existencia de los textos.

Para De Fusco, es cierto que la Revolución Industrial –entre 1760 a 1830– es la «gran línea divisoria» entre los producción artesanal y la industrial. Sin embargo, piensa que la imprenta «anticipa en más de tres siglos dicha revolución» y considera que puede ser considerada «como actividad clasificable en el ámbito del diseño» (De Fusco, 2005: p. 17). Además retoma un pensamiento de Roland Barthes: «la mecanización del arte de escribir fue probablemente la primera reducción de un trabajo en términos mecánicos»; en otras palabras, «la invención de una herramienta que no precisa de la mano del hombre» (citado en De Fusco, 2005: p. 18).

De Fusco afirma que toda historia necesita una perspectiva particular, un punto de vista funcional a la exposición; un «artificio historiográfico» en definitiva. Esto es así también para una posible historia del diseño, al que define de manera genérica como aquello «que atañe a la producción de objetos, surgidos de un proyecto, portadores de valores estético-funcionales, reproducibles en serie ilimitada gracias a la técnica industrial». Lo importante «no es definir al diseño sino describir cómo se manifiesta». Los cuatro factores que en «proceso unitario» definen al diseño son: proyecto, producción, venta, consumo³⁶ (De Fusco, 2005: p. 14).

4.3.3. Una ontología de las errata

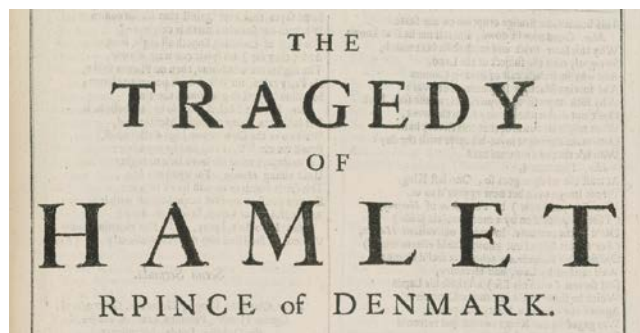
El original que los cajistas copiaban era un manuscrito preparado especialmente para ser transcripto tipográficamente, y esto a veces traía problemas de desciframiento de la caligrafía especial utilizada por los escribas³⁷ que preparaban esos textos. Los errores de copistas y cajistas son de distinto tipo por las profundas diferencias que había entre ambos procedimientos. Petrucci considera este tema muy vasto y relacionado con muchas disciplinas, desde la filología hasta la psicología (los *lapsus*). Sin embargo, esta evidente –y a veces no subrayada– diferencia entre ambos procesos de escritura, el manual y el mecanizado, nos induce a una consideración más detenida del tipo de errores que la tipografía ha habilitado, inéditos en las prácticas de la escritura hasta ese momento. Se confirma así un rasgo esencial de la nueva «escritura artificial», ya que, como señala de Fusco:

La clave del invento radica en la concepción y realización de la unidad gráfica mínima, aislada y móvil; en el hecho de haber extraído de un contexto más amplio ya adoptado para la reproducción en serie (la página), una segmentación ulterior (la letra) que facilita enormemente el proceso de serialización, agudizándolo, abaratándolo, mecanizándolo y haciéndolo, por decirlo así, más proyectual.

36 Se volverá más adelante sobre estos conceptos de De Fusco acerca del diseño (ver Capítulo 5).

37 Los manuscritos que los impresores transcribían solían ser preparados por amanuenses profesionales encargados de realizar esas copias. Por ejemplo, en el caso de las obras teatrales de William Shakespeare que fueron impresas –tanto mientras vivía como las póstumas de 1623–, ningún texto escrito por la mano del autor llegó al taller de impresión.

Por esta misma mecanización, la composición de un texto a través de los tipos móviles inaugura una nueva categoría de errores, las *errata* tipográficas. En efecto, antes de la invención y uso de la tipografía, quizá no fuese posible un error como el que aparece en el título de una famosa obra de William Shakespeare.



Portada de "Hamlet" de William Shakespeare, *First Folio*, 1623.

Esta versión defectuosa aparece en algunos ejemplares del *First Folio* de 1623, la primera edición que compiló las obras teatrales de William Shakespeare, publicada siete años después de la muerte del autor. Se imprimió en el formato grande, *in folio*, que le da el nombre de *First Folio*. Se supone que se imprimieron cerca de setecientos ejemplares, de los cuales se conservan hasta el día de hoy menos de trescientos. En la década del sesenta, Charlton Hinman trabajó sobre los más de ochenta ejemplares del *First Folio* que se conservan en la Folger Library, de Washington, para realizar una «*collation*» o edición compuesta, seleccionando los mejores ejemplares de cada página del libro. Una de las consecuencias más interesantes de su trabajo fue la de confirmar las grandes diferencias que había entre ejemplar y ejemplar, o lo que pone en duda la convicción sobre la presunta identidad de todos los ejemplares de una edición impresa.

La equivocación que señalamos es muy llamativa por tratarse de un error absolutamente «inmotivado», casi imposible en el marco de una cultura manuscrita y mucho más en un contexto oral. En efecto, no es un traspie en el *spelling* de la palabra (por ignorancia ortográfica) como tampoco de una confusión típica del habla como cuando se reemplaza una consonante por otra o se saltea un sonido («tengo mucho brío» por «tengo mucho fío», por ejemplo). Esos errores podrían ser habituales con un escriba distraído o poco atento (tanto en el caso de alguien trabajando ocularmente, desde un texto escrito, o acústicamente desde un dictado oral).³⁸

38 «Malas lecturas, por lectura global, por dificultad de la letra –en algunos contratos de impresión se especifica que se entregará una copia en letra clara–, por el uso de palabras no habituales, son tres casos que distanciarán la copia del original. También los saltos hacia adelante o hacia atrás, al recuperar el final de la lectura anterior, por darse una palabra igual o parecida. Cambios inconscientes en el proceso de retención, como alteraciones en el orden de la frase, cambios de palabras con o sin variación del sentido, en suma, los mismos casos que encontramos en la transmisión manuscrita, que han sido estudiados por la crítica textual» (Moll, 2013).

El error tan particular de este título es producto de una maniobra manual mecánica que invierte el orden de dos letras (de dos tipos) sin más motivo que el de la permutación accidental en la composición, como alguien que intenta ajustar un tornillo en la dirección contraria o pone una pieza de un conjunto antes que la que tiene que precederla. Las *errata* verdaderamente tipográficas no son aquellas que se originan en la pobre comprensión de un vocablo o en la deficiencia ortográfica o lingüística de un cajista, sino en la azarosa equivocidad de la combinatoria elemental que imponen los tipos móviles. Es necesario aclarar que la ubicación de los tipos en el orden inverso al que están las letras en la palabra incrementa la posibilidad de este error en la manipulación, tanto manual como visual. Los actuales errores de «tipeo», descendientes directos de la práctica de la dactilografía, son la continuación amplificada de aquella torpeza de un tipógrafo poco competente que (re)construye deficientemente una palabra.

En el contexto técnico de la escritura mecanizada, una palabra es una mera secuencia de partes, un mínimo proceso mecánico: el orden que se subvierte en esa composición letra por letra es netamente inmotivado en el sentido semiótico del término. Se trata de una confirmación definitiva de la naturaleza convencional del signo y el sistema alfabético. Desde el punto de vista de la tecnificación de la escritura efectuada por la tipografía, no hay nada, ni en las letras ni en las palabras, que permita inferir su correcta disposición y sentido: la idea de sistema saussureana es «profetizada» por la misma tipografía. Podríamos afirmar que, de no haber avenido una cultura tipográfica, la idea sobre la escritura (y la lengua) y su absoluta convencionalidad, quizá, no se hubiese formulado de esa manera. Detrás de esas concepciones, hay más de cuatro siglos de textos compuestos como secuencias mecánicas de elementos separados y separables, permutables y trastocables. La escritura –y también la lengua, en cierto sentido– de Saussure eran irremediabilmente tipográficas.

4.4. Prácticas y operarios

La «cultura gráfica» propuesta por Petrucci formaba parte del bagaje de los copistas y cajistas por igual. En el caso de los primeros, se sabe que solían tener cierto estatus social y muchas veces otro oficio además de aquel, por ejemplo, bibliotecarios, preceptores, profesores de gramática, etc. En definitiva, se trataba de individuos con un contacto permanente con la cultura escrita de su época. No solo escribían en el sentido operativo de la palabra: eran «hombres de pluma», poseedores y lectores de libros.

En el caso de los cajistas, Petrucci se interroga sobre su identidad, sus niveles de cultura, etc. La categoría general de «tipógrafos» que usan Febvre y Martin le parece demasiado general y confusa para una actividad que tenía varias subcategorías, acordes a las diversas fases del proceso técnico de impresión, que reunía varios oficios especializados dentro del horizonte de trabajo necesario para la producción de un libro impreso.

A propósito de estas diferencias, Petrucci llama la atención sobre las representaciones visuales que nos han llegado de aquellas tareas, sobre todo en los numerosos grabados de los siglos xv y xvi que, una y otra vez, representan el taller de impresión.

En esas imágenes los cajistas suelen aparecer, invariablemente, trabajando sentados, con ropa talar y sombrero o bonete. Se diferencian muy claramente de los prensistas, que trabajan de pie operando la prensa, quizá como emblema del trabajo corporal y mecánico, y que tienen otro tipo de indumentaria. Petrucci no define del todo si estas imágenes de los componedores tipográficos implican su pertenencia a una clase particular de operarios –quizá más cercana al mundo letrado– o si se trata de integrantes del artesanado urbano. Nos parece que, en todo caso, la diferenciación que las imágenes enuncian señalan una consideración particular de aquellos, en la línea de lo que Petrucci conjetura sobre los alcances del trabajo que realizaban, asimilable al del que «diseña» y decide la configuración visual y gráfica del producto: el libro mismo. De la perspectiva de De Fusco, interesa rescatar la representación de la figura del proyectista-diseñador, en medio de una tarea, si no industrial propiamente dicha, por lo menos seriada, mediada por máquinas y prefigurada o proyectada: la práctica tipográfica, sus elementos y sus espacios técnicos y simbólicos.

En el marco de la crítica sobre la continuidad o ruptura entre la textualidad manuscrita y la tipográfica, Petrucci trae una observación de Giovanni Battista Palatino, gran calígrafo italiano (y que dio nombre a una importante familia tipográfica del siglo xx):³⁹

La imprenta no es más que una escritura sin pluma» para considerarla un error por ser «del todo literario, ideológico y falso». Palatino estaba, para este autor, bien lejos de las prácticas de los talleres y sus operarios y procedimientos, muy lejos de lo tipográfico como tal. Petrucci coincide completamente con Eisenstein cuando esta autora señala agudamente: «A pesar de sus intentos de reproducir los manuscritos lo más fielmente posible, queda el hecho de que Peter Schöffer, el impresor, seguía procedimientos diversos de los seguidos antes por Peter Schöffer, el amanuense. La ausencia de todo cambio evidente en el producto se combinó con una transformación completa de los métodos de producción, dando vida a la paradójica combinación, ya detectada, de continuidad aparente y cambio radical (Eisenstein, 2010).

Como comprobación de la distancia esencial entre ambas prácticas de escritura, Petrucci aduce que los copistas que se hicieron tipógrafos no se reconvirtieron en cajistas o prensistas, sino en editores, librerías, diseñadores de caracteres⁴⁰ o correctores de pruebas. Las diferencias entre la producción manual y la mecánica se mantuvieron en el tiempo y en los espacios de trabajo, y confirmaron el reacomodamiento laboral y social que proveyeron las nuevas prácticas tipográficas.

39 La familia Palatino fue diseñada en 1948 por Hermann Zapf y lanzada en 1949 por la fundación Stempel y luego, por la Mergenthaler Linotype Company.

40 Al respecto, es importante señalar que el diseño de caracteres estaba íntimamente ligado al tallado de contrapunzones. No es del todo claro si esta actividad era realizada por la misma persona que diseñaba las letras.

En síntesis, la comprensión de la dinámica particular que inauguró la producción de textos y libros a través de la impresión con tipos móviles puede ser descrita como un conjunto (de acciones y de enunciados, de hechos técnicos y de valores simbólicos) que interactúan sinérgicamente con acuerdos y conflictos en el campo cultural, tecnológico y económico.

El primer momento fue el de la vinculación y pretensión de continuidad con la tradición y los hábitos escriturales y librarios occidentales, que el trabajo de los denominados «prototipógrafos» puso en escena con total deliberación. Importa poco saber si las razones de esta actitud se debían a un intento de engaño –cosa poco probable porque la impresión, producto del encargo de mucho ejemplares idénticos, impugnaría cualquier pretensión al respecto–, a un secreto de oficio o a una más probable y natural vinculación con la «legitimidad» y los hábitos visuales del libro manuscrito.

En un segundo momento, no estrictamente cronológico, se produce una ruptura con el oficio y sentido de la escritura manual de los siglos xv y xvi, relacionado con el trabajo de copistas y escribas profesionales individuales o agrupados en talleres. Los cambios de fondo propuestos por la imprenta, aunque no hayan sido inmediatamente destacados, gravitaron definitivamente sobre las prácticas y usos de los lectores y el consumo general de lo escrito. La tipografía ya redefinía la forma de lo textual en Occidente, tanto en su modo de producción como en el tipo y variedad de textos que emanan de sus posibilidades configurativas de los textos materiales. Todo el procedimiento de planeamiento y construcción del libro se vuelve totalmente diferente al manuscrito.

Hay autores que insisten en una continuidad casi total, confundiendo, desde nuestro punto de vista, el efecto con el proceso, quizá como reacción frente a la denominada «revolución de la imprenta» de planteos como los de Elizabeth Einsenstein.⁴¹ En un trabajo bastante reciente, Martyn Lyons (2012) comenta:

En muchos sentidos, el libro impreso no era muy diferente del libro manuscrito. Había continuidad desde el punto de vista tecnológico y de contenido; de hecho el papel seguía fabricándose a partir de trapos y tintas de tinturas vegetales; la forma del códice tampoco cambió. La tecnología fundamental del libro seguía siendo la misma.

Resulta poco verosímil esta identificación entre la tarea del escriba y la del cajista. Baste mencionar la indispensable preexistencia de una caja de tipos con todas sus ejemplares y cantidades, es decir una producción técnica previa, compleja y especializada. Además, las tintas de impresión no eran las mismas que las de escritura manuscrita. Lo que queda completamente de lado en esta homologación entre tareas tan diferentes es la planificación previa que requería la impresión de un libro: desde el cálculo de caracteres a partir del manuscrito hasta la distribución de las partes del texto en distintas «formas»

41 «La necesidad de distinguir entre los manuscritos previos a Gutenberg y los que siguieron a la imprenta ha sido reconocida por los especialistas en la historia del libro» (Eisentein, 2010: p. 9).

para imprimir las dos caras del pliego, para luego compaginar el ejemplar (que recién sería encuadernado por el propio comprador).

Se percibe cierto desinterés por aquellos aspectos de la impresión tipográfica que requieren procesos regulados por un plan maestro, identificable con una acción netamente proyectual. Se comprueba, en todo caso, que la voluntad de mimesis de los primeros impresores y tipógrafos continúa teniendo «efectos culturales» sobre un investigador del siglo XXI, en un trabajo más de diez años posterior al análisis de Armando Petrucci.

Sin dudas, el artefacto tipográfico implicó una mutación esencial en las prácticas de la producción del libro. En el ámbito de los hábitos de lectura de la sociedad a la que va dirigido, en cambio, se da una negociación: esta acompaña la inserción de lo mecánico y lo discontinuo en un paisaje habitual de lo continuo y analógico, que era la «cultura gráfica» tradicional de Occidente.

4.5. Leer imágenes

Es innegable, de todos modos, el efecto transformador e innovador que tuvo el procedimiento tipográfico sobre lo que en el diseño editorial se ha denominado «anatomía» del libro. Entre las «secciones extra-textuales», como las denomina Petrucci, la portada o «fronstispicio» fue una novedad absoluta y proponemos dos explicaciones para su creación. Por un lado, la composición tipográfica permite y alienta la organización simétrica de las palabras. No siempre se presta debida atención a esta capacidad proyectual de la organización de las letras como caracteres separados y los instrumentos que tenía el componedor o cajista para regular y prever el aspecto final de una distribución textual. En comparación con las destrezas que harían falta en un calígrafo, la organización simétrica de un texto tipográfico es algo propio de su armado mecánico y controlado previamente a su efectuación. La portada del libro (que en el ámbito anglosajón se denomina «*title page*») es una invención editorial habilitada por la tipografía y en pocos años se convirtió en un género gráfico en sí mismo. En sus desarrollos a lo largo de las décadas del siglo XV y sobre todo del siglo XVI, las portadas exhibieron una variedad de disposiciones del texto y de uso de distintos repertorios de caracteres, además de incorporar motivos visuales que aludían del campo de la escultura y de la arquitectura. La idea misma de entrada al libro a través de su portada incentivó, seguramente, el uso metafórico de imágenes grabadas de portales, arcos y fachadas edilicias.

El otro motivo para la aparición de las portadas en los libros impresos fue la necesidad de que contaran con una identificación de su contenido para su venta, ya que los libros que salían de las imprentas lo hacían sin encuadernación, una tarea especializada de costo elevado que quedaba a cargo del comprador. Las portadas tipográficas cumplían la función de ser cubiertas gráficas, ya que no había tapas, para el producto impreso.

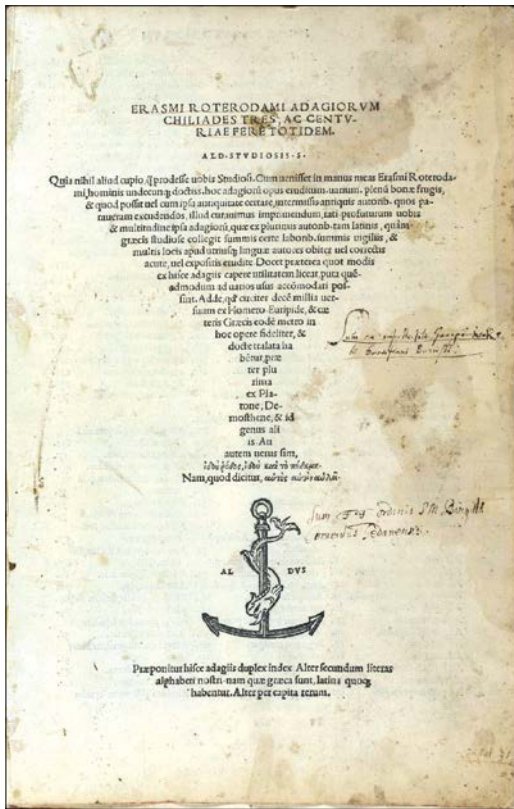


Fig. 4.17 Erasmus, "Adagia", 1508.



Fig. 4.18 Orontii Quadrans Astrolabicus Omnibus, 1514



Fig. 4.19 Andrea Palladio, "Quattro Libri Dell'Architettura", 1581.

Los prefacios, dedicatorias e índices son algunos de los otros nuevos elementos que definieron la estructura del libro hasta el día de hoy y que, ciertamente, no formaban parte esencial de la forma del libro manuscrito.

Entre la muerte de Manuzio (1515) y mediados del siglo, el libro tipográfico encontró su «propia forma: los caracteres, los formatos, la decoración y la ilustración, todo se ha hecho ahora independiente y autónomo» (Petrucci, p. 138).

El libro impreso se desarrolla en Venecia a partir de 1550 como «libro de editor». En una escala mucho mayor, Christopher Plantin de Amberes, quien centralizaba un espacio intelectual y creativo extraordinario para la época, se convirtió en el máximo editor de ese siglo.

El fenómeno de la producción impresa durante el siglo xvi ofrece dos caminos divergentes: el de una producción de lujo con despliegue de medios e innovaciones gráficas, dedicada a la difusión de textos institucionales o tradicionales. Como recuerda Petrucci: «Al más alto grado de poder no puede más que corresponder, en el dominio de lo escrito, el más alto grado de formalización libraria y gráfica» (Petrucci, p. 142). La edición de textos innovadores en ámbitos como el de la filosofía, la ciencia o la literatura, por su parte, se da en ediciones de poca calidad material y tipográfica y de formato modesto.

El siglo xvii, con Giordano Bruno en la hoguera y la condena de Galileo, entre otros, refleja el poder de una censura que favorece las ediciones clandestinas con falsos pies de imprenta desplegando estos contrastes al máximo. La constricción de la censura sobre lo impreso se tensiona con la autocelebración que la imprenta puede vehiculizar como gestos editoriales de un alto efecto simbólico.

Entre la segunda mitad del siglo xvi y el siglo xvii, se da la explosión del libro científico ilustrado, que respondía la nueva necesidad de «ver», además de leer. El texto impreso aliado con las imágenes realizadas por medio de dibujos realizados por artistas y reproducidos por grabadores profesionales pone en escena:

la paradoja de que un sistema totalmente verbal de difusión del saber en palabras organizadas en libros, como la imprenta, fue también el que, a través de la difusión paralela de imágenes impresas, contribuyó a crear y difundir una nueva y más exacta visión del cuerpo humano, del mundo y de la naturaleza» (Petrucci, p. 140).

Es necesario, creemos, revisar esta idea de que un libro impreso es parte de «un sistema totalmente verbal». Ciertamente, el libro impreso, al asumir toda la potencialidad de la cultura textual tardo medieval, se constituye como un objeto aparentemente semejante, aunque realmente distinto, que excede el ser un registro de palabras. Se trata de una nueva forma-libro, con capacidades discursivas diferentes, incluidas las de un texto que puede interactuar con las imágenes, para una transformación radical de la lectura. La cultura escrita de Occidente da inicio, a través de lo tipográfico, a una «cultura de imágenes», que por mucho tiempo serán pensadas y consumidas en el ámbito excluyente del libro impreso.

4.6. Arquitecturas tipográficas

La posibilidad de transmitir y compartir el conocimiento sobre la arquitectura, el discurso arquitectónico, estuvo sujeto durante mucho tiempo a las palabras, como en el caso Leon Battista Alberti que, en torno a 1450, se enfrentaba al desafío de describir formas arquitectónicas antiguas y modernas de forma exclusivamente verbal (*verbis solis*). Como explica Mario Carpo, dos o tres generaciones después,

con la universalización de la reproducción mecánica de imágenes, los teóricos de la arquitectura pudieron emprender una documentación visual sistemática de las grandes obras de la arquitectura antigua. Luego de siglos de primacía de la palabra, el discurso arquitectónico al fin pudo poner su confianza en las imágenes. (Carpo, 2001: p. 45).

La posibilidad de reproducir fielmente el aspecto de un edificio significó un giro en la noción de imitación, que en la Edad Media era prioritariamente antiicónico a entenderse como un verdadero «acto visual». Se trató de una revolución que instauró a lo visual como modélico y confiable, y así abrió un horizonte epistemológico nuevo para ciertas *ars*, como la arquitectura y el diseño de los elementos de un edificio: columnas, portales, cornisas, etc. La primacía del *exemplum* implicaba poner el acento en la capacidad didáctica de las imágenes, por sobre «la pedantería y la elaborada dificultad del formalismo de la Escolástica» (Carpo, 2001: p. 45).

Los arquetipos visuales se entretejieron con los textos fundacionales en «un tipo de espacio virtual tipográfico». Este «formato multimedia de textos en imágenes» era fácil de consultar en las páginas impresas e ilustradas.

Pero es recién con la publicación del tratado de Sebastiano Serlio, entre 1537 y 1551, que, para Carpo, se asiste al surgimiento de un nuevo método arquitectónico basado en la imagen. Por primera vez, «se integraba sistemáticamente la impresión con tipos móviles, la xilografía y el uso de lenguajes modernos» (Carpo, 2001: p. 46). El tratado de Serlio realiza un proyecto de Rafael acerca de un «atlas de ejemplos» de los monumentos antiguos de Roma. En el espíritu de una *imitatio* de *exempla*, el trabajo de Serlio da un paso más, entendiendo que la imitación arquitectónica podía transformarse en un procedimiento mecánico –incluso automático– de división y recombinación de unidades, «una visión *paleocibernética*». La clave del pensamiento de Serlio se halla en su manera de entender y sistematizar los órdenes arquitectónicos, que pasan de ser un reservorio de referencias estructurales y decorativas a «lenguaje altamente formalizado sujeto a las mismas reglas (gramaticales, sintácticas, retóricas, semánticas) que el discurso lingüístico» (Carpo, 2001: p. 49) Los órdenes serlianos son «microdiseños arquitectónicos» listos para ser usados a través de la selección y combinación de partes. La posibilidad de reproducir estas combinaciones devenía naturalmente de haberlas reproducido como imágenes, verdaderos *templates* de los elementos arquitectónicos.

La progresiva tecnologización de las imágenes arquitectónicas puede ser descripta, para Carpo, en los mismos términos que usara Walter Benjamin para la fotografía y el cine, en los que diferenciaba dos estadios en la adaptación de los medios a la creación artística. El primero traicionaba el aura de aquellas obras que habían sido concebidas como únicas, y por lo tanto, irreproducibles. En el segundo estadio, el artista es consciente de la capacidad reproductora de los medios de comunicación y por lo tanto, construye una obra en la que la repetibilidad es intrínseca a su concepción.

La arquitectura del *cinquecento* pasó por esas etapas en el uso de las imágenes, en las que al principio se reproducía ejemplos únicos de la arquitectura antigua, no pensados para serlo; luego, con la reproducción mecanizada de imágenes, aparecen los nuevos modelos arquitectónicos de los cinco órdenes «diseñados para ser reproducidos».

Para Carpo, la relación entre la tipografía y la estandarización del diseño arquitectónico es fundamental, ya que la idea de que la arquitectura «pueda ser reducida al reensamblaje de un número limitado de elementos, alude a la función combinatoria del lenguaje alfabético» (Carpo, 2001: p. 54).

Esta interpretación del discurso que alienta en el tratado de Serlio le permite a Carpo afirmar que:

el arquitecto serliano, como el cajista tipográfico, «elige y compone elementos prediseñados, elementos cuya composición puede generar en un caso una línea de tipos y en el otro un sintagma arquitectónico.

Nos encontramos frente a una interesante y muy productiva identificación conceptual entre las lógicas de la tipografía y las de la arquitectura, ambas entendidas en el plano de la «composición» de elementos discretos: alfabéticos en el nivel del sistema, y tipográficos en el de su implementación mecanizada. Carpo sintetiza este concepto en la noción de «arquitectura tipográfica», para caracterizar la dirección que tomó el diseño arquitectónico a partir de la difusión de tratados como el de Serlio, que se expandieron a través de la forma libro inaugurada por la imprenta. Se trata, entendemos, de una comprensión profunda de las implicaciones teóricas y prácticas que la tipografía misma, entendida como modo de pensamiento y método tecnológico, puso en escena en los albores de la modernidad.

4.7. El libro impreso como máquina imagen-texto

En 1998, como producto de una investigación y exhibición sobre los ejemplares más antiguos de la biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, se editó un libro, *La biblioteca imaginaria*. Pensado originalmente como un catálogo de la muestra, se convirtió en un ensayo acerca de ciertos libros particulares: los libros de arquitectura y perspectiva producidos entre los

siglos XVI y XVIII. El eje del análisis fue reponer el sentido de estos artefactos impresos en el ambiente y época que los propició. La percepción «anacrónica» del libro impreso del pasado se suele detener en sus efectos posteriores a expensas del sentido concreto y vital del mismo cuando ese pasado era un presente. Reponer una mirada focalizada en su uso implica desmontar ciertos relatos rutinarios sobre la aparición y desarrollo del libro impreso en la sociedad europea del Renacimiento. La mirada habitual desde una «historia del conocimiento», tipificada, lineal y evolucionista, desatiende muchas veces la condición original de estos objetos, y su carácter innovador. En el prólogo a *Deep Time of the Media* de Siegfried Zielinsky (2006), Timothy Druckrey acusa a muchos estudios sobre los *media* de anémicos y evolucionistas:

[Atrapadas en trayectorias progresivas] estas historias han reforzado teleologías que simplifican la investigación histórica e intentan exponer un modelo evolucionista [que se relaciona con una especie de] equilibrio sostenido por un itinerario perezoso, que ha asimilado confortablemente a los *media* catalogando sus formas, sus aparatos, su predictibilidad, su necesidad. (p. VIII).⁴²

Este *laissez faire* de los historiadores de los *media* ha alimentado, según Druckrey, tanto la sobresimplificación como la imprecisión:

La historia es después de todo, no el mero acumular de hechos, sino un revisionismo activo, un necesario discurso correctivo, y fundamentalmente, un acto de interrogación no tanto de los hechos, sino de aquello que se ha hecho a un lado, lo olvidado, lo pasado por alto. (p. VIII).

Desaparecidos los contextos de uso y alejados estos libros de su rol técnico y pragmático, se diluye su condición de herramienta para el trabajo del arquitecto y el dibujante. ¿Es posible entender estos tratados y manuales de arquitectura, dibujo y perspectiva como ejemplos de una nueva tecnología textual-visual, es decir, como «máquinas»?

Hay que reponer, ante todo, la noción de que toda lectura de un texto configurado por la escritura o la impresión supone una forma de reproducción (en el sentido técnico de la operatividad de un aparato) relacionada con la recuperación o actualización del archivo que es el texto en sí. Se trata de reencontrar la dimensión tecnológica de esta acción, que es la que posibilita su operatividad semiótica. El texto escrito impreso preserva información al almacenar datos a través de un procedimiento técnico, la escritura tipográfica. Como práctica tecnológica, esta abarca los procedimientos de registro y de recuperación. La actualización de los datos contenidos en el archivo requiere de una práctica concreta, una habilidad técnica que traduce determinadas organizaciones de símbolos o caracteres gráficos a otras series de símbolos o caracteres verbales, visuales y mentales. La naturaleza de esta práctica cultural compleja, que involucra una gran can-

42 La traducción es nuestra.

tividad de otras prácticas contextuales, ya ha sido analizada en este trabajo desde distintas vertientes teóricas y encuadradas en distintos esquemas históricos.

En el caso de la notación musical, que puede ser entendida como una forma de escritura, como afirma Ken Morrison, nunca perdió su condición de mediación técnica por el rango de arte «alográfica» (Genette, 1997) que se le da a la música;⁴³ de hecho, retuvo sus características mnemónicas orales-gestuales por mucho más tiempo que la palabra verbal. Al respecto, Gérard Genette (1997) distingue dos tipos de *objetos de inmanencia* para las artes: el de inmanencia física y el de inmanencia ideal (p. 19). El primero es representado por los objetos de la escultura y la pintura (tradicionales) y el segundo, principalmente por la literatura y la música. La literatura, sin embargo, estabilizada progresivamente a partir de la invención de la imprenta (es decir, por la fijación tipográfica del texto y del libro), al erigirse progresivamente como actividad autoral, concede al acto de escribir –precisamente a lo «autográfico»–⁴⁴ la condición de reunir, en un solo acto ideal, la concepción de la obra y su traslación a un texto formalizado por la escritura y la tipografía. Es una confusión deliberada, significativa, entre lo técnico-mecánico (poner por escrito, o imprimir) y lo simbólico-estético, «escribir».⁴⁵ Con el tiempo se va determinando una circunscripción léxica del término «escribir» (por lo menos en español) asociado al acto privado y personal de composición literaria, vinculado al momento mental y creador, y no al dispositivo tecnológico que permite producir y reproducir lo literario. La tipografía y el libro impreso definieron el deslizamiento léxico que va de los *escribas* a los *escritores*.

Los libros impresos, considerados por de Fusco como los primeros productos industrializados y producidos en serie de la cultura occidental, tecnificaron definitivamente, a través del procedimiento tipográfico, los procedimientos y prácticas gráficas de la escritura y la lectura, al reemplazar el trazar de la escritura manual por el componer del armado tipográfico. Se ponían en marcha una serie de mutaciones relacionadas con el reemplazo de la construcción analógica y manual de la superficie textual por su producción mecanizada (que se podría caracterizar como «digital» por ser un sistema de uni-

43 Genette, siguiendo a Nelson Goodman, distingue entre artes autográficas y artes alográficas. Las primeras son aquellas individualizables e irreproducibles en su originalidad material, mientras que las segundas son las que admiten –y consisten en– un conjunto de manifestaciones materiales idénticas, como las versiones impresas de una obra literaria.

44 Es interesante destacar este lento pasaje del régimen alográfico, socialmente aceptado para la obra literaria –sobre todo a lo largo de la Edad Media–, a la percepción del autógrafo de un texto «original» como reaseguro de legitimidad y a la vez de autoridad.

45 Si la obra musical –la música académica del siglo xv y principios del xx– es concebida como escritura, lo hace en un sentido metafórico en referencia al acto de *notar*. Hay que señalar que no se confunde con él, ya que es dable imaginar, por un lado, la composición musical como una actividad del pensamiento, es decir, abstracta (sirvan de comprobación las variadas anécdotas de los compositores-genios); por el otro, su ejecución-interpretación instrumental como práctica concreta. La escritura de la partitura es la interfaz que permite esta actualización de la obra. Por deslizamiento, se habla de la escritura de una obra musical para hacer referencia a la calidad de su desarrollo y –a veces– de su arreglo o instrumentación.

dades discretas) a partir de lo cual se obtenía una página reproducible e idéntica. Esta garantía de estabilidad gráfica se extendió también al terreno de las imágenes. Sumada al nuevo soporte impreso, aparece la capacidad de reproducir y transmitir información *a través de lo visual*. Y en esta serie de cambios, los grabados (primero en madera, luego en metal) constituyeron una nueva tecnología analógica, de imágenes, que acompañó a la tecnología «digital» de la escritura tipográfica. Sin embargo, era usual que hubiera, en el terreno de las imágenes, partes combinables –fondos, marcos o guardas– que permitían recrear distintas versiones a través de la recomposición de sus elementos.⁴⁶

Esta garantía de reproductibilidad potenció el desarrollo acelerado de imágenes que se pueden llamar de «alta precisión», ya que la información que se inscribía en ellas podía ser reproducida, es decir, transmitida sin alteraciones ni errores, a través de los nuevos medios técnicos. La calidad de esas imágenes es directamente proporcional a su protagonismo, cada vez más central, en la difusión de conocimiento. En el ámbito de la teoría y la práctica de la arquitectura y del diseño, se va reemplazando una cultura verbal, descriptiva y abstracta, que venía de la Antigüedad y la Edad Media, por una de imágenes, complejas y precisas, irremplazables por un texto y devenidas ellas mismas «texto visual», que interactúa con el texto impreso.

Nos encontramos frente a varias tecnologías, mejoradas y entrelazadas, una especie de «multimedia de lo impreso»: la escritura alfabética, (entendida como «tecnologización de la palabra», en la terminología de Walter Ong).⁴⁷

potenciada por la tipografía y la imprenta, junto a la extraordinaria posibilidad de reproducir imágenes. Todo en el mismo soporte, si bien con procesos tecnológicos: signos alfabéticos que definen una cantidad finita tipos metálicos recombinables, para el texto; grabados en madera, y luego en cobre, para las imágenes.

Carpo denomina «biblioespacio» (antes lo había denominado «espacio virtual tipográfico») a este nuevo ámbito de información: una dimensión comunicativa que encuentra en el libro impreso la simultaneidad y la interacción entre texto e imágenes, concebidos en un espacio físico y simbólico propio. Este biblioespacio establece una nueva modalidad de relación tecnológica; de hecho, es necesario ampliar la noción de tecnológico, no solamente en referencia a objetos que son productos de procesos técni-

46 Podrían ser vistas como un ancestro de las prácticas de *clip art* y *paste up* de imágenes, de la era de la fotocomposición, y de la práctica digital contemporánea, denominada en los años noventa como *desktop publishing*.

47 «La escritura (y particularmente la escritura alfabética) constituye una tecnología que necesita herramientas y otro equipo: estilos, pinceles o plumas, superficies cuidadosamente preparadas» (Ong, 1993: p. 84). Su perspectiva considera al habla como natural, mientras que, a la escritura, completamente artificial. En esta línea de razonamiento, la invención alfabética es tanto un sistema técnico que permite un nuevo modo de escritura –y, por lo tanto, de codificación de la información verbal– como un nuevo modo de recuperarla. Desde esta mirada, se trata de las actividades y mecanismos tecnológicos que desarrolla el operador –el lector en este caso– en contacto con el dispositivo. Podríamos denominarla *máquina alfabeto*, que requiere una modalidad experta de uso material.

cos complejos (y el libro impreso lo es, como afirma Petrucci), sino a los virtuales «sistemas» inscriptos en estos objetos, que proponen una relación de interfaz. Si, como afirma Ong, las tecnologías no son solo recursos externos, sino transformaciones interiores de la conciencia, hay una dimensión virtual de las tecnologías que se traduce en la ampliación de capacidades e interacciones de los sentidos y la mente, estructuradas en torno a una forma material-simbólica y su operación por parte de sus usuarios.

Desde esta perspectiva, se puede resignificar la percepción del artefacto libro, y de estos libros en particular, como verdaderos dispositivos tecnológicos. Proponemos analizar con más detenimiento las características del acto de lectura necesario para poner en funcionamiento estos biblioespacios, estas interfaces icónico-textuales.

En términos generales, muchos de los textos de estos tratados contienen una serie de procesos de *lectura* y *visión*: instrucciones, articuladas en pasos o etapas, para un procedimiento en el que la linealidad de la acción, su carácter secuencial estricto, es clave para la correcta interpretación y ejecución de la práctica propuesta. Lo que estos textos proponen no es solo una consideración o un análisis de las figuras, sino, en muchos casos, una verdadera «*performance* lectora» que ha de realizarse a través de una colaboración entre lo verbal y lo visual, entre lo escrito y las imágenes.

Se trata, en esencia, de narrativas geométricas, que parecen provenir de instancias muy antiguas en las que «como un discurso, una construcción geométrica es un proceso que se despliega en el tiempo» (Carpo, xx), Se puede pensar en un origen oral para esas prácticas que describían pasos de manera precisa, en forma de instrucciones; esta dimensión oral quedaría en estado latente.⁴⁸

El cambio que proponen, a partir del primer tercio del siglo XVI, los nuevos libros impresos es el de una presencia y actuación de las imágenes *en el mismo plano* que el texto. Lo que antes pudo ser una fórmula que, recitada una y otra vez, permitía al técnico volver a producir una construcción geométrica, se vuelve patente como una visualización didáctica de esas fórmulas y procedimientos. Es interesante recordar que las prácticas de la arquitectura medieval se basaban esencialmente en la descripción verbal de reglas y principios; seguramente, estos dieron cabida a las tradiciones asociadas con el secreto de las prácticas técnicas y formales de la construcción. Este sigilo, más allá de supuestas implicaciones esotéricas, estaba íntimamente relacionado con el soporte mismo, la palabra. Como señala Carpo, «un discurso verbal, aprendido de memoria, tenía la ventaja de ser invisible». Pero esta ventaja de invisibilidad es la que determinaba una manera específica de entender el método de concepción arquitectónica, que prescindiendo de la notación visual, quedaba condicionado por las limitaciones de la «mediación *ecphrástica*».

Sobre los métodos mnemotécnicos de preceptos geométricos o constructivos, Carpo opone dos pares: *oralidad* y *memoria* versus *escritura* y *memoria*. El primer par corres-

48 Aún hoy es habitual que se recurra a la lectura en voz alta de las instrucciones textuales relativas a una operación técnica, como la de armar un objeto o configurar un artefacto. En este caso, se necesita proferir las palabras para concentrar la atención y realizar correctamente la acción. Todavía aquí reencontramos esta audibilidad del texto impreso, que se resiste a perder su sonido.

ponde a las prácticas medievales en una ecuación que conjuga «reglas sin modelos» y «modelos sin imágenes». Las reglas, como preceptos que regulan procedimiento, se memorizan y se transmiten mejor en un medio oral, en el contexto de un aprendizaje profundamente ligado a las fraternidades de oficios: «El secreto de los “*mâitres-maçons*” no es simplemente un mito romántico o una invención fantástica. Realmente existió, reforzado en muchos casos por la reglas de las gildas y las logias». Esta tradición de reglas no escritas implicaba la ausencia de modelos, ya que estas, que son más fácilmente transmitidas por vía oral, «toman el lugar de los modelos, que no pueden ser visualizados a distancia». De hecho, lo que desaparecía o era imposible de fijar era el objeto mismo, evaporado por la palabra abstracta y regulada, y reemplazado por clases y categorías. Existe, sin embargo, un libro ilustrado impreso en 1486 por Matthäus Roriczer que compila fragmentos de técnicas de construcción adaptados de una tradición más antigua, que «era oral, corporativa y probablemente *top secret*» (Carpo, 2001: p. 25). Se trata de esquemas geométricos que seguramente pudieron ser memorizados como instrucciones a la vez que podían ser dibujados como ejemplificación.⁴⁹

En cuanto a los modelos sin imágenes, la práctica sobre aquellos anterior a la reproducción de imágenes impresas era algo muy abstracto, conceptual o simbólico, antes que visual. La razón, expone Carpo, es la ausencia de imágenes fidedignas que permitieran la reproducción de un edificio (por ejemplo, el templo del Santo Sepulcro de Jerusalén) a través del medio visual. No existía la práctica de los álbumes de viaje –con la excepción quizá del de Villard de Honnecourt– y los viajeros que retornaban a sus lugares de origen podían relatar nombres, cantidades y distancias, pero no imágenes. Esta *ecphrasis*, sugiere Carpo, tenía límites.

Volviendo a estos tratados impresos y sus imágenes, ¿reemplazaba esa visualización a la geometría escrita u oral tradicionales? Podemos suponer que no en todos los casos. Los momentos descriptivos quizá se transformaron definitivamente en lectura silenciosa,⁵⁰ por ejemplo en el caso de ilustraciones de fragmentos de archi-

49 No se conocen documentos de arquitectura medieval que aporten testimonios de un uso de gráficos o dibujos para transmisión o la difusión a distancia modelos para la actividad arquitectónica, con la excepción del álbum de Villard de Honnecourt, un manuscrito en vitela que data del segundo cuarto del siglo XIII. Si bien fue considerado una forma de tratado de arquitectura –en sentido vitruviano del término–, en realidad parece ser una colección de dibujos acompañada de un texto no muy elocuente, seguramente agregado luego. Como comenta Carpo, los constructores medievales no leían cada tratado, como tampoco lo hacían los arquitectos de la Antigüedad. El álbum de Honnecourt sigue siendo una especie de misterio, pero «confirma que antes de la era de la reproducción mecánica de imágenes, estas eran tenían una importancia marginal en la comunicación de la experiencia arquitectónica» (Carpo, 2001: p. 33).

50 Más allá de las hipótesis y dataciones de la invención de la lectura silenciosa (ver Capítulo 2), lo cierto es que toda lectura recupera, de algún modo, las imágenes acústicas de las cuales los conjuntos de caracteres son portadores, salvo en el caso de los verdaderos logogramas, que funcionan casi totalmente en una dimensión mental-visual. En este planteo, la lectura silenciosa es la insonorización deliberada de la vocación oralizante de la escritura. Esta mudez o, mejor dicho, enmudecimiento no lo es del sistema, sino de las prácticas operativas a él asociadas.

tectura clásica, los *excerpta*. Pero podemos conjeturar que donde se desplegaba un relato geométrico complejo –por ejemplo, en los tratados de perspectiva y en los de arquitectura, a través de los cinco órdenes serlianos–, el lector leía en voz alta para recuperar, en el plano auditivo, el texto verbal y concentrar su atención visual en recorrer los esquemas y figuras. En esas páginas mixtas, las gráficas informan todo aquello que el texto no puede; a la vez, dependen de un tipo muy especial de textualidad, que necesita ser «interpretada» en un sentido semejante al de la práctica musical. El ojo detecta lo que la voz del texto explica y la mano, o el dedo, señala y recorre. Se conjugan así tres prácticas a través de tres tecnificaciones: la verbal, a través de la escritura; la visual, a través de la instancia esquemática; la háptica o táctil, a través de una práctica que podríamos llamar, con precisión, quirográfica, ya que involucra a la mano y los dedos como aparatos reproductores del archivo gráfico, la imagen. Se trata de una práctica corporal y mental bastante compleja. La mirada que actúa sobre estas imágenes no es la misma que lee el texto. Procede a un trabajo específico con la imagen, que es «activada» por el ojo que recorre, casi como un dedo, sus detalles y sus «momentos» –ya que esta gráfica contiene un «tiempo performativo» a pesar de su estatus de imagen fija–. Para operar estas superficies, se requiere un modo concentrado que reúne una audición interna y/o externa (esto es así si aceptamos que un texto instruccional se recupera óptimamente a través de una oralización completa), una visión «interactiva» –ya que no se trata de un simple espectador– y una experiencia táctil que recupera la dimensión corpórea de lo representado, y que casi siempre implica representaciones tridimensionales o espaciales. Por un lado, son el efecto preciso y concreto de una etapa importantísima en las prácticas regladas del dibujo y la perspectiva, y su potenciación impresa a través de procedimientos técnicos específicos como el del grabado en planchas de cobre; por el otro, son dispositivos porque ostentan la característica de notación de una *performance* textual-óptico-quirográfica que recupera información a través de una síntesis intelectual. Estas imágenes superan el rol de *exempla* para convertirse en una máquina latente, e incluso, en un «programa» a la espera de ser ejecutado.

4.7.1. Vitruvio: un texto en busca de imágenes

La obra de Lucio Marco Vitruvio Polión (88-26 a.C.), los famosos «Diez libros de Arquitectura», es el único tratado romano sobre arquitectura que sobrevivió, gracias a un incesante trabajo de copia a lo largo de la Edad Media (el manuscrito más antiguo es del siglo VIII) y así llegó al siglo XV como uno de los textos más interesantes para editarse como libro impreso. Fue siempre un texto enigmático, ya que llegó a la cultura renacentista sin sus imágenes originales, perdidas mucho antes de que se lo recuperara en las prácticas de los copistas, acompañado de aquellas propuestas conjeturalmente por sucesivos ilustradores.

Según Carpo, ya desde el 500 a.C., ciertos esquemas o diagramas –*diagrammata*– acompañaban algunos textos científicos griegos. Sin embargo, si se toma conciencia del método de reproducción de un texto a través de la escritura, en una era esencialmente oral, no es de extrañar que haya habido serias dificultades para la transmisión equivalente de imágenes. Para producir varios ejemplares de un texto escrito en el siglo II d.C., por ejemplo, este tenía que volver a ser oralizado (la *dictatio*) en una sala de escribas, para ser transcrito por unos veinte amanuenses que escuchaban y escribían. De esta manera, un autor podía contar con veinte ejemplares que, más allá de las diferencias de grafía e incluso de los errores o incertidumbres propios de este tipo de transmisión, eran bastante cercanos al original en los aspectos esenciales; es decir, era corregible. Estas prácticas técnicas implicaban no solo destrezas productivas, sino también destrezas receptivas, es decir, públicos habituados a detectar y corregir errores de copiado en la *scriptio continua* grecorromana y hábiles para inferir aspectos verbales del original deformados durante el proceso de reproducción.

El punto crítico de este sistema eran las imágenes, que no podían «ser dictadas» de la misma manera. Los científicos de la Antigüedad sabían que la comunicación de datos visuales complejos no podía tener lugar a través de medios visuales, por la gran incertidumbre que generan las torpezas o distracciones de un dibujante que copiara imágenes. A diferencia del dictado y la escritura, que pasa de un modo al otro a través de un código, el alfabeto, las imágenes no contaban con una tecnología equivalente. Por ese motivo, las imágenes debían ser «traducidas» al discurso verbal. Como se mencionó antes, este método *ecphrastico* era muy limitado.

De allí que en sus *Comentarios*, el geógrafo Ptolomeo desarrollara un sistema para reproducir imágenes cartográficas en una forma alfanumérica, las coordenadas, «que funcionaban como máquinas generadoras de imágenes» (Carpo, 2001: p.21). Al transformar las imágenes en una base de datos de letras y cifras, Ptolomeo garantizaba una transmisión de las mismas sin las distorsiones de una copia icónica manual. Este análisis de Carpo sustenta la posibilidad de entender ciertas prácticas de notación como tecnología telecomunicacional de la información (en el sentido en que Gelb pensaba la escritura) que se amplía a una noción «maquinica» para la reproducción de las imágenes a través de los sistemas de coordenadas ptolemaicas: una especie de primer *software* de dibujo. Deliberadamente, prescinde de cualquier tipo de visualización y reposa en la transmisión precisa a partir de datos discretos y codificados.

En el tratado de Vitruvio, escrito al parecer para funcionarios y otras personas de cierta cultura (pero no arquitectos), las imágenes originales a las que el propio texto alude (unas diez, aproximadamente) no fueron transmitidas, o se perdieron, o su autor, definitivamente más cómodo en la *ecphrasis*, nunca las consideró como parte del corpus textual. Un texto solo para ser leído pero que requería de la intercesión de imágenes para ser dilucidado completamente. El trabajo editorial desarrollado en torno a Vitruvio –y su mítica importancia para la tratadística arquitectónica– fue, junto a la tarea filológica sobre el texto, encontrar (*inventar*) las imágenes adecuadas: aquellas que mejor condensaran las

descripciones, las máquinas y los procedimientos que el texto establecía. Para los sucesivos editores, las imágenes se pusieron en una relación esencial con las afirmaciones verbales de las que no eran simple ilustración, sino una verdadera «paratextualidad»⁵¹ interpretativa.

En una era «pretipográfica», nos recuerda Carpo; las imágenes no tenían utilidad científica porque un discurso científico debía ser transmisible y aquellas imágenes no lo eran; «en una cultura que carece de imágenes reproducibles y dadas las limitaciones de la mediación *ecphrástica*, el discurso teórico tiende inevitablemente a formalizar sus argumentos».

En el caso del texto vitruviano, la presencia de las imágenes planteaba un problema que, con el acceso a las nuevas tecnologías de principios del siglo XVI, se convierte en una oportunidad de innovación. A partir de ese momento, la imagen revela y saca a la luz lo que el texto describía oscuramente y convierte al libro en un mecanismo textual-visual. Como propone el prologuista de la edición de 1660 de los *Dieci libri d'architettura* de Giovanni Antonio Rusconi, este tuvo como intención ofrecer «*in disegno et in figure quello che fu lasciato scritto da questo Autore*».⁵²

El primer libro de Vitruvio impreso fue publicado en 1486 y era solo para leer.

En 1511, el fray Giovanni Giocondo publica en Venecia la primera versión impresa acompañada de imágenes. En 1521, Cesare Cesariano da a luz, después de cuatro años de ingentes esfuerzos y conflictos, su libro de Vitruvio editado en Como por Gortardo de Ponte.⁵³ Sus imágenes son de una contundencia visual desconocida hasta el momento. Cesariano, perteneciente a los círculos humanistas de Milán, propone una gráfica que desarrolla verdaderos conjuntos autónomos, en los que conviven imágenes y textos tallados en una misma plancha de madera, como parte de una propuesta de lectura visual unificada. En esta obra se gesta una verdadera innovación en la presencia y función de las imágenes. Libros como el de Cesariano ya no son solo textos, a la vez que desbordan la idea de libros «ilustrados». Como veremos, la dimensión visual que aportan establece e institucionaliza un nuevo diálogo entre el ojo que lee y el ojo que mira, una interacción compleja. El trabajo de Cesariano supera la relación que, presumiblemente, Vitruvio quiso establecer entre texto e imagen. Se está frente a una innovación en el campo de la visualidad gráfica que se volvió parte de la disciplina y de la tratadística arquitectónica en general [Fig 4.20].

La imagen dibujada e impresa como elucidación del *continuum* textual es coprotagonista y capaz de producir conocimiento en la interacción de dos niveles tecnológicos y discursivos, el del texto verbal-tipográfico y el del texto visual-gráfico.

Con los tratados de arquitectura y métodos de perspectiva editados a partir de mediados del siglo XVI, se roza el origen mismo de la conciencia del diseño en Occi-

51 El concepto de *paratexto* se desarrollará en el Capítulo 5.

52 Un ejemplar de esta obra forma parte de la colección de la biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

53 Un ejemplar de esta obra forma parte de la colección de la biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

dente, y su formulación como conocimiento diferenciado de otras prácticas técnicas y culturales. Es una conciencia netamente visual, en la que el papel de la imagen es determinante. Para que esto sucediera fue necesario «escribir los códigos», diseñar el lenguaje gráfico mismo –como un sistema operativo o un idioma de visualización– que diera cuenta de las relaciones entre lo que se dice y lo que se hace, lo que se describe y lo que se realiza. Se llega a la idea de que «la esencia de lo visible no es lo invisible sino un sistema de línea de puntos», como reflexiona Régis Debray al referirse a la geometrización del mundo en el Renacimiento (Debray, 1994).

4.7.2. *Métodos y mecanización de lo maravilloso*

Perspicere es un término latino que define la mirada atenta, clara, posiblemente «a través de algo». La etimología revela la intencionalidad de una invención fundacional. Zielinsky hace notar que las dos vertientes de los estudios sobre la visión, la *dióptrica* y la *catóptrica*, de alguna manera determinaron dos campos de gran importancia para el trabajo y producción de imágenes a través de medios técnicos. La primera se relaciona con la refracción de la luz a través de cuerpos transparentes, por ejemplo, las lentes. La segunda se interesa por los reflejos producidos por y sobre las superficies planas. Para este autor, y desde el punto de vista de una arqueología de los medios, se puede entonces señalar que:

los dióptricos –que incluye a los grandes científicos de los siglos XVII y XVIII que como Kepler, Galileo, Descartes y Newton, promovieron una física de lo visible– estaban interesados principalmente en los problemas de «mirar a través de», mientras que los catóptricos estaban fascinados por los problemas de «mirar hacia» (*looking through* y *looking at*) [...] La yuxtaposición de estas dos miradas, en el doble sentido de la palabra, continúa teniendo implicaciones y consecuencias para las tecnologías de la imagen hoy en día [...] Los primeros, los dióptricos son deudores de la idea de *perspicere*, de mirar a través de algo, en el sentido de [...] entendimiento (Zielinsky, 2006: p. xx).

Sugerimos que el dibujo científico que aparece en el Renacimiento, en tanto que práctica gráfica reglada y codificada, constituye una nueva «tecnología de la mirada»: una mirada potenciada por un nuevo tipo de imágenes que lee e interpreta información, visualmente. Este orden, que proviene de una tecnificación, se obtiene a través del libro de arquitectura o diseño compuesto por textos e imágenes en concierto, el «maridaje entre el ojo y la lógica matemática», en palabras de Debray, que produce y es reproducido en estos nuevos conjuntos que contienen una didáctica asumida como «estilización» de lo real, por medio la visión, en el sentido en que lo propone Panofsky. Si la perspectiva tuvo siempre rango de método –en un sentido proto-moderno, ya que implicaba la unión de principios epistémicos con la regulación de una práctica «legítima» y comunicable–, en los libros que la enseñan es donde se llega a compren-

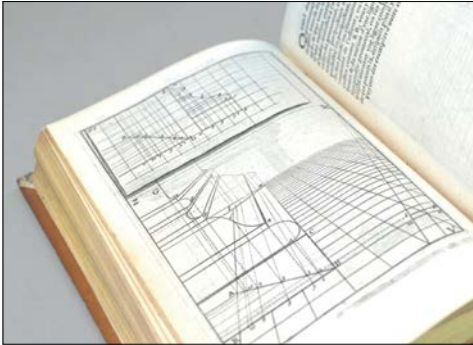


Fig. 4.21 “Maniere Universelle pour practiquer la perspective par petit pied”, de Girard Desargues, publicado por Abraham Bosse, 1648.

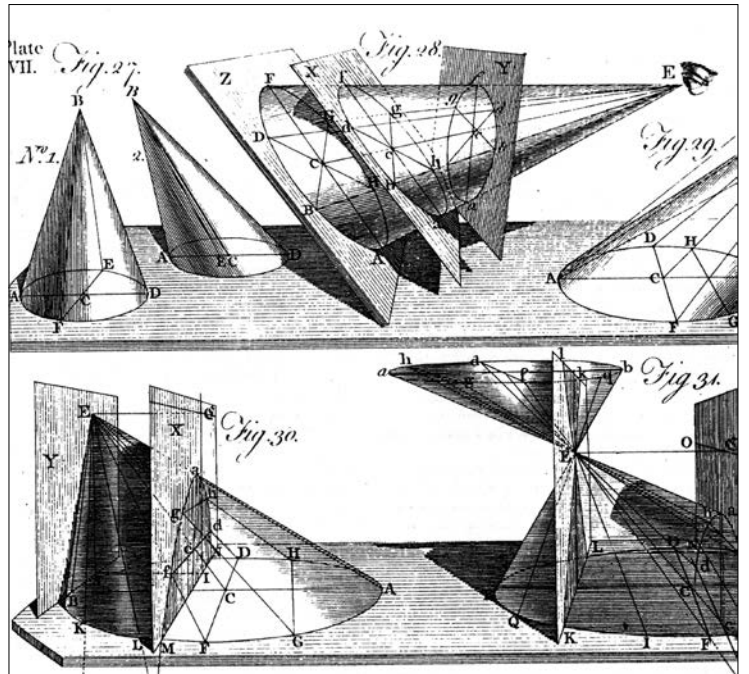
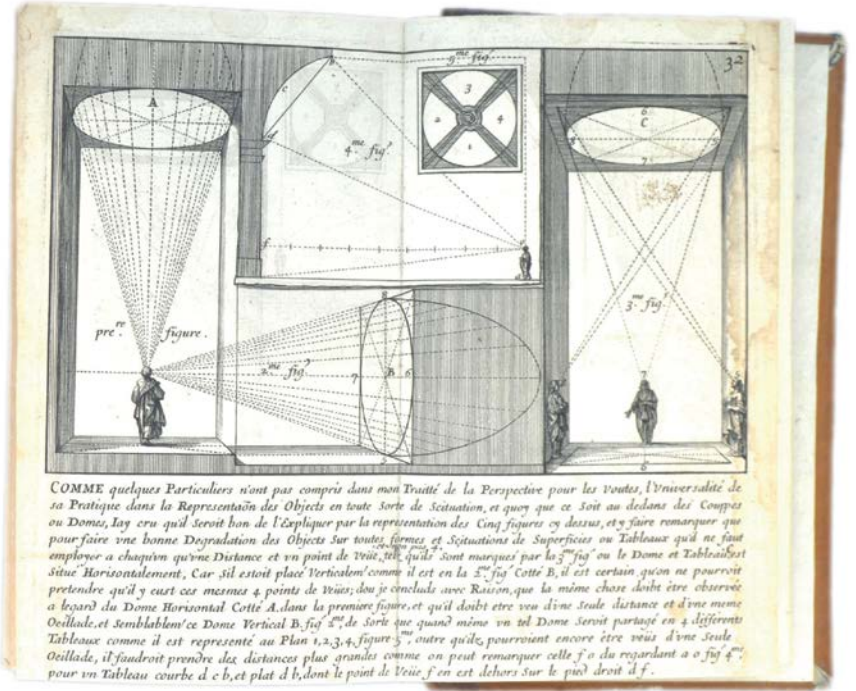


Fig. 4.22 “A Compleat Tratisse on Perspective”, Thomas Malton, 1776.

der su condición operativa y transmisible a través del medio impreso, que requiere ser «actuado» por el lector estudioso y atento que lee, mira y procede, a partir de estas instrucciones. Ese libro se convierte en instrumento de autodidactas, un *tutorial* que pretendía interactuar con un lector, que ya es un usuario.

Daniele Barbaro, en su *Pratica Della Perspettiva*, publicada en Venecia en 1568, subtitula la quinta parte como «Nella quale si espone una bella & secreta parte di perspettiva» («En la que se expone una bella y secreta parte de la perspectiva»). Involucra dos aspectos que guardan estrecha relación entre sí, «los principios» y «la práctica», ya que «*questa prattica nasce da quelle principi*» («esta práctica nace de aquellos principios»). Una cierta taxonomía editorial marcará todos los tratados de perspectiva hasta fines del siglo XVIII. En 1672, *Il Paradosso* (un texto sobre perspectiva) propone en su tratado, que «la teoría da flores», pero que «los frutos no se recogen sino es con *la mano*, es decir con la práctica que pone en evidencia todo concepto bello».

Jean François Nicéron, perteneciente al círculo del padre Mersenne, publica en 1638 *La Perspective curieuse ou magie artificiele des effets merveilleux*. De su libro nos interesa sobre todo el carácter lúdico, operativo, que ofrecen los dispositivos ópticos; en él encontramos gran cantidad de ejemplos de anamorfosis, con desarrollos detallados, que permitían a cualquier lector «curioso» la realización concreta de un repertorio de trucos visuales. Tal como lo detalla Zielinsky, la tradición de Giovanni della Porta, bajo el término *magia artificial*, englobaba los efectos e ilusiones productos de la dióptrica y la catróptica. Esta vertiente del saber óptico encuentra en la gráfica impresa un medio para explicitar y transmitir lo que podríamos denominar «instrucciones de lo maravilloso». Si bien David Brewster inventó el calidoscopio en 1816, no es menos interesante el dispositivo de Nicéron, en las planchas 23 y siguientes de su libro: una variante «telescópica» de los procedimientos anamórficos en la que, a través de una lente con una talla muy compleja y a la distancia adecuada del dibujo, se puede obtener una imagen hecha de fragmentos de imágenes, un «*collage* óptico». Dentro de esta categoría, cabe también el *Pantographiche seu Ars Delineandi*, de Christophorus Scheiner, publicado en Roma en 1631. En él, un artilugio mecánico como el pantógrafo es propuesto como instrumento infalible –*artificiis infallibilibus*– para la «reproducción proporcional» de diseños.

Como complemento del asombro y la complacencia frente a la efectividad óptica de la perspectiva, los tratados intensifican su herramienta gráfica hasta convertir a la página en un dispositivo visual complejísimo. No se trata ya solo de representar con corrección y legitimidad el objeto en sí, sino de poder visualizar su estructura a través del espacio «vítreo» y aséptico de la página. La forma es el corolario de un accionar óptico demostrativo, que requiere de una pureza de lenguaje que solo una gráfica de líneas mecanizadas por un grabado de alta definición puede ofrecer.

Aquello que estaba limitado a un texto y a una enumeración descriptiva y sucesiva es verificable y experimentable en simultáneo con una imagen-construcción que modeliza los desplazamientos del ojo. Y el ojo mismo y su movimiento como vector o «cursor» se convierten en instrumento de una tecnología visual, materialmente liviana y cognitiva-

mente refinada. El control sobre lo que podríamos llamar «pulsos del mirar» implica la idea de que la mirada es más que un acto de recepción: se trata de un posible agente de generación de la forma.

Un ejemplo elocuente de esto lo encontramos en las páginas de *Maniere Universelle pour practiquer la perspective par petit pied*, de Girard Desargues –cerca de Pascal y Descartes–, publicado por Abraham Bosse en 1648 [Fig 4.21]. De una gran calidad gráfica, este libro de pequeño formato –17 x 11 cm– presenta en sus planchas 1 a 4 lo que Bosse llama «un medio sensible para ayudar a la imaginación a representar los llamados ‘rayos visuales’». El procedimiento consiste en fabricar un cuadrado de un material firme y pesado y fijar en sus cuatro vértices otros tantos hilos delgados. Tomando sus extremos entre los dedos, se aconseja mover la mano en varias direcciones para visualizar cómo se altera la pirámide cuya base es el cuadrado antes mencionado. Luego, hay que acercar a uno de los ojos los dedos que sostienen el haz de hilos; es decir, poner en contacto la mirada con la cúspide de la pirámide óptica. Mirando a la vez el cuadrado del que parten los hilos tensados, se ve «como si cada uno de los ángulos del cuadrado viniera hacia tu ojo a lo largo de cada uno de los hilos». De esta manera, nos dice Bosse, «puedes representar la masa entera de todos los rayos visuales juntos», es decir, el «*rayonnement de la veüe*».

El procedimiento propuesto, como representación y materialización de lo invisible, es un entrenamiento de la imaginación para «ver» el concepto a través del dispositivo que desaparece en una percepción que lo virtualiza, y si da lugar al modelo conceptual. Si hay un objetivo en todas estas propuestas, es el de ofrecer una didáctica que podemos denominar «autónoma», a través de una pedagogía de la imagen, refinada y estandarizada en su univocidad.

¿Cuáles son los recursos necesarios para leer y usar estas imágenes? Por un lado, se propone un sistema de referencias que podríamos llamar «indexical», propio de las demostraciones geométricas. Las letras son elementos que señalan otros elementos, y conjugan un sistema de instrucciones para *poner en acción* a la imagen. Es un claro ejemplo de «notación», en el sentido en que Ken Morrison analiza el uso del código alfabético. La representación gráfica se vuelve una compleja «paravisualidad» (equivalente a un sistema paratextual) y transforma la superficie especular de la ilustración –*looking at*– en dispositivo de visión –*looking through*–. Este es el punto en el que se corrobora la condición tecnológica, propiamente dicha, de estos libros: pasar del rol usual de las imágenes, el ser representación, al ser instrumentos.

El libro de Thomas Malton, *A Compleat Treatise on Perspective*, fue publicado en 1776 [Fig 4.22]. Es uno de los más finos ejemplos de cómo se pueden articular en una misma superficie gráfica aquellos dos aspectos antes mencionados, la teoría y la práctica, la *episteme* y la *tekhné*. Los principios –teoría– se aclaran por la práctica modelizada, «*made clear by moveable schemes and diagrams*» («clarificados por esquemas móviles y diagramas»). Esto es literal: los grabados, de gran calidad gráfica, presentan la originalidad de ofrecer planos rebatibles de papel, plegados y pegados a las láminas y munidos de hilos (continuando la práctica que señalamos en el libro de Bosse) que permiten manipular los

movimientos en la tridimensión, con un gran efecto persuasivo. Se trata de un estadio superior en la búsqueda de una activación de la superficie de la imagen para volverla más operativa. Se trata también de volver real y palpable la dimensión representacional de la geometría descriptiva y los métodos de perspectiva en general, que suponen movimientos y desplazamientos virtuales en un espacio idealizado, modelo a su vez de un espacio concretable por el dibujo y el diseño. La representación del diagrama ideal se transforma en simulación sensorial, óptica y háptica. El libro tipográfico y gráfico es esa máquina que contiene los mecanismos virtuales y materiales a la espera de un lector interactor. Malton no hace más que llevar a un clímax el carácter activo de todos los métodos.

Finalmente, en este breve panorama de libros especiales, la portada de un tratado anónimo atribuido a un jesuita de París, publicado en 1726, es muy elocuente al resumir el espíritu de estas publicaciones a través de nociones como «*easy method*» o «*designing truly without understanding any rule at all*», prometiendo al lector-usuario satisfacer su deseo de proceder inmediatamente a la práctica de la perspectiva, sin complicarse con las «*intrincacies of theory*». Así, en la madurez de la capacidad divulgadora de los manuales científico-técnicos (que desde fines del siglo xvi comienzan a desplegar su búsqueda de lectores curiosos, atentos a las novedades y utilidad de los conocimientos prácticos), se percibe el sentido último de estos desarrollos gráfico-conceptuales. Encontramos, en definitiva, su vinculación con el proceso de «maquinización» de las imágenes mencionado al principio de este apartado. La vinculación conceptual con los *softwares* contemporáneos es ineludible: un poder operar sin conocimiento fundante una capacidad para producir fácilmente «amigablemente» sin los rigores del saber teórico especializado. La tendencia *self tutorial* de los productos digitales contemporáneos equivale, tal vez, a aquella intención de poner al alcance de la mano del aficionado —con la mediación de esos manuales— los intrincados —y anteriormente secretos— saberes y prácticas de los eruditos.

4.7.3. Impresiones y visualizaciones

Los tratados de perspectiva y dibujo de los siglos xvi al xviii promueven un paso decisivo en la función de las imágenes para el conocimiento y la comunicación de métodos de representación. Lo decisivo de estos libros se relaciona con el pasaje de la transmisión verbal y cifrada de las imágenes (descripciones y reglas, sin visualidad) a la presencia específica de las mismas, no como simple ilustración o ejemplo (aunque también lo fueron, en mayor o menor medida), sino como la visualización de procedimientos gráficos complejos que interactúan, a veces con un texto, a veces por sí mismos. Tengamos en cuenta que la evolución de los libros impresos se dio en varias direcciones. Por un lado, la consagración estética y ética de un objeto industrial, en el sentido en que lo entiende De Fusco, y que a través de la continua evolución del diseño tipográfico, organiza definitivamente la percepción y la cultura de lo impreso en Europa y América.

Por el otro, la creación y reproducción de textos con imágenes y, entre ellos, los específicamente didácticos, que instalan una primera era de visualidad reproductible catalizando la producción de contenidos específicos, pensados para ser impresos, y vendidos a un público cada vez más amplio. Como efecto de retroalimentación de la nueva tecnología, la de la imprenta, se optimizan las cualidades de las nuevas imágenes, desde los grabados xilográficos de los primeros tiempos hasta las virtuosas planchas de cobre de los siglos XVII y XVIII: entre los más importantes, los *Vitruvios*, los *Serlios* y *L'Encyclopédie*. Es este linaje el que introduce una dimensión de hibridación en un objeto aparentemente relacionado tan solo con las prácticas lectoras clásicas, con eje en el discurso literario o filosófico-teológico. Es el que inaugura una práctica multimedia relacionada con el conocimiento y en todo caso, solo a partir de allí, con el arte. Porque las interacciones entre imagen y texto que estos libros proponen no tienen que ver con la contemplación estética de la imagen artística o la ilustración, sino con su comprensión y construcción precisa, transmisible, metódica y operacional.

Se trata, creemos, de una tecnología perceptiva que marca los comienzos del itinerario que hoy transitan todas las tecnologías de la imagen y la palabra, en la búsqueda multimedial de la visualización total.

4.8. De lo oral a lo tipográfico: encuentro entre la tribu acústica y la imprenta

Hay un caso histórico que ejemplifica de manera elocuente las relaciones concretas entre una cultura oral, la penetración de una escritura alfabética altamente desarrollada y la tecnología tipográfica y de impresión. Podría ser entendido, también, como un hecho «arqueológico» si lo situáramos en el campo de una arqueología de la técnica.

El desarrollo de la impresión tipográfica en el ámbito de las misiones jesuíticas sudamericanas, a principios del siglo XVIII, fue un banco de pruebas para las dinámicas que definen la convergencia de modos y modalidades diferentes; además representa un caso de apropiación y «reinención» en contextos atípicos. El resultado de esta experiencia fue el hecho –tan improbable como extraordinario– de una imprenta surgida, fabricada y operada en la selva sudamericana de principios del siglo XVIII. El producto material más importante de aquel proyecto técnico y cultural (que duró tan solo unos treinta años) es algo único en su especie. Se trata del libro, cuyo título abreviado es *De la diferencia de lo temporal y lo eterno*, impreso conjeturalmente en la reducción de Nuestra Señora de Loreto, ubicada en la actual provincia de Misiones en Argentina. Su contenido es el de una obra originalmente escrita e impresa en Madrid, en 1640, por un jesuita español, Juan Eusebio Nieremberg, y que fuera reeditada decenas de veces en distintas imprentas europeas. Se trata de un texto religioso importante –un símbolo de la espiritualidad jesuítica– que gozaba de gran predicamento y prestigio en su época.

La singularísima edición de la que hablamos es la que se efectúa en tierra americana a partir de la traducción a la lengua guaraní que hiciera el padre Joseph Serrano, en la que venía trabajando desde 1696. Esta versión en lengua indígena de aquel prestigioso texto europeo (algo que ya es extraordinario por sus implicaciones políticas y culturales) fue impresa en una prensa construida íntegramente en la región; quizá fuera una versión mejorada de la primera y tosca máquina creada por el padre Juan Neumann.⁵⁴ Aparece casi «de improviso», como observa Guillermo Furlong, luego de varias décadas de pedidos infructuosos por parte de los misioneros para que se les enviara una prensa desde Europa. A fines del 1701, los jesuitas Neumann y Serrano se hallaban en el pueblo de Loreto y allí, seguramente, perfeccionaron la prensa y fundieron más y mejores tipos. Al respecto, afirma Furlong (1958): «Parece deducirse que Loreto fue la cuna del arte tipográfico en tierras argentinas» (p. 68) [Fig 4.23].

En el contexto del puñado de impresos que salieron de esas prensas, la relevancia de ese libro (este imponente artefacto tipográfico) radica en que puede ser considerado como un verdadero incunable,⁵⁵ si le devolvemos a ese término –que Cornelius Beughem usara por primera vez en su *Incunabula typographiae* de 1688 (Geldner, 1998: pp. 15-16)– su sentido original: el de nombrar un período inicial y exploratorio en el que se desarrolló la nueva tecnología. Es lógico alegar que llamar incunable a un libro impreso en 1705 incurriría en un abuso terminológico. No lo es si se toma en cuenta que la realidad geográfica, técnica y cultural del sur del continente americano definió un contexto histórico muy particular. La aparición de una producción local impresa (Balmaceda, 2004) –si bien fue de la mano de un austríaco y un español, formados en Europa– implicó la construcción completa de la maquinaria necesaria –no solo la prensa, sino el diseño y la fundición de los tipos móviles, además de la fabricación de tinta⁵⁶ sin ayuda ni colaboración externa. Si tomamos en cuenta que la cronología de obras salidas de esa imprenta comienza en el año 1700 con el *Martirologio Romano*,⁵⁷ esta obra impresa en 1705 es, conceptualmente, un incunable para el ámbito de la impresión nativa rioplatense. Sobre todo porque es un hecho que los autores materiales

54 «Ignoramos los medios de los que se valió este jesuita para improvisar la primera imprenta argentina, pero lo cierto es que, en 1770, la ideó, la construyó, la armó y, antes de partir para Europa los dos Procuradores, pudieron los Superiores darse cuenta de cuán posible era el que las versiones de Serrano se imprimieran no en los tórculos del viejo mundo, sino en los novísimos, fabricados en las mismas Misiones» (Furlong, 1958: p. 67).

55 «Por la importancia que este libro tiene para todos los bibliófilos de nuestro país y del mundo, por ser el primer “incunable” del Río de la Plata que se conserva, por ser el primer libro completo que se conoce proveniente de una imprenta hecha en América, por estar escrito en guaraní, por el singular hecho de que solo quedan dos ejemplares» (Lo Tártaro, 2010: p. XXIII).

56 El único insumo importado de Europa fue el papel, por la imposibilidad de fabricarlo en el lugar. Fue tan valioso y determinante que, de hecho, se considera que el cese de la producción impresa a partir de 1725, aproximadamente, se debió a su dificultad de transporte y sus altos costos.

57 De esta obra, se han encontrado recientemente solo 183 folios –de las 350 páginas que debía tener– en el pueblo chiquitano de Concepción, Bolivia (Maeder, 2004: pp. 221-227).

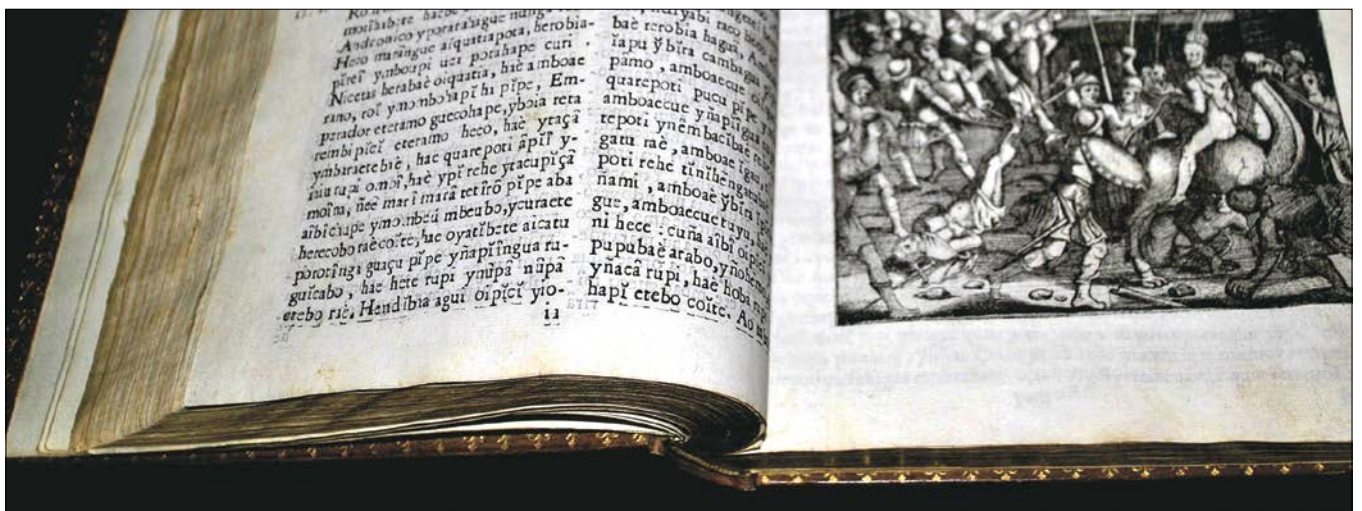
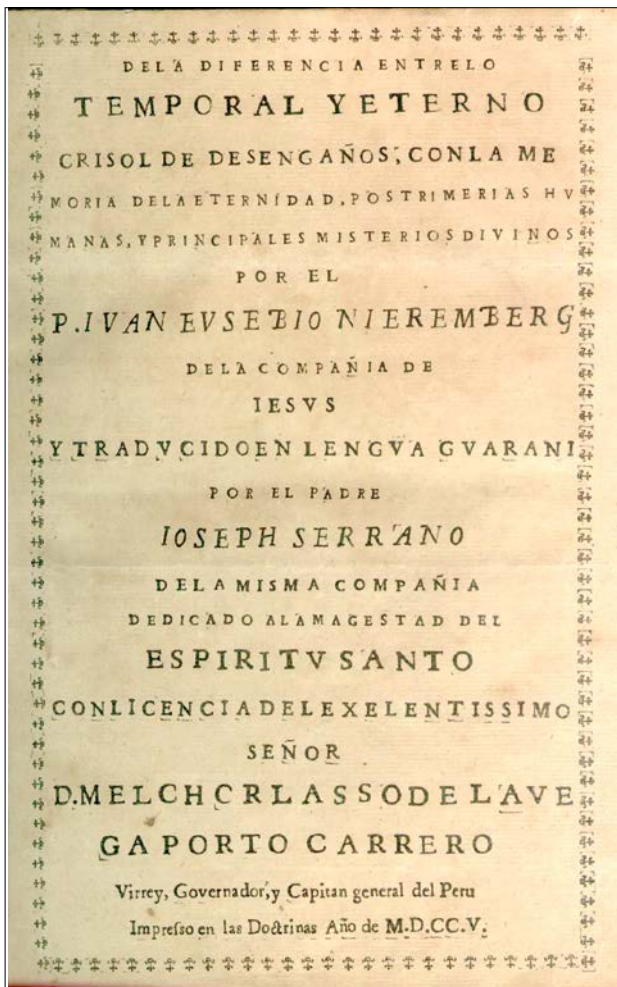


Fig. 4.23 "De la diferencia entre lo temporal y lo eterno", Juan Eusebio Nieremberg, compuesto e impreso en la Reducción Nuestra Señora de Loreto, Misiones, Argentina, 1706.

del emprendimiento fueron los propios guaraníes de las Reducciones; ellos resolvieron las enormes limitaciones materiales y técnicas previsibles para la concreción de este logro técnico. Se puede considerar a todo este proceso (del cual nos quedan unos pocos rastros, incluidos algunos restos restaurados de la prensa original que se exhibe en Museo del Cabildo de la ciudad de Buenos Aires)⁵⁸ como una verdadera apropiación y adaptación –tanto material y tecnológica como estética y cultural– de prácticas y saberes que aunque en el ámbito tipográfico europeo constituían una tradición desarrollada y común, en el contexto de la Paraquaria jesuítica requirió de un esfuerzo y una originalidad considerables.⁵⁹

La simple descripción material de este objeto gráfico es reveladora de su importancia: 485 páginas de texto (472 en guaraní, 12 en español) y la ingente cantidad de 42 grabados en metal a página completa (la edición de esta obra impresa en Amberes en 1686, que fue la que tomó Serrano como original para su traducción, solo constaba de 11 grabados), además de 69 viñetas. Cabe remarcar que tanto los tipos móviles⁶⁰ como los planchas de cobre de los grabados fueron concebidos, implementados y producidos localmente. En cuanto a estos últimos, se trata de un conjunto valiosísimo de imágenes producidas por artistas aborígenes que más allá de las referencias a los grabados europeos en los que se inspiraron, incluyen un número de creaciones propias demostrativas de un nivel sorprendente de *expertise* técnica y concepción artística (Gil, 2010). Se trata de una obra importante, tanto por sus dimensiones como por su contundencia y solidez formal y material. La existencia de solo dos ejemplares completos resalta

58 Actualmente, hay una polémica entre el Gobierno nacional y el de la provincia de Misiones acerca del origen de esa prensa. Tradicionalmente, la museografía del Museo del Cabildo (a partir de las investigaciones de Guillermo Furlong, uno de los impulsores y asesores para su restauración) la consideraba proveniente de la misión de Nuestra Señora de Loreto luego de la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767. Sin embargo, luego de los reclamos de las autoridades de Misiones para su devolución a la provincia, la información histórica presente en la descripción del Museo cambió. Hasta mediados del año 2011, al frente del objeto en cuestión, había un cartel que indicaba: «Probablemente se trate de la primera prensa que funcionó en el Río de la Plata. Una creación local construida y manejada por los padres jesuitas e indígenas guaraníes en la reducción Nuestra Señora de Loreto, actual provincia de Misiones. Realizada en el año 1700 a partir de madera, hierro y piedra con tipos de estaño y plomo». Sin embargo, esta descripción fue luego reemplazada por esta otra: «Prensa tipográfica del siglo XVIII denominada “Common Press”, un instrumento mecánico empleado para la reproducción de textos impresos, mediante la transferencia del entintado de caracteres tipo móviles» (*El Territorio*, 2011).

59 El hecho mismo de haber desarrollado una escritura alfabética –una cultura escrita, en realidad– para una lengua oral como la variante de guaraní que los misioneros tomaron y reformularon como lengua franca para los territorios que evangelizaron es un paso clave para el pasaje a la cultura impresa que se intentó iniciar.

60 Como se explicó antes, para poder fundir tipos de impresión, es necesario producir los contrapunzones que, percutidos contra un elemento de bronce, generan la matriz en la que se cuela la aleación de metal fundida para obtener el tipo en sí. Todo este proceso debió entrañar un considerable esfuerzo y control técnico en un contexto cultural y social muy lejano al de su implementación habitual.

aún más su unicidad, la de un verdadero «*all-american made book*», en las palabras de George Parker citadas por Furlong. Uno de los dos ejemplares íntegros se encuentra en una colección privada extranjera.⁶¹ El otro ejemplar completo conocido se encuentra en el Museo Histórico de Luján (que hoy forma parte del Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo), en la provincia de Buenos Aires, Argentina. Perteneció originalmente a la colección de Pedro de Angelis, hasta que su última poseedora, Elisa Peña, lo donó a ese museo en 1954.

La transcripción completa del título de su portada es elocuente y pone en contexto el sentido completo de las memorias y transmisiones que el libro representa. Enuncia el título de la obra, el nombre del autor original del texto, el del traductor que lo puso en la lengua aborígen; y luego hace referencia a la licencia de impresión (que lo instituye como un hecho legal y formal) para, finalmente, declarar el lugar de impresión: las «doctrinas», es decir, las misiones:

DE LA DIFERENCIA ENTRE LO / TEMPORAL Y ETERNO / CRISOL DE DESENGAÑOS, CON LA
ME- / MORIA DE LA ETERNIDAD, POSTRIMERÍAS HV- / MANAS Y PRINCIPALES MISTERIOS
DIVINOS, por el / P. Ivan Evsebio Nieremberg / de la Compañía de IESUS / y traducido en
lengua guarani / por el Padre / Joseph Serrano / de la misma Compañía / dedicado a la
Magestad del Espíritu Sancto. / Con licencia del Exelentissimo Señor D. Melchor Lasso
de la Ve- / ga Porto Garrero, Virey, Governador, y Capitán general del Peru / Impreso en
las Doctrinas. AÑO DE M. D. CC. V

Más allá de su extrema unicidad, que resulta paradójica, dada la naturaleza multiplicadora de lo impreso, la importancia del gesto técnico y cultural de este objeto tipográfico no puede ser sobreestimada. Sin embargo, ese emprendimiento extraordinario quedó prácticamente perdido para convertirse en un verdadero botín de coleccionistas. Bartolomé Mitre, presidente de la República Argentina entre 1862 y 1868, además de bibliófilo y coleccionista de las producciones impresas de las misiones jesuíticas, le rindió tributo a pesar de haber intentado adquirirlo⁶² infructuosamente:

La Imprenta en el Río de la Plata fue una creación original. Nació en medio de las selvas vírgenes [...] con tipos de su fabricación manejados por indios recientemente reducidos a la vida civilizada, y con nuevos signos fonéticos de su invención [...] Se comenzó a imprimir allí, en una tosca prensa construida con maderas de las selvas, en planchas de cobre grabadas a buril por los indios neófitos domesticados por los Padres de la Compañía de Jesús. (Mitre, 1983).

61 Según Furlong, ese ejemplar fue publicitado y vendido en Londres por Maggs Brothers en 1930.

62 En una carta del 11 de febrero de 1894 a Adolfo Carranza, solicitaba: «Mucho le agradecería que tuviese Ud. la bondad de encargarse de la negociación de un libro de esa biblioteca, que me interesa, para completar mi colección de la lengua guaraní» (Mitre, 1958: p. 336).

Este artefacto impreso tan singular, surgido en el contexto colonial sudamericano, representa un «laboratorio» quizás único, para la comprensión del fenómeno tipográfico en su doble naturaleza, técnica y simbólica, a la que hemos aludido reiteradas veces en este capítulo.

Dadas aquellas condiciones tan particulares del sistema de gestión sociocultural de las reducciones jesuíticas en el ámbito guaraní, ya el proceso de crear una presencia escrita para una lengua y una cultura absolutamente ágrafas, es en sí mismo excepcional. No es relevante para nuestro abordaje la discusión sobre los motivos u objetivos de esa acción aculturadora. Baste señalar que la acción de producir textos escritos en lengua guaraní tenía como fin esencial la construcción de una recepción lectora en las comunidades aborígenes «alfabetizadas» (este término adquiere, en el contexto de este trabajo, un sentido preciso) a las que se orientaba la evangelización. Este objeto representa la conexión entre una incipiente cultura escrita con otra, aún más incipiente, una cultura impresa, articuladas sobre la institución de una lengua común a varios grupos y comunidades de una región muy amplia. Al mismo tiempo que se la proponía como *lingua franca*, escrita e impresa, se la potenciaba como medio de comunicación y consolidación de la sociedad que propuso el experimento colonial jesuítico.

La duración de toda la experiencia misionera en la Paraguaría, unos doscientos cuarenta años aproximadamente, exhibe un proceso –modélico y utópico a la vez– del paso de una lengua estrictamente oral a una escrita, su potenciación a través de su conversión tipográfica, y el fracaso sociopolítico de todo el proyecto, que aniquiló el experimento aculturador de la alfabetización y configuración impresa de una cultura. Los efectos transformadores, tanto históricos como psicológicos y sociológicos, de este experimento del *Homo typographicus* sudamericano podrían formar parte de una investigación específica.

PARTE III

Diseño y tipografía: impreso, reproducido, programado

La discusión sobre la modernidad y lo moderno, sus orígenes históricos, filosóficos, culturales, sociales y políticos comprende –de manera eminente, desde nuestro punto de vista– el debate sobre el diseño. En primer lugar, porque la discusión sobre su surgimiento excede, aún hoy, la investigación histórica, orientada a la datación de su origen y desarrollo. La discusión sobre el diseño puede coincidir, de hecho, con las teorizaciones sobre lo moderno en tanto aquel es uno de sus emblemas en el campo de las relaciones entre la industria, el arte y la economía. La «historia del diseño», o mejor dicho, la historia de su autonomía disciplinar y profesional, remite a mediados del siglo XIX, con un arco amplio y ecléctico de arquitectos, emprendedores, artistas, empresarios, teóricos. Las preguntas por sus orígenes históricos ha coincidido durante mucho tiempo con la indagación acerca de su naturaleza, sus estatus teórico, su relación causal o meramente instrumental con la economía capitalista, su sentido revolucionario o reformador, vinculado a los grandes movimientos sociopolíticos del siglo XX. Aquello que ha estado en juego, y aún lo está en cierto sentido, es su definición misma. Renato de Fusco sintetiza con mucha claridad estas discusiones intrínsecas a la definición del campo del diseño:

La mayoría de los autores alimenta una concepción monística del diseño, fundada sobre una pretendida unidad metodológica que permite, a pesar de la multiplicidad de sectores mercadológicos, obtener una historia unitaria. Otros autores tienen una concepción pluralista y, ante tantos géneros de mercancías, plantean tantas historias del diseño como tipos de productos existen. (De Fusco, 2005: p.14).

Este autor propone su tesis acerca de una «fenomenología» del diseño que incluye cuatro «momentos invariables», ya mencionados: proyecto, producción, venta y consumo.

CAPÍTULO 5

La pervivencia de la tipografía

Mutaciones tecnológicas, transformaciones conceptuales

5.1. Entre la imprenta y la tipografía

Desde esta concepción, De Fusco propuso a la impresión y a lo tipográfico como diseño, incluso reconociendo que la aparición de la prensa de tipos móviles antedata en siglos a las revoluciones industriales de los siglos XVIII y XIX. Mario Carpo, por su parte, propone también una asociación íntima entre un pensamiento «tipográfico» que extiende incluso a la teoría arquitectónica (con el concepto de «arquitectura tipográfica», relacionada con la tratadística de Sebastiano Serlio) y recuerda que mucho antes que se pudieran obtener productos en serie a partir de una producción industrial moderna, la lógica «tipográfica» de los tratados impresos del siglo XVI proponía una metodología combinatoria y seriada de los elementos compositivos del diseño arquitectónico, que inauguraron el mundo de una forma de reproductibilidad, en la línea del pensamiento de Benjamin (Carpo, 2001).

La asociación entre modernidad y tipografía, tanto desde la perspectiva de la historia y efectos de lo impreso como desde la lógica de un pensamiento caracterizado como «tipográfico», aportaría una dimensión clave para una comprensión entrecruzada del diseño, en relación con otras prácticas profesionales, proyectuales y culturales. Los inicios y consolidación del diseño también integraron los debates en torno al libro impreso, entendido gradualmente como un objeto del diseño, con características formales y funcionales revisadas en clave moderna.

En esta intersección, proponemos analizar y dirimir algunas cuestiones acerca de la imprenta y la tipografía. Como se describió en la Introducción, la imprenta ha ocupado un lugar preeminente en la historia cultural y, más recientemente, en el marco de las teorías sobre los medios, con autores como McLuhan y Eisenstein. La tipografía, por su parte, ha formado parte de estudios especializados que se proponen construir una historia de la tipografía en particular, focalizada en los impresos y con el acento sobre las cualidades formales y estéticas del diseño de los tipos utilizados; también, sobre las producciones realizadas en entornos editoriales de prestigio y relevancia histórica.

La rama más transitada es la historia de los «tipos de letra» (*typefaces*), relacionada con la erudición tipográfica que, por ejemplo, acompaña el diseño y la producción de

versiones modernas, fuentes digitales recreadas a partir de repertorios de la tipografía material. Esta historia, como analiza Robin Kinross, la suelen escribir los «tipógrafos», un término que ostenta varias transformaciones de su significado, que va desde denominar a los operarios de la imprenta hasta identificar a los diseñadores contemporáneos de tipos. Según este autor, los resultados de estas historias (que proponen definiciones de la esencia misma de lo que se entiende por tipografía) no construyen una historia crítica, ya que no establecen una relación con otros campos, como el de la arquitectura y el diseño en general (Kinross, 2008).

A partir de estas consideraciones, es productivo distinguir conceptualmente entre impresión y tipografía, entre *print* y *type*. Desde el inicio los discursos que se construyeron en torno a la invención de la imprenta —el «complejo tipográfico»—, supusieron la fusión de elementos diversos que forman parte del par «imprenta/tipografía». Los componentes más evidentes, y quizá más transitados, han sido los de índole técnica. El término «imprenta» se refiere habitualmente al proceso, que incluye varios subprocedimientos distintos y que culmina en la producción del libro impreso. Como ya se refirió, el proceso clásico y paradigmático inaugurado o puesto a punto por Gutenberg estaba flanqueado por dos objetos que no eran exactamente «libros». Petrucci señala que aquello que los cajistas de un establecimiento de impresión copiaban no era un códice entero y concluso (la forma-libro manuscrita que desarrolló la cultura escrita tardo medieval), sino un conjunto desarticulado de hojas o pliegos suspendidos a la altura de los ojos del cajista. Este era el original a reproducir a través de su transcripción por medio caracteres metálicos alineados uno por uno en un «componedor». El otro objeto, el producto concreto del proceso de impresión, era en realidad un conjunto de pliegos compaginados en cuadernillos, y que llegaban a las librerías sin encuadernación. Como se ve, el libro, como artefacto completo, era el resultado de una serie de acciones específicas más o menos independientes. Mencionamos algunas de ellas: el tallado de contrapunzones, la fabricación de matrices, el colado de la aleación para obtener tipos, la fabricación del papel, el entintado de la «rama», el accionamiento de la prensa, etc. En esta breve compilación de los momentos de la producción del libro, aparecen ámbitos productivos distintos que se reúnen en un proceso organizativo de acciones e insumos que se articulan entre sí bajo una intencionalidad, que calificamos, en la línea de De Fusco, como netamente «proyectual». El éxito material, económico y simbólico de la imprenta de tipos móviles fue directamente proporcional a la eficacia de la integración de los elementos que articulan el proceso. Esta integración creó la imagen de una técnica monolítica y homogénea, una invención simbólicamente unificada. Así, en pocas décadas, el término «imprenta» significará la maquinaria, el proceso, el producto, los operarios, el negocio y el símbolo. La operatividad retórica de semejante emblema activó importantes debates, esenciales para la gestación de la modernidad, como el de la libertad de «prensa» y expresión, los derechos de autor o el *copyright*, entre otros. La eficacia tecnológica de la imprenta creó una figura cultural equivalente a la de toda una era; sin dudas, un paradigma.

Esto se vuelve mucho más claro cuando se somete a consideración el enorme campo de crítica que el propio término (ya transformado en categoría ideológica) desata a lo largo de los siglos xx y el xxi con las teorías y debates acerca de los media, iniciados entre las décadas de los cincuenta y sesenta y disparados por los eslogans de McLuhan y su obsesión por la imprenta y la tipografía. En los últimos años, los trabajos de Vilém Flusser y Friedrich Kittler revisan y amplían esas discusiones.

Dos razones explican el fenómeno de la antonomasia de la imprenta. Una es la contundencia técnica de sus primeros productos, como la Biblia de 42 líneas, que puede ser comparada con impresos del siglo xx, «sin solicitar ninguna concesión para esta última porque haya sido producida hace más de quinientos años», como reflexiona Warren Chappell (1970). La otra razón es una cierta inmutabilidad del proceso, cuyas lógicas técnicas permanecieron relativamente sin cambios hasta fines del siglo xix.¹ Las transformaciones fueron, sobre todo de índole cuantitativa en la velocidad de impresión y la cantidad de ejemplares, sobre todo a partir de la expansión de los periódicos a lo largo del siglo xix.²

La imprenta, como metáfora tecnológica y como institución cultural y política, es producto de la fusión de dos principios, habitualmente intercambiables, pero que operan en dos planos diferenciables.

La prensa (*printing press*), como máquina para la acción de imprimir, define la operación técnica y material que obtiene una forma escrita a través de la presión de una superficie contra un conjunto de tipos metálicos, organizados y asegurados par tal fin. A partir de este dispositivo, se puede multiplicar miles de veces una página, un pliego, un libro.

La tipografía, en cambio, abre significados bastante más amplios y elusivos. El término ha sufrido una variedad de resignificaciones a lo largo de su existencia, de más de quinientos años, y en las distintas sociedades en las que se lo usa. Puede referirse al carácter metálico, al conjunto de tipos, al establecimiento de impresión (en latín, *typographia*; en italiano, *tipografia*), al repertorio completo de signos alfabéticos y analfabéticos («tipografía Caslon»), etc. También ha significado el proceso, el producto y el insumo material. Y a partir de McLuhan, se resignifica como categoría teórico-cultural. En definitiva, es un término polisémico que designa un haz de nociones antes que un ente o

-
- 1 Ciertamente hubo cambios en la maquinaria, cuando se la pudo construir totalmente en hierro, en la segunda mitad del siglo xviii. Más importante fue, sin embargo, cuando se transformó el principio de la prensa vertical «de tornillo». Friedrich Koenig y su imprenta «Suhler» desarrolló el de un cilindro que hacía presión sobre una placa horizontal que se movía hacia adelante y hacia atrás, con un sistema rotativo manual. Luego fue mejorado con dos cilindros. Este diseño se fue perfeccionado y, luego de varios años y pruebas, se le acopló de un motor a vapor; el 29 de noviembre de 1814 se la usó por primera vez para imprimir el periódico *The Times* de Londres, con una tirada de 1100 pliegos por hora.
 - 2 El descubrimiento de la litografía en 1796 por Aloys Senefelder implicó nuevas posibilidades para la obtención de material impreso, sobre todo las imágenes y la posibilidad, más adelante, de imprimir en color.

cosa determinados. Esta ambigüedad o indeterminación léxica no es casual. Se trata de un campo más que de un oficio; de una idea más que de un objeto. Será conveniente, en algunos casos, pasar de la palabra «tipografía» a la expresión «tipográfico», con lo que se retoma una vez más, el desafío de McLuhan.

5.1.1. Tradiciones, razones y mutaciones

La distinción entre imprenta y tipografía se dirime entre la dimensión material y la mental, entre la técnica y la conceptual, sin aislar ninguna de las dos, que son claramente relacionales. Es evidente que la imprenta como invención presenta un aspecto esencialmente conceptual, un pensamiento tecnológico. A su vez, la tipografía como idea o principio necesitó ser configurada materialmente para operar como sistema organizador de lo textual.

Para Robin Kinross, «la imprenta hizo posible la modernidad, pero las pruebas inequívocas de las actitudes claramente modernas en el campo de la tipografía solo comenzaron a salir a la luz unos doscientos cincuenta años después de su aparición»: la tipografía «moderna» comenzaría alrededor del 1700. Se trata de un período en el que se aborda el campo del diseño de tipos de impresión en una clave racional y sistemática y que identificamos como un primer momento proyectual para la tipografía, que al volverse objeto de análisis por fuera de las tradiciones de los talleres, adquiere características de objeto de diseño. Kinross propone ciertos hitos como síntomas de que la tipografía recibe un tratamiento teórico, al salir «de un estado de inconsciencia». La aparición de la primera obra extensa dedicada a la imprenta y que contribuyó a poner en foco la figura del «typographer» fue el manual de Joseph Moxon, *Mechanick Exercises: or the Doctrine of Handy-Works Applied to the Art of Printing*, de 1683-1684 [Fig. 5.1]. Para Kinross, «por primera vez los impresores podían adquirir un cierto sentido de la historia de su práctica, que, de este modo, dejaba de ser una práctica ciega». El planteo de Moxon apuntaba a describir con pormenores las prácticas de la impresión como también criticar la ausencia de estándares para el tallado de tipos y sus tamaños. No existía una nomenclatura común ni un sistema de medición tipográfica y no había aún una conciencia de «la modularidad esencial de la imprenta». El *Mechanick Exercises* es solo un antecedente para la revisión, en clave moderna, de los aspectos racionales implícitos en el diseño y la producción de tipos.

Hay desarrollos importantes para la «racionalización de las letras», que se dan en Francia, y completamente desvinculados del trabajo de Moxon. Un caso emblemático, aunque a veces sea considerado como «un simple episodio más en la historia del diseño de letras», es el proyecto de la tipografía Romain du Roi, desarrollado en el marco de la Académie des Sciences. En 1699, en un informe preparado por el comité a cargo del proyecto, se decía. «Hemos comenzado con el arte que preserva a todas las demás artes: al imprenta» (Kinross, 2008: p. 20). El concepto de este proyecto «tipográfico» se resume en dos ideas: la primera es la dotar a la tipografía de una medida o mensura

propias, que no dependiera de ningún sistema general de medidas. Fue la idea que concibió los «Calibres de toutes les sorts et grandeur de lettres» ('calibres de todas las clases y tamaños de letras') de proporciones para los tipos y su anatomía, que incluye aspectos como la altura de x (u ojo medio), altura de ascendentes las mayúsculas, altura de los descendentes y del espacio que hay por arriba y por debajo de la cara u ojo del tipo –la sección que deja su huella impresa– [Figs. 5.2, 5.3]. Junto con esta primera estandarización de las mensuras (que, como observa Kinross, es claramente una iniciativa de racionalización cuantitativa en lo que hace a la naturaleza sistémica de los componentes tipográficos), se realiza la inscripción de las letras en cuadrículas de 64 cuadrados que demostraban, más retórica que pragmáticamente, la conveniencia de pensar el diseño de la letra y del tipo de acuerdo a principios geométricos distintos a las tradiciones propias del mundo de lo impreso, con sus linajes históricos de repertorios.

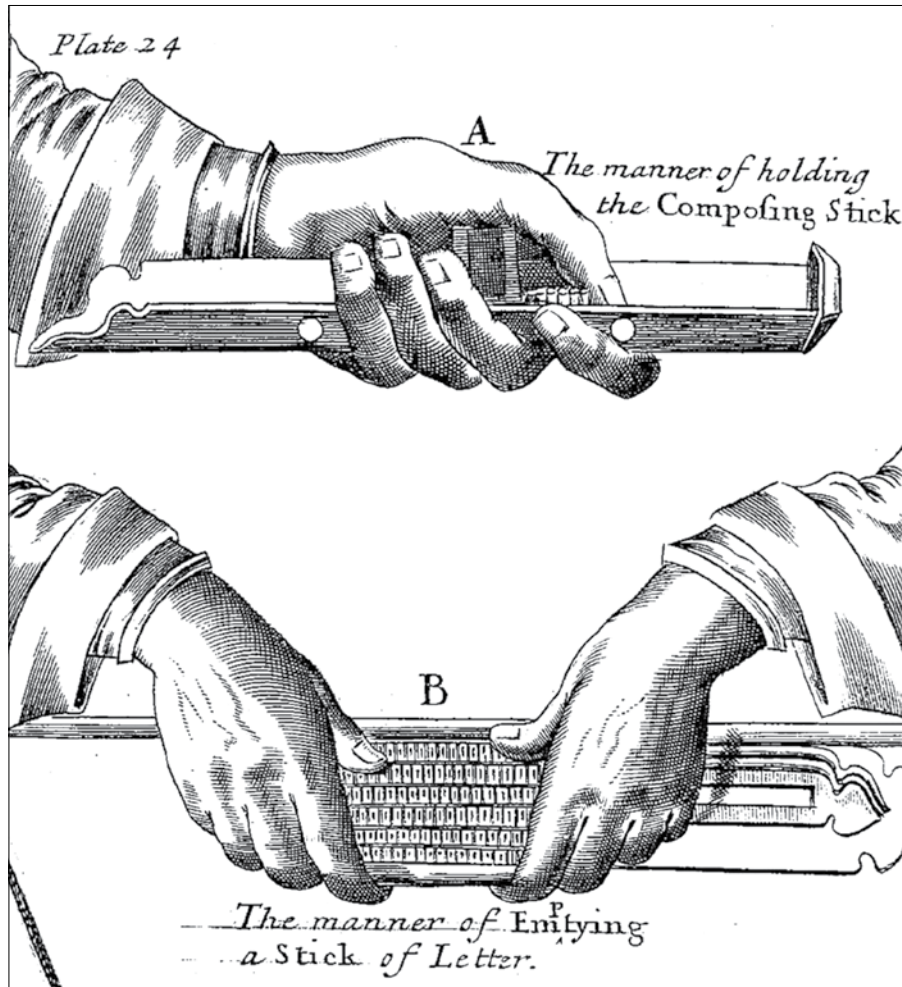
El sistema de puntos de Pierre Fournier de 1737:

presentaba un sistema de escalonamiento de tamaños de cuerpos que se expresaba en unidades [...] Había, por lo tanto, setenta y dos puntos en cada pulgada, y esta propuesta proporcionó la base del sistema finalmente adoptado como estándar en el mundo anglófono. (Kinross, 2008: p. 23).

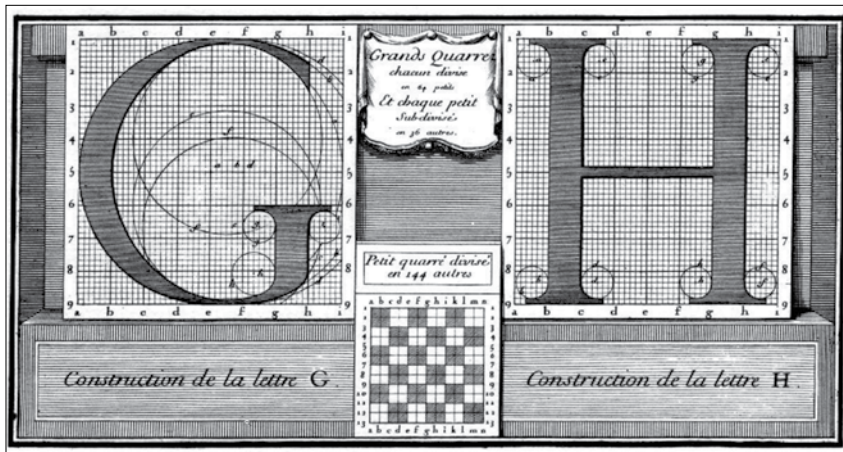
Como se ve, el problema práctico de la medida tipográfica disparó un conjunto de desarrollos teóricos y metodológicos que inauguran una era de modernización para la tipografía.

La contraparte de estas iniciativas de racionalización era la imprenta misma como lugar del oficio y su «secreto» o, por lo menos, su hermetismo acerca de los procedimientos y tradiciones. En los hechos, la separación progresiva entre el oficio y la teoría se empieza a producir cuando el taller de impresión se desliga de las tareas y funciones de la edición. Esta actividad se constituirá formalmente en la figura del «editor». El punto en el cual «la imprenta se separa de la tipografía» es el que propicia la construcción de un saber disciplinar, pero también la emergencia de un discurso sobre «lo tipográfico», que se irá transformando en el regulador conceptual, estético y proyectual de los artefactos impresos.

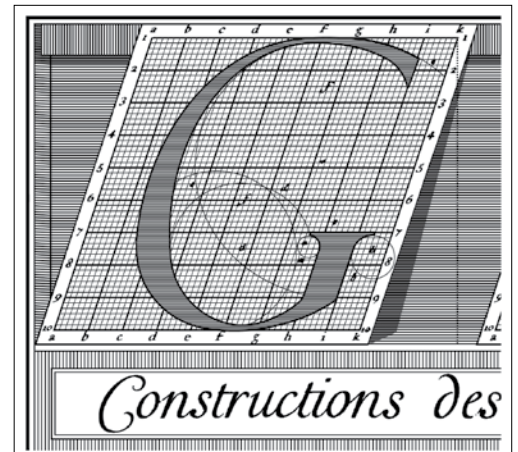
Es cierto, por otro lado, que los cambios tecnológicos en los métodos de impresión –como toda innovación cualitativa– provocaron por sí mismos varias mutaciones al interior del complejo imprenta/tipografía. A partir de ellos, se detecta que las dos categorías no son idénticas en lo que describen ni tampoco coincidentes en el orden técnico. Chappell propone el lapso de quinientos años, los que van de 1440 a 1940, como el período central para una historia técnica de lo impreso, que abarcaría desde la invención de letras móviles moldeadas hasta la primera introducción a gran escala de las cámaras y las técnicas de películas (*film techniques*). Considera que ese período se extiende entre dos planteos tecnológicos cruciales y distintos para la «palabra impresa»: el que le da origen a la imprenta como mecanismo de producción de aquella y el que,



Figs. 5.1 Joseph Moxon, "Mechanick Exercises: or the Doctrine of Handy-Works Applied to the Art of Printing", 1683-1684.



Figs. 5.2 Louis Simonneau, "Romain Du Roi", 1704



Figs. 5.3 Louis Simonneau, "Romain Du Roi", 1704

en su opinión, transforma definitivamente ese paradigma técnico. Si para Chappell es posible poner la mejor pieza impresa «contemporánea»³ junto a una página de la Biblia de Gutenberg y compararlas sin concesiones, está claro que el avance de la fotografía y la computación en el procesamiento y producción de lo impreso implicó una mutación que puso en peligro su «esencia misma». Para el autor, si bien un «cerebro electrónico» puede hacerse cargo a una velocidad «inhumana» de las molestas tareas repetitivas de la composición tipográfica, «el más sofisticado recurso electrónico no puede proveer el tipo de actitud sensible que debería ser la marca de un buen operario tipográfico («*typesetter*».)» (Chappell, 1970: p. 7).

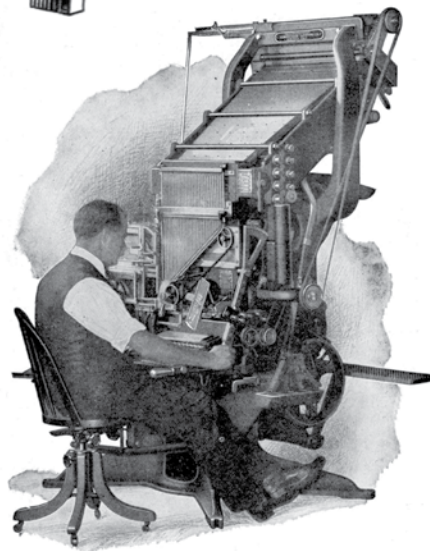
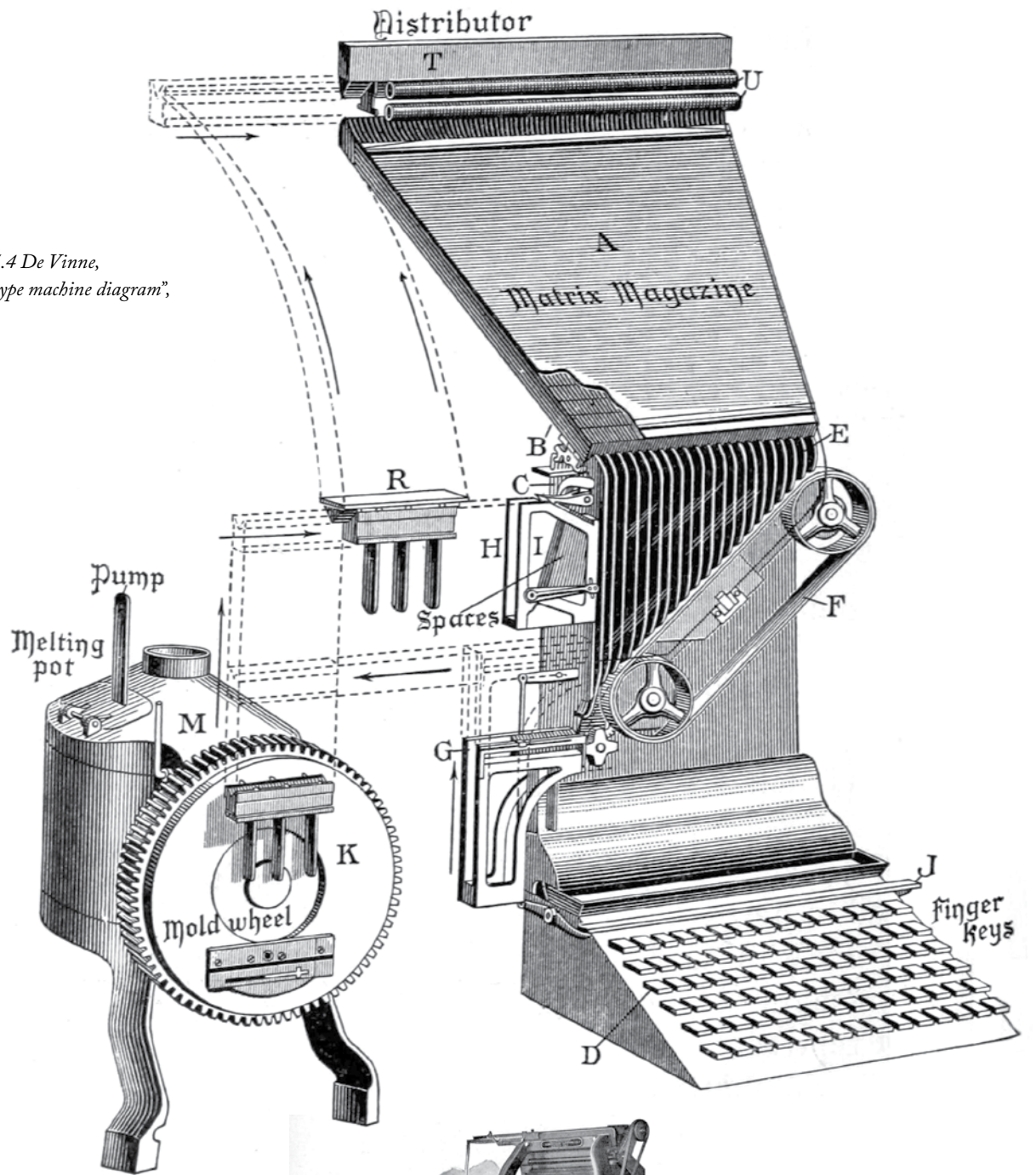
La evolución de la industria gráfica y los cambios que produjeron en el esquema tecnológico inaugurado por Gutenberg presentan, para Chappell, tres fechas relevantes: 1814, cuando se implementó por primera vez fuerza motriz a la prensa; 1865, cuando la impresión rotativa con planchas curvas se perfeccionó; 1890, cuando se implementó la producción impresa con la máquina Linotype. Es interesante recordar que 1891 es la fecha oficial de nacimiento de la Kelmscott Press de William Morris y sus extraordinarios productos de baja tirada y altísima calidad material y estética, desarrollados a través de una decidida recuperación de los métodos tradicionales de impresión, de tallado de punzones, de grabado de imágenes y de la fabricación artesanal de papel.

El proyecto de Morris puede ser interpretado como una respuesta simbólica a la mutación técnica que representó la invención de dos máquinas que cambiaron las lógicas del universo tipográfico: la Lynotype, creada por Ottmar Mergenthaler en 1866, y la Monotype, desarrollada por Tolbert Lanston en 1893. La novedad enorme es que ambas componen y moldean tipos [Figs. 5.4, 5.5]. Desde el punto de vista de la historia de la tecnología de impresión, se trata de un cambio muy importante, no solo por la automatización del proceso, sino sobre todo por la nueva conjunción de procedimientos que reorganiza el sistema de configuración de lo impreso. La máquina Lynotype, en particular, requería un solo operario (el tradicional «linotipista»), quien operaba un mecanismo de composición (tipográfica) a través de un teclado –muy similar al de una máquina de escribir– que accionaba la selección de moldes, que se ubicaban en fila. El mecanismo de moldeado «justifica»⁴ la línea de palabras y agrega el espaciado necesario para poder moldearla como un segmento (*slug*) completo. Un mecanismo redistribuidor retorna las matrices su lugar. Mergenthaler, de origen alemán, emigró a Estados Unidos, donde conoció a Charles Moore, el inventor de una máquina de escribir para la impresión litográfica. Chappell menciona este hecho como explicación para la idea original de reunir una máquina de escribir con una fundidora y componedora de tipos, todo en una sola maquinaria, operada por un individuo. Desde el punto de vista de una teoría de los medios, nos encontramos con un dispositivo no solo tecnológico (por ejemplo, proveía de un número ilimitado de tipos al fundir y componer, cada vez los que se ne-

3 Recordemos que el texto de Chappell es de 1970.

4 Justificar el párrafo significa organizar los corte de línea de manera que queden formando una mancha tipográfica de bordes netos.

Figs. 5.4 De Vinne,
"Linotype machine diagram",
1904.



Figs. 5.5
Linotype y su operador

cesitaban), sino totalmente transformador de la manera en que se concibe la operación de «escritura tipográfica». Aquel cajista que tomaba uno por uno los tipos de sus cajas, altas y bajas,⁵ para ir componiendo manualmente las líneas y los párrafos de un texto da paso a alguien que teclea «mecanográficamente», no ya para seleccionar tipos, sino para separar matrices en las que se volcaría luego la aleación en estado de fusión, y así fabricar líneas enteras sólida (verdaderas estereotipias, en términos precisos). La caracterización que hace Friedrich Kittler de la máquina de escribir repone el salto incremental que se opera en el plano de la composición tipográfica a través de su maquinización:

La máquina de escribir se convierte en una ametralladora discursiva cuya acción, no por coincidencia, consiste en el producto de golpes y gatillos en pasos automáticos y discretos, como se transporta la munición en un revolver o una ametralladora, o el movimiento del celuloide en un proyector de cine. (Kittler, 1999: p. 191).

No hace falta subrayar demasiado la real mutación que se ha operado al interior del complejo imprenta/tipografía. Se empieza a dibujar con más precisión los contornos de cada uno de los componentes que articularon, por largo tiempo, la invención originaria. En principio, el cambio no se relaciona fundamentalmente con la fase de impresión –con la imprenta–, sino con el momento propiamente tipográfico. Este es sometido a un reordenamiento cualitativo, que intersecta otros principios tecnológicos, como el de la máquina de escribir, y en un proceso de automatización los ensambla con las mecánicas propias de la actividad tipográfica: la transcripción, selección y composición de caracteres. Además, se da una alteración absoluta del orden material que había existido durante siglos entre el momento de fundición de tipos y su uso: con la máquina Linotype, los caracteres se moldean después de haber sido compuesta la línea (armada con las matrices que seleccionó el teclado del linotipista). Si se analiza este cambio o mutación con detenimiento, se detecta que en apariencia solo se ha alterado un procedimiento técnico; sin embargo, este sostenía un principio conceptual de la lógica tipográfica. Por otra parte, un solo operario concentra las tareas de varios y lo hace desde un puesto de trabajo, que es un verdadero puesto de control «cibernético» de un proceso que se ha programado, es decir, se ha vuelto programa.

Los cambios que devienen de esta maquinización de la operación tipográfica ponen en evidencia que uno de los principios de lo tipográfico –el plano de la descomposición y recomposición de las unidades discretas de los caracteres/letras– no se identifica necesariamente con una implementación histórica y técnica en particular; por ejemplo, la del cajista clásico que venía realizando una misma operación durante más de cuatro siglos. Sucede, en cambio, que un principio esencial de la tipografía «reencarna» en uno de sus primeros avatares modernos. En el caso de la linotipia, se dieron estas mutaciones en:

5 La disposición espacial en el lugar de trabajo del cajista, de un caja «alta» para las letras mayúsculas y una «baja» para las minúsculas, derivó en que amabas variables de una fuente se denominen así en la jerga tipográfica e incluso, en la de los teclados de ordenadores el y *software* digital (en inglés, *upper case*, *lower case*).

- el procedimiento (pasos, etapas, orden, velocidad, tipo de acción);
- el agente (cantidad de operarios, posición, destrezas, responsabilidades);
- la interfaz (componentes, herramientas, funciones).

En el plano de la materialidad, orientada a la impresión, también hay alteraciones. Ya no se disponen tipos separados, sino líneas sólidas para la máquina de imprimir. Los caracteres ya no son un conjunto finito de tipos, clasificados en cajas, sino que se moldean *on demand*, de acuerdo a las necesidades del linotipista que transcribe el texto en el teclado. Sin embargo, el modo de imprimir propiciado por este nuevo recurso permanece más o menos inalterado en su esencia: la tipografía, como insumo de la imprenta, sigue siendo algo físico, material, metálico.

Es cierto que los productos gráficos de la linotipia transformaron bastante la estética de lo impreso; la impresión a través de segmentos sólidos en vez de tipos no permitía el ajuste fino del espaciado, que se estandariza a expensas de la calidad óptica de la composición tipográfica. A esto se le agrega el uso de papel de pulpa de madera fabricado industrialmente, que a partir de los primeros años del siglo XIX se convierte en un insumo mucho más económico que el papel de trapo tradicional, con la consiguiente pérdida de calidad. Los productos impresos masivamente en las últimas décadas del siglo XIX evidencian cambios materiales importantes, pero que, en todo caso, se inscriben en la tradición de la imprenta, más allá de las deficiencias estéticas y cualitativas.

Aparecen más claramente las fronteras y diferencias entre imprenta y tipografía; más precisamente, las que hay entre el plano de lo impreso, como producto de una operación técnica y material, y el plano de lo tipográfico, como efecto de un principio abstracto, que es el de la «elementarización» de las letras, comprendidas como unidades discretas. Se puede comprobar que la tipografía así entendida no consiste esencialmente en los tipos móviles independientes (los elementos físicos), sino en la lógica organizativa de la escritura y del texto. La mano del cajista que selecciona uno a uno los tipos pudo ser reemplazada por el teclado ensordecedor del linotipista. Ambos ejecutan, en un modo técnico y material diferente, el mismo plano conceptual del sistema tipográfico. Se trata, como sugerimos más adelante, de un momento «supraalfabético» de la escritura occidental que encuentra, en el método tipográfico, la culminación de su potencialidad de sistema de elementos en clave maquina.

El planteo de Chappell, sin embargo, está profundamente interesado en el destino de lo impreso en sí (el título de su libro enuncia su idea de una «palabra impresa» *—printed word—*); desde esa mirada, las transformaciones tecnológicas que se aceleran a partir de fines del siglo XIX ponen en cuestión su naturaleza misma. Para el autor, si bien el surgimiento de la imprenta estuvo relacionado con la mimesis de los textos caligráficos y motorizado por un propósito economizador de tiempo y dinero, el origen técnico y material de los tipos y la prensa configuró a lo impreso como un hecho no solo visual, sino también táctil.

Hay cuatro puntos de referencia (*bench marks*), en su análisis, que pueden fungir como guías para una historia de lo impreso:

- la comprensión del alfabeto y sus aspectos prácticos y estéticos;
- la consideración de la naturaleza escultórica del tipo como fue producido por primera vez por Gutenberg, perfeccionado por los talladores de punzones de los siglos xv y xvi;
- la conciencia de la composición (*arrangement*) tipográfica;
- la impresión que se obtiene de ella.

Estos cuatro criterios determinan la «forma y la textura» de un objeto impreso. Se ve con claridad por qué Chappell piensa en la palabra «impresa» como valor y sentido final del accionar de lo tipográfico en su conjunto.

Desde esta perspectiva, se pueden comprender las motivaciones que inspiraron los movimientos de recuperación y restauración de los valores de lo impreso y lo tipográfico. En 1876 ya se había publicado en Estados Unidos *The Invention of Printing*, un trabajo pionero, de Theodore Low De Vinne (1876), que es fundante de una nueva preocupación por las artes de la impresión y la tradición de la imprenta. Se trata de un libro con abundantes reproducciones facsimilares de impresos históricos. Uno de sus temas centrales es la «reivindicación» de Gutenberg como inventor de la imprenta de tipos móviles frente a la supuesta antelación del holandés Coster, a través de una lúcida comprensión del proceso de los tipos móviles y la exacta naturaleza de la invención de la imprenta y la tipografía.

Iniciados por Morris y Emery Walker, los movimientos orientados a la restitución de un arte tipográfico e impreso «perdidos» generan el *revival* tipográfico, que ostentó profundos vínculos con el movimiento Arts and Crafts y su filosofía gráfica, orientada a la búsqueda de una nueva ecuación para resolver los problemas surgidos de la industrialización masiva de bienes. Los productos de la Kelmscott Press son paradójicos en su absoluto «anacronismo» y esta condición los vuelve muy interesantes desde el punto de vista del debate entre el original y la imagen. Como comenta agudamente Holbrook Jackson: «Morris nunca buscó ser original [...] No es sorprendente saber que los libros impresos más antiguos eran imitaciones de los manuscritos, pero es sorprendente descubrir a un impresor genial del siglo xix imitando las imitaciones» (Jackson, 1951: p. 234). De todos modos, es cierto que en el marco de ese movimiento y sus distintas vertientes, se crea la preocupación por las cualidades técnicas, formales y estéticas del material impreso.

Los dos principios establecidos por Walker llegan hasta hoy como fundantes de la buena impresión y la buena tipografía: la solidez de la mancha textual, retomada de las prácticas de los impresores renacentistas, y la idea de la «unidad del libro», a partir de la doble página equilibrada en la que las ilustraciones o imágenes, de haberlas, tenían que integrarse y estar en armonía con el tipo utilizado en el texto. El concepto era el de «textura visual», que abarcaba tanto a las palabras como a las imágenes, lo que llevó preferir ilustraciones realizadas con grabados en madera, incluso en plena era del fotograbado (Kinross, 2008: p. 48).

Emery Walker funda con Thomas Cobden-Sanderson la Dove Press, que fue el origen de una serie de «ejercicios puristas de tipografía que renunciaban a la ilustración» (Kinross, 2008: p. 49).

Los nombres de C.R. Ashbee y su Essex House, Golden Cockerell o Eragny jalonan un conjunto de emprendimientos que se suelen considerar como sucesores de Kelmscott. La Vale Press es relevante, ya que se afirma la noción de un diseñador de libros, que encuentra en Charles Ricketts su figura emblemática. A diferencia de los estrictos renunciamientos de la tradición más fundamentalista del Arts & Crafts, estas editoriales y diseñadores no huían del uso de la máquina y pueden ser incluidos en el amplio Aesthetic Movement, que culmina en la década de 1890 en Gran Bretaña con referencias francesas y prolongaciones en Estados Unidos. De hecho, se concretan en una estética tipográfica o una estetización de la tipografía y el libro como objeto bello. Los experimentos de James McNeill Whistler, artista multifacético y héroe del esteticismo, fueron pioneros en el uso asimétrico de la tipografía y la puesta en página: *The Gentle Art of making Enemies* [Figs. 5.6, 5.7], publicado en 1890 como respuesta a una inverosímil demanda judicial por parte de John Ruskin, es un ejemplo extraordinario de esta idea de un libro absolutamente deliberado en su aspecto gráfico y tipográfico por parte del autor del contenido, el propio Whistler.

La llamada «*artistic print*», derivada de las búsquedas y libertades estéticas del fin de siglo, llevó a reacciones de vuelta a cierto orden en la industria editorial. Kinross considera que aquí surge la figura del «tipógrafo» como alguien que podía decidir sobre ediciones de buena calidad sin necesidad de recurrir a lo dispendioso del libro émulo de los productos de la Kelmscott, y su paradoja casi absoluta de un proyecto que recuperaba los valores preindustriales y que debía ser vendido a valores solo accesibles para la gran burguesía originada en el capitalismo que el Arts and Crafts criticaba.

Existe una interesante homologación sexista entre las libertades de las estéticas tipográficas y del libro que se dieron en el período de gran expansión estetizante conocido como art nouveau, y su carácter «femenino»: en las palabras de De Vinne, que reivindica un estilo «masculino»:

La finalidad del estilo masculino es instruir al lector. Para ello el impreso trata de mostrar las intenciones del escritor empleándolos métodos más simples posibles [...] Su objetivo es que el producto resulte legible por su simplicidad, por su calidad profesional y su éxito es rotundo cuando el lector disfruta leyendo su trabajo sin detenerse a pensar en los medios por los cuales se ha procurado ese placer. (De Vinne, 1892: p. 163, citado en Kinross, 2008).

La asociación de valores viriles con cierto funcionalismo o austeridad es evidente y preanuncia las diatribas de Adolf Loos de «Ornamento y delito», publicado en 1908, que fundan, desde una perspectiva discursiva, el movimiento moderno en la arquitectura.

5.1.2. Retornos de la escritura

Writing & Illuminating, & Lettering, de Edward Johnston [Fig. 5.8], publicado en 1906, sienta las bases de otro redescubrimiento: el de la caligrafía formal de Occidente, sus lógicas técnicas perdidas durante siglos, como el uso de la pluma correcta, la *broad pen*, que permite el trazo variable de los repertorios tradicionales de la Edad Media y el Renacimiento. Fue pensado como una especie de manual para aprender a trazar y dibujar letras (los dos ámbitos de la caligrafía y el *lettering*).⁶ William Lethaby, el impulsor de los estudios sobre manuscritos medievales que desarrolló Johnston, comenta: «De todas las artes la escritura es, tal vez, la más frecuente», para luego afirmar: «Nadie ha inventado jamás un estilo de escritura y aquí estriba el maravilloso interés de este tema: las formas usadas siempre se han formado a sí mismas por un proceso continuo de desarrollo». Esta mirada «biológica» sobre las formas del escribir comparte una lógica inspirada en la evolución de las especies, en este caso, las de la escritura formal.

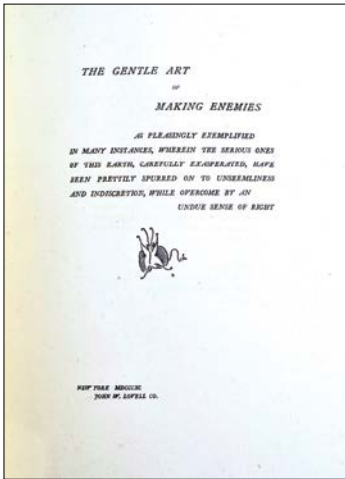
El tema de la letra en sí, como emblema de lo tipográfico, es el centro del trabajo de Frederic Goudy [Fig. 5.9], un diseñador de tipos muy prolífico, con noventa fuentes diseñadas y comercializadas, pero paradójicamente, bastante poco apreciado por los tipógrafos más comprometidos con el *métier* de la impresión y con una estricta investigación sobre tipos históricos, como es el caso de Stanley Morison [Fig. 5.10], diseñador de la Times New Roman. Uno de sus libros, quizás el más emblemático, *The Alphabet. Fifteen Interpretive Designs Drawn And Arranged With Explanatory Text And Illustrations*, publicado en 1918, se centra en el alfabeto latino como arquetipo de las letras, para entender a las versiones tipográficas como interpretaciones. Volvemos a traer su definición de letra que recoge una buena porción de ideas y prejuicios sobre el sentido mismo de la escritura alfabética:

Una letra es un símbolo con una forma y un significado definido que indica un sonido aislado o un conjunto de sonidos, que agrupados proveen un medio para la expresión visible de las palabras, es decir, de los pensamientos. Estas formas arbitrarias han atravesado períodos de incertidumbre y cambio; tiene una larga historia y múltiples asociaciones; son clásicos, y no deberían ser manipuladas salvo dentro de los límites que una justa discreción puede autorizar. (Goudy, p. 9)

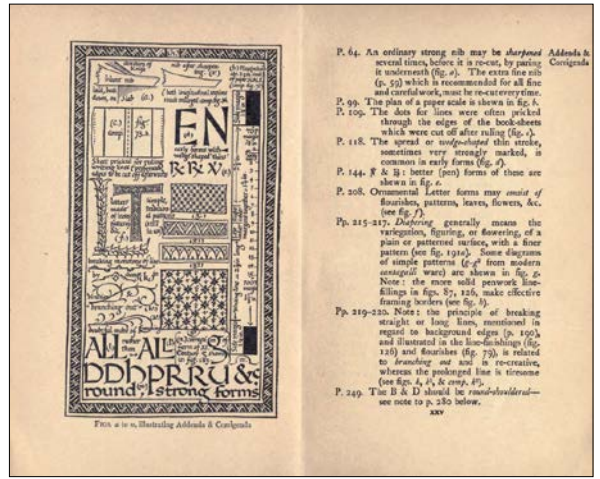
5.1.3. Originales e imágenes

Printing Types. Their History, Forms and Use, de Daniel Berkeley Updike, publicado en Estados Unidos en 1922, es un texto fundacional para la «erudición» tipográfica conectada con la historia de la tipografía como campo específico nacido, según Kinross, en esa modernidad tipográfica del siglo XVIII. Su autor, impresor y fundador de la Me-

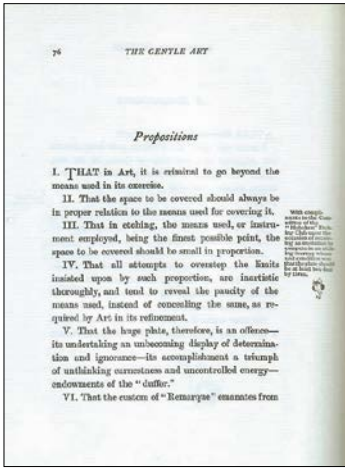
⁶ El término español es «rotulación». Actualmente, el término inglés es de uso internacional.



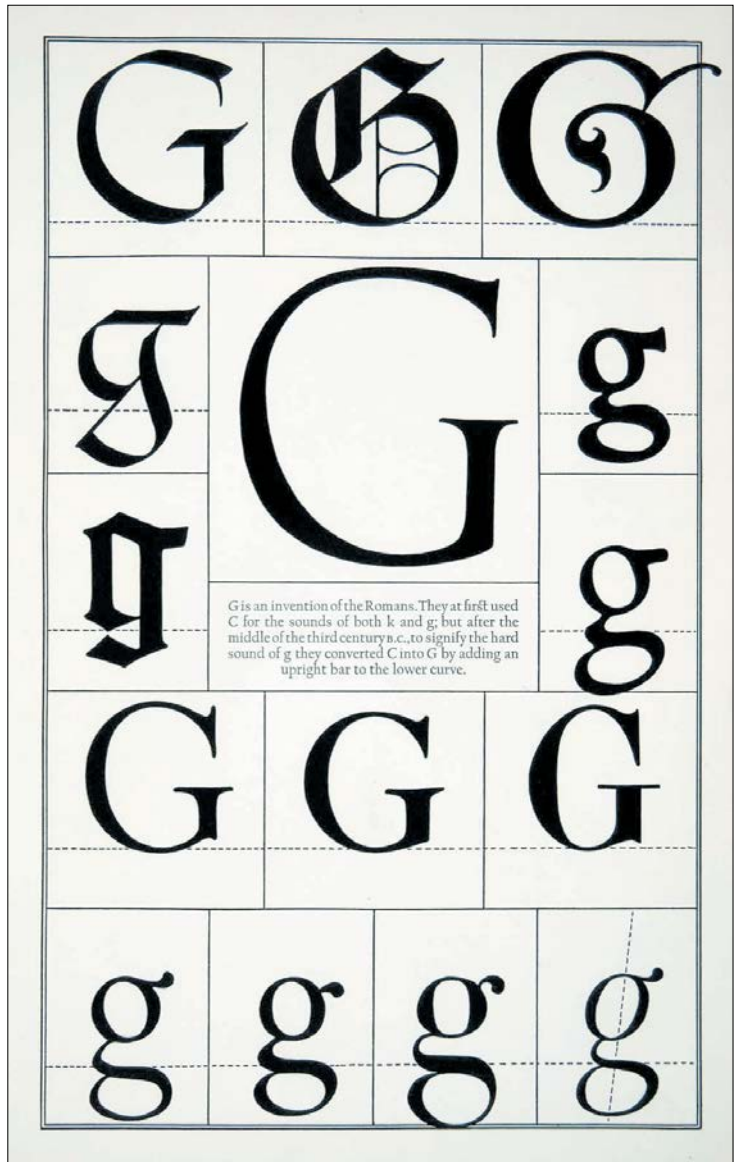
Figs. 5.6, 5.7 John McNeil Whistler, "The Gentle Art of Making Enemies", 1892.



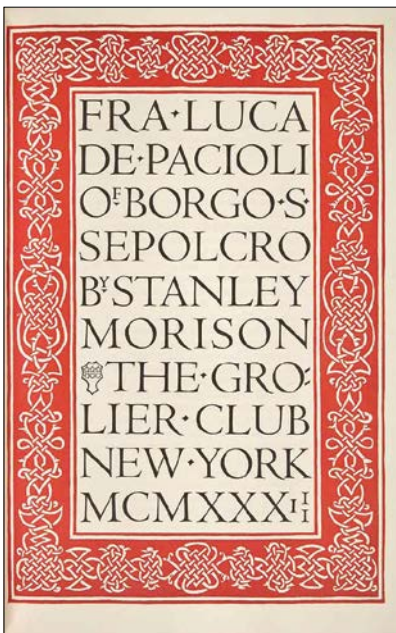
Figs. 5.8 Edward Johnston, "Writing, Illuminating & Lettering", 1906.



Figs. 5.9 Frederic Goudy, "The Alphabet", 1918.



Figs. 5.10 Stanley Morison, "Fra Luca Pacioli de Borgo San Sepolcro", portafada, 1933.



rrymount Press, propone la apreciación inteligente de los mejores tipos de impresión a través del estudio de su historia, formas y uso a la vez que se pregunta por los cambios que se produjeron en esa historia, «en síntesis, la razón por la cual los tipos tienen esa forma hoy en día» (Updike, p. xxviii). Es un enfoque paradigmático para definir a la tipografía como objeto de estudio, como ente autónomo de un saber para la apreciación y la crítica y para el uso adecuado y estético de la misma.

En una conferencia de 1924, Emery Walker afirmaba rotundamente: «En los primeros cincuenta años de su creación, es decir hasta el año 1500, aproximadamente, la mayoría de los libros eran obras de arte» (citado en Kinross, 2008: p. 47). Es notable que ese período determinado por Walker coincide con el de los incunables; se confirma aquella noción de que la imprenta surgió «perfecta», tanto en sus métodos como en sus valores estéticos. El libro impreso se transforma en una nueva categoría de obras de arte: las de la imprenta. Para la mirada de Morris y sus colaboradores, la decadencia de este arte fue ininterrumpida, hasta llegar a su punto más bajo en la falsa perfección de las familias tipográficas de Didot y Bodoni para, finalmente, «degenerarse» con la industrialización (Kinross, 2008: p. 47). Chappell interpreta perfectamente este planteo:

fue central para las actitudes de los cincuenta años entre 1890 y 1940, el deseo de retornar a las superficies impresas originales o, por lo menos, comprenderlas. Eso significó, por supuesto, que los artistas e impresores quisieran evitar la cámara o controlarla en un grado suficiente como para mantener la integridad de la impresión y la escala del diseño original.⁷ (Chappell, 1970: p. 242).

Lo que está en juego en el avance tecnológico del campo de la impresión industrializada es la desaparición de la esencia de lo impreso como objeto de arte. Este objeto, el libro, es la culminación del proceso completo que va, como se refirió antes, desde «la consideración de la letras» hasta llegar al momento de la impresión. Para Chappell, el sentido y finalidad de lo tipográfico se resuelve y efectúa en lo impreso. Se trata de una integración total entre tipografía e imprenta (entre *type* y *print*).

Las consecuencias teóricas de este encuadre son muy interesantes. Se postula una idea novedosa acerca de verdadera «reproductibilidad» del procedimiento tipográfico de impresión a través del análisis de Chappell y su crítica a la identificación habitual entre tipografía e imprenta, como asociadas a la «reproducción». Para el autor, el proceso que se inicia con la selección de tipos y que culmina con el acto de imprimir define una totalidad de la que se obtiene, en realidad, un verdadero original: lo impreso en sí mismo. No se trata de una copia o una reproducción, sino del resultado legítimo de un procedimiento técnico y artístico, que produce una obra «de arte». La naturaleza material y técnica del proceso de imprimir (*printing*) define que la impresión sobre una superficie, obtenida a través del entintado de una composición de tipos materiales, sea el punto

7 El autor se refiere al uso de la cámara y los recursos fotográficos de ampliación para el fotografiado, que permitía preparar libros completos por el método de «*camera read and copy*».

culminante de un proceso artístico original: «En este simple hecho radica la integridad de la impresión tipográfica. Es un proceso tridimensional, de naturaleza escultórica» (Chappell, 1970: p. 6). Lo impreso no es reproducción de algo previo y único –original–, sino que él mismo es «el» original.

De allí la preocupación de Chappell por aquellas mutaciones tecnológicas que alteraron, de forma absoluta, la esencia de la «*printed word*». Su planteo da un paso adelante: propone que los modos de impresión contemporáneos⁸ son los que, por su propia naturaleza técnica, producen reproducciones de un original al que imitan y reemplazan: «Puede decirse que hoy en día, el uso de la fotocomposición y la impresión offset producen una imitación de lo impreso, una imagen de la tipografía, que no es táctil ni en su forma ni en su manera de imprimir». Las mutaciones tecnológicas en el campo de los procesos de impresión han instaurado, a mediados del siglo xx, la verdadera era de reproductibilidad mecánica de aquellos originales, que eran los realizados a través del método de impresión tradicional («escultórico»). No se trata de que los impresos realizados a través de métodos como la fotocomposición y la impresión offset reproduzcan facsímiles de impresos previos. La reproducción es entendida por Chappell como una mimesis de «lo impreso» (como paradigma originario), que como se señaló antes, es de naturaleza esencialmente corpórea, no solo en el tipo o estereotipia⁹ metálicos, sino en la marca o bajorrelieve que estos dejan sobre el papel, como resultado de la presión de la prensa: la palabra impresa, en definitiva.

De esta manera, la noción de producción de un original auténticamente impreso se opone con mucha nitidez a la de reproducción. La imprenta clásica, netamente material en todos sus pasos y partes, produce originales. La impresión moderna reproduce. La pregunta clave, para Chappell, y que define la esencia de lo impreso es: «¿Parece un original esta página?», ya que una buena página impresa «es un original». Se diferencia así el producto de la impresión de su imitación: la página impresa originaria «no es una imagen de una página tipográfica, no es una reducción, es una impresión obtenida de los tipos mismos, o un moldeado directo de ellos». Esta percepción se relaciona con el trabajo del tradicional tallado de punzones que, desde Gutenberg hasta principios del siglo xx, definía el origen de toda nueva fuente tipográfica.

A la luz de las consideraciones modernas acerca de la obra, su unicidad, su «aura» y su posible reproducción, este ángulo de observación permite refinar una comprensión específica del fenómeno de lo impreso. Se pone en cuestión la evidente «reproductibilidad» que la imprenta inauguró y que autores como De Fusco y Carpo dan por supuesta; incluso la que Eisenstein retiene como fundamento de su argumentación acerca de la repetición e identidad de los productos de la imprenta. En el campo de la impresión,

8 Más allá de que Chappell escribe en 1970, varios de los procedimientos de impresión que analiza son vigentes y comunes hoy en día.

9 Incluso la impresión a través de estereotipia (que es una forma sólida que fusiona caracteres) se trata de una materialidad, ya que se dispone físicamente para producir la impresión, y desde esta perspectiva, produce también un original auténtico.

no se está hablando de la reproducción de obras originales u objetos únicos que existen previamente a esa operación (como las que se pueden hacer a través de la fotografía o el cine, sobre la mirada de Benjamin). Esto resulta evidente cuando se piensa que la composición tipográfica, entintada y lista para que se presione sobre ella la superficie del papel no es un original a reproducir. No hay una obra previa que es «copiada» por un medio externo a su naturaleza. El objeto impreso es tan original como la organización de tipos metálicos, como el entintado, como el papel sobre el que se imprime. La palabra impresa es el original que culmina el proceso que la produce.

El hecho de que se impriman una o mil páginas no afecta la condición de original de cada una de ellas. La cantidad de ejemplares, en este caso, no es signo de reproducción porque cada ejemplar es efecto directo de un proceso íntegro, que como otro proceso artístico, está orientado a la obtención de la obra.

Los conceptos de Chappell reformulan las ideas habituales sobre lo impreso y ponen en cuestión, con mucha agudeza, la identificación entre imprenta y reproducción. Proponemos la distinción entre la acción de multiplicar y la de replicar. En el caso de la imprenta clásica (la que operaba en el contexto material y corpórea del imprimir), se da la situación de una multiplicación de originales, ninguno de los cuales es una réplica. En el caso de la impresión realizada a través de dispositivos ópticos y fotográficos, aparece en escena un sucedáneo, una mimesis. Se trata del reemplazo de la «realidad» de la tipografía impresa por su «imagen».

A partir de esto se abre un enorme horizonte teórico, que pone en escena la convergencia de las tecnologías modernas y contemporáneas y su potencia mimética, es decir, su capacidad –que podemos suponer ilimitada– de producir reproducciones, que son el nuevo linaje de imágenes efectuadas por los medios tecnológicos.

5.1.4. *La desmaterialización de lo impreso*

Se pudo comprobar hasta aquí lo productivo de diferenciar las categorías de imprenta y tipografía: tanto su vínculo originario como sus íntimas relaciones históricas suelen inducir a una intercambiabilidad rutinaria entre ambos términos. Al contrario, son aspectos que han transitado escenarios técnicos, proyectuales y discursivos no necesariamente coincidentes. La dimensión de lo impreso, que en el mundo anglosajón suele ser sinónimo de lo tipográfico (*printing types*), ha tenido y tiene sus dinámicas y avatares propios. Estos se prolongan hasta hoy en día, cuando aquel anuncio del «fin de la imprenta» de la década de los ochenta, repone contemporáneamente las discusiones sobre la condición digital de lo editorial en general. Podemos afirmar que los cambios tecnológicos en el campo de la impresión y la edición han puesto en duda la naturaleza misma de lo que se ha entendido, durante varios siglos, como concerniente al par imprenta/tipografía.

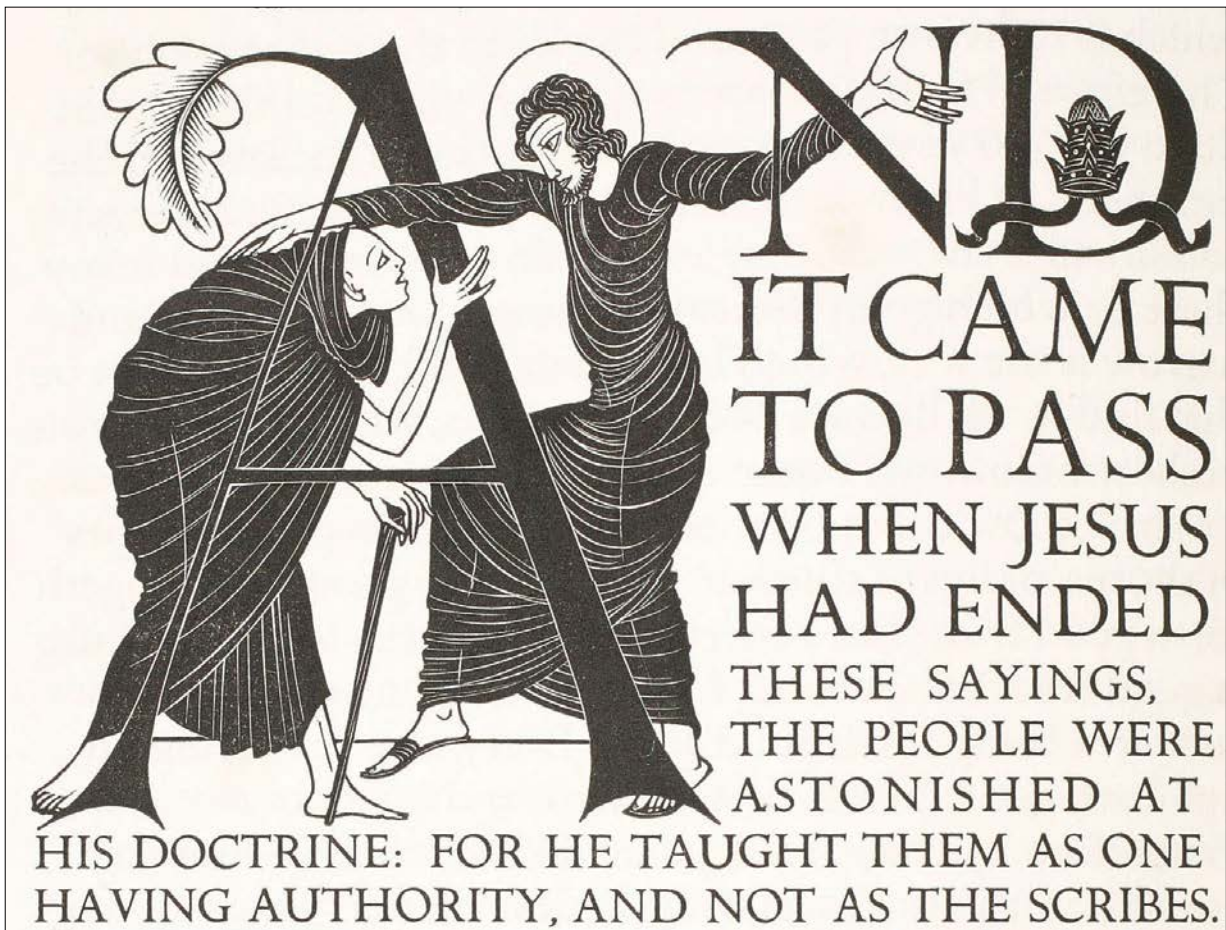
La separación entre ambos componentes se operó desde varios frentes. En cuanto a la tipografía, una fuerza impulsora fue la construcción de un saber separado del oficio,

Figs. 5.11 Thomas Cobden-Sanderson,
Emery Walker, "Tennyson", Doves Press.

'O mother, hear me yet before I die.
I wish that somewhere in the ruin'd folds,
Among the fragments tumbled from the glens,
Or the dry thickets, I could meet with her
The Abominable, that uninvited came
Into the fair Peleïan banquet-hall,
And cast the golden fruit upon the board,
And bred this change; that I might speak my mind,
And tell her to her face how much I hate
Her presence, hated both of Gods and men.

Figs. 5.12 Thomas Cobden-Sanderson,
Emery Walker, "Bible", Doves Press.

IN THE BEGINNING
GOD CREATED THE HEAVEN AND THE EARTH. (AND THE EARTH WAS WITHOUT FORM, AND VOID; AND DARKNESS WAS UPON THE FACE OF THE DEEP, & THE SPIRIT OF GOD MOVED UPON THE FACE OF THE WATERS. (And God said, Let there be light: & there was light. And God saw the light, that it was good: & God divided the light from the darkness. And God called the light Day, and the darkness he called Night. And the evening and the morning were the first day. (And God said, Let there be a firmament in the midst of the waters, & let it divide the waters from the waters. And God made the firmament, and divided the waters which were under the firmament from the waters which were above the firmament: & it was so. And God called the firmament Heaven. And the evening & the morning were the second day. (And God said, Let the waters under the heaven be gathered together unto one place, and let the dry land appear: and it was so. And God called the dry



Figs. 5.13 Eric Gill, "The Four Gospels",
Golden Cockerel Press, 1931.

coincidente con las expectativas de la primera modernidad (Kinross, 2008). Los estudios e investigaciones del siglo XIX y principios del XX confirmaron un campo de la disciplina para el estudio de los tipos en sí, como emblemas de las letras del alfabeto y una especie de retorno a un origen arquetípico que reponía los valores formales sanos y funcionales del repertorio tipográfico, en consonancia con los valores del diseño que se estaban desplegando a partir de las experiencias de las vanguardias y de los grandes centros de formación, como la Bauhaus.

A su vez, las mutaciones tecnológicas que van desde la aparición de la fotocomposición tipográfica en la década del cincuenta hasta el desarrollo y triunfo definitivo de las fuentes digitales abren un espacio fértil para redefinir a la tipografía más allá de sus reencarnaciones materiales y tecnológicas.

El paso de la tipografía sólida a lo que podemos llamar tipografía «óptica» es, sin dudas, un acontecimiento extraordinario desde el punto de vista técnico. La linotipia, como vimos, hibridó la máquina de escribir con el moldeado de tipos en una operación integral que desarmaba una secuencia completa de pasos y procedimientos. Se trató de una verdadera mecanización, en el sentido en que Sigfried Giedion (1978) entendía el término.¹⁰ La automatización del procedimiento de selección de tipos, el momento de la «escritura tipográfica», por parte del operario redefinió, en el plano de la acción, a lo tipográfico en sí. Si bien no hubo un cambio fundamental en la materialidad, se había descorporizado el accionar artesanal, comprimiendo la fabricación del insumo de los tipos con su uso y organización. El paso siguiente, el de la fotocomposición, se efectúa con otra hibridación, la de la cámara fotográfica y la película. Por primera vez, el tipo dejaba de ser un cuerpo, una forma tridimensional; se salía definitivamente de la esencia «escultórica» que Chappell atribuía a lo tipográfico y lo impreso en conjunto. El quiebre con el paradigma material «gutenbergiano» es definitorio. A la vez, algo esencial de lo tipográfico puede atravesar ese umbral. Podemos entender, en un sentido estricto, a este cambio como una mutación.

Al respecto, es muy elocuente la reflexión que todavía en 1958 proponía Stanley Morison,¹¹ contemporáneo de la tipografía fotocompuesta:

10 Giedion publica *Mechanization Takes Command* en 1948. Lleva como subtítulo «A contribution to anonymous history». Es un trabajo netamente enciclopédico, producto de varios años de investigación en torno a tópicos tan disímiles como la ornamentación del estilo Imperio y la industrialización de la faena en los mataderos de Chicago. Su tesis central es que la mecanización pragmática de las formas de producción material, pero también del orden simbólico y estético, definió las condiciones para el advenimiento de la modernidad, que le dio el contenido auténtico. Para Giedion, la mecanización no es buena o mala, sino neutral, y adquiere su sentido cuando se pone al servicio de un ideal moderno, funcional y formalmente adecuado.

11 Las preocupaciones de Morison como estudioso, que se intensificaron en sus últimos años, incluyen un trabajo de 1959, titulado *A Psychological Study of Typography*, en el que discute algunos aspectos sobre la legibilidad y una crítica sobre la Nueva Tipografía y su inferioridad para el diseño de textos.

La calidad de la línea obtenida por la mano de un punzonista bien capacitado no puede ser superada por otros individuos o por otros medios [...] el grabado a mano es el único medio por el que la tipografía puede alcanzar una forma de letra que constituya un producto directa e íntegramente humano. (Morison citado en Kinross, 2008: p. 153).

Kinross reflexiona acerca del tradicionalismo tipográfico, que devenía de los *revivals* que restauraron cierta dignidad y excelencia en el diseño de tipos a partir del estudio y la relectura de las mejores tradiciones en el diseño de repertorios impresos, que estaba limitado por un «inmovilismo estilístico», pero también por una «dependencia técnica de la impresión tipográfica»¹² Kinross, 2008: p. 153). Ya en 1936, en su *First Principles of Typography*, Morison había definido las relaciones entre impresión y tipografía, ente *print* y *typography*. En cuanto a lo impreso, define:

Las letras del alfabeto que son moldeadas o fundidas con el propósito de imprimir sobre un papel son conocidas como «tipos» (*types*) y la impresión así realizada, como un «*print*» (impresión). Pero toda impresión producida por un sobre relieve (*raised surface*) es una impresión (*print*).

Es necesario, entonces, definir específicamente a la impresión propiamente tipográfica: «De ahí que la impresión producida por un tipo particular de relieves llamados ‘tipos’, es denominada impresión «tipográfica» o ‘letter-press’». Finalmente, repropones la definición de tipografía en sí: «La forma precisa de los ‘tipos’ y la exacta posición que deben ocupar sobre el papel en cuestión, implican la destreza en el arte llamado ‘tipografía’».

Según la mirada de Morison, la impresión tipográfica como operación técnica es la acción de imprimir con tipos. La tipografía es la destreza de definir la forma y la distribución de los mismos en la pieza, es decir, la elección o diseño de los caracteres, la configuración del texto, la forma de la página.

Más allá de estas precisiones de la tradición revivalista, las transformaciones tecnológicas de lo tipográfico venían operando desde hacía décadas, como la máquina Uher-type de 1930 (para la que trabajó de manera ocasional el mismo Ian Tschichold), que había permitido componer letras por un método fotográfico. En paralelo y confirmando que el debate era la aceptación o no de las transformaciones técnicas en el nivel material de la tipografía, Eric Gill [Fig. 5.13] publica en 1931 *An Essay on Typography*. Allí discute el conflicto entre la industrialización y los valores socioculturales, una herencia ideológica del Arts & Crafts. Gill sitúa su debate en ese preciso año de 1931 y sugiere que «ese desorden» llegó a su final. La solución estaría en diferenciar las iniciativas artesanales de las de las grandes industrias de tipografía, léase, las grandes fundidoras de tipos, para volver a «un arte de las letras... a cubierto de la adulteración».

12 Entiéndase este término como la impresión promedio de tipos sólidos.

A partir de 1945, y más plenamente en la década de los cincuenta, se despliega la nueva tecnología, que venía a reemplazar a los tipos fundidos y a la impresión «tipográfica». Los orígenes de la fotocomposición devienen de una simplificación o «cortocircuito» de un conjunto de procedimientos que integraban de manera muy complicada varias tecnologías: en la impresión offset, se utilizaba una imagen fotográfica de una impresión producto de una composición de tipos metálicos. Como se ve, la sumatoria de procesos exhibía las torpezas y las marcas de toda transición tecnológica.

Las primeras máquinas de fotocomposición, como la Monophoto, emulaban el armado en línea de la linotipia, el llamado armado «en caliente», al ensamblar las letras sobre la película de la misma manera. Las matrices de la linotipia eran reemplazadas por imágenes fotográficas en negativo (Kinross, 2008). No se entrará en los detalles de su funcionamiento; es importante destacar que la velocidad que requería la industria periodística impulsó la necesidad de crear tipos lo más velozmente posible.

Nuevamente, la velocidad impacta para producir la transformación de la manipulación tipográfica, y esto da paso a una nueva transformación técnica y material. En este caso, se asiste a una verdadera transmutación: la de reemplazar una cosa por su imagen, el tipo por su foto, una materialidad por una forma de virtualidad. El camino hacia la transmutación digital, la casi «inmaterialidad» estaba preparándose.

Esto es lo que aparece en las objeciones de Warren Chappell que lo llevan a considerar que, a partir de mediados del siglo xx, ya no se puede hablar de algo impreso porque ha desaparecido la dimensión corpórea y táctil del tipo y del papel rehundido por la presión. Su crítica a estas tecnologías tipográficas, que denominamos como «ópticas», da un paso adelante: propone que los modos de impresión contemporáneos¹³ son los que realmente, por su propia naturaleza técnica, producen reproducciones de un original, al que imitan y reemplazan: «Puede decirse que hoy en día, el uso de la fotocomposición y la impresión offset producen una imitación de lo impreso, una imagen de la tipografía, que no es táctil ni en su forma ni en su manera de imprimir». Las mutaciones tecnológicas en el campo de los procesos de impresión han instaurado, a mediados del siglo xx, el comienzo de la verdadera era de reproductibilidad mecánica de lo impreso, de aquellos originales, que eran los realizados a través del método de impresión tradicional («escultórico»). La reproducción de la fotocomposición y el método offset son entendidos por Chappell como una verdadera mimesis de «lo impreso» (como paradigma originario) que, como se señaló antes, es de naturaleza esencialmente corpórea, no solo en el tipo o estereotipia metálicos, sino en la marca o bajorrelieve que estos dejan sobre el papel, como resultado de la presión de la prensa: la palabra impresa, en definitiva.

13 Como ya observamos anteriormente, más allá de que Chappell escribe en 1970, varios de los procedimientos de impresión que analiza son vigentes y comunes hoy en día.

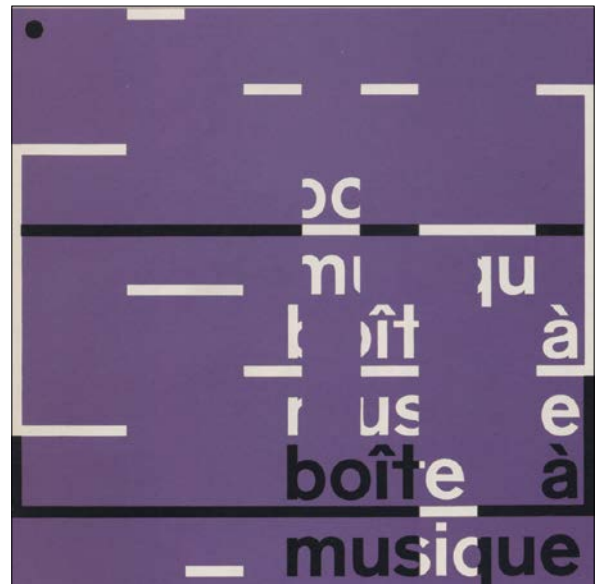


Figs. 5.14 Paul Renner, Futura Bauersche Giesserei, Frankfurt, 1927.



Figs. 5.15 Jan Tschichold, "Invitación", 1926.

Figs. 5.16 Herbert Bayer, poster para la Europäisches Kunstgewerbe, 1927.



Figs. 5.17 Karl Gerstner, identidad para boîte à musique, 1959.

Figs. 5.18 Joseph Müller-Brockmann, posters, 1957, 1955, 1968.



5.2. La tipografía sale de la imprenta

En la dimensión de la forma, la tipografía actúa de por sí como Gestalt del texto. Todo texto tipográfico, por elemental que sea su aspecto,¹⁴ ha sido concebido y configurado como forma. No se puede obtener una textualidad tipográfica, impresa o digital, sin poner en marcha un conjunto de lógicas que «programan» esa forma escrita. La vinculación entre lo tipográfico y el programa tiene sus antecedentes en la proyectualidad inherente a las mecánicas de lo impreso, desde su origen mismo. Los condicionantes técnicos de la invención original de por sí condujeron a un operar un pensamiento tecnológico, claramente ligado a la idea de la programación de pasos. Por otro lado, como se señaló antes, la necesidad de estandarizar medidas para cada uno de los caracteres de una fuente y entre los distintos repertorios de tipos requirió de una externalidad al oficio y por ende, una racionalización de la mensura que repercute en la concepción de la forma. Ese momento fue el del comienzo de la separación entre tipografía e impresión y del nacimiento de lo que se denomina tipografía moderna (Kinross, 2008). Esta modernidad, para Carpo (2001) y De Fusco (2005), es intrínseca a la tipografía y antecede en muchas décadas a otras manifestaciones, tanto técnicas como culturales. Podemos establecer una relación entre esa «modernidad» de lo tipográfico y su inscripción en el horizonte de las lógicas de la forma que advienen con la aparición en escena del diseño moderno.

De todos modos, la tradición del oficio de lo impreso pudo enmascarar durante bastante tiempo esa condición moderna. Los *revivals* de fines del siglo XIX y la tres primeras décadas del XX, en el contexto anglosajón y bajo la influencia de ensayistas y diseñadores como Daniel Updike, Bruce Rogers o Stanley Morison, insistieron en la recuperación y restauración tanto de las características propiamente tipográficas de lo impreso como de los rasgos propiamente impresos de la tipografía, aislando, en cierto sentido, el ámbito de lo tipográfico del universo del arte y el diseño modernos.

Es en la escena continental de las vanguardias de entreguerra, en la que se da una acción externa al mundo de los «tipógrafos» para conectar la tipografía con otras áreas como las del arte y las tecnologías más recientes, como la fotografía y el cine. En 1922, Paul Renner [Fig. 5.14], el diseñador de la Futura (1927), publica en Múnich *Typographie als kunst* y en 1930, en Berlín, *Mechanisierte Grafik. Schrift, Typo, Foto, Film, Farbe*, en 1939, también en Berlín, *Die Kunst der Typographie* que junto con el primero, constituyen dos obras fundamentales para el pensamiento y la consideración moderna de la tipografía.

En otro frente de conceptualizaciones y estudios, distinto al de cuño anglosajón, el emblema es el libro *Die Neue Typographie* publicado en Berlín por Jan Tschichold [Fig. 5.15] en 1928. Como señala Robin Kinross, esta obra aparecía seis años después de que Updike publicara su *Printing Types* en Estados Unidos y dos antes de que el artículo «First

14 Un ejemplo es un texto simplemente «tipeado» en un programa como el Word, en el que todas las posibilidades, del *software*, ejecutadas o no, configuran tipográficamente lo escrito en el mismo acto en que es generado.

Principles of Typography» de Morison apareciera en *The Fleuron*. Precedía también en dos años al *Essay on Typography* de Gill, antes mencionado. Robin Kinross comenta:

Esta era la manifestación en la esfera de la comunicación impresa del movimiento moderno en arte y diseño y –al menos esta era la aspiración– en la vida en su conjunto, que se desenvolvía en la Europa Central entre las dos guerras. (Tschichold, 1995: p. XV).

En su introducción a la obra, el propio Tschichold señala:

La «Nueva Tipografía», luego de ser violentamente atacada (como «una suerte de formalismo técnico-simbólico») y muchas veces decididamente condenada, se ha establecido ahora en Europa central. Sus manifestaciones confrontan al hombre moderno a cada paso. Debemos liberarnos de los rígidos patrones del pasado, y el solo entrenamiento en caligrafía o gráfica no conseguirá esto. Solo vendrá de la de una completa reorientación del rol de la tipografía y una realización de su relaciones espirituales con otras actividades.

Se trata de una declaración de los primeros y nuevos principios para la tipografía en el marco de la modernidad, y al pasar revista a las distintas creaciones que identifican la época, como el aeroplano, el teléfono o los letreros de neón, afirma «estos objetos diseñados sin referencia a la estética del pasado, han sido creados por un nuevo tipo de hombre: ¡el ingeniero!». Se refiere también a la «pureza de la forma» y su meta, «la unidad de la vida». En ese contexto, «La Tipografía también de formar parte de todos los otros campos de la creatividad». Es evidente la posición esencialmente contrapuesta a la de los tipógrafos, teóricos e historiadores del ámbito británico y norteamericano, que en la misma época, exaltaban la identidad y autonomía de la tipografía, por fuera de la problemática de las artes o la industria y con la intención de recuperar –cuando no de «revivir»– sus cualidades y estándares previos. No pueden quedar mejor expresadas estas diferencias paradigmáticas en el abordaje y tratamiento de un mismo tema. Este libro consta de dos partes: una discusión teórica e histórica sobre el «crecimiento y la naturaleza» del movimiento, y una consideración detallada de la principales categorías tipográficas, referidas a ejemplos específicos. Es claro el carácter y la intención pedagógicos de la publicación, ya que Tschichold lo presenta como un manual –*handbuch*– en primer lugar, para impresores y, luego, para cualquiera interesado en la «comunicación tipográfica» (Kinross, 1995).

Se trataba de un texto absolutamente consciente de su carácter prescriptivo a la vez que justificativo, tanto en los aspectos conceptuales como en los operativos, de una nueva lógica y estética para el diseño gráfico: papelería, editorial, periódicos, afiches, etc. La novedad es la concepción integral que vincula a esta «nueva tipografía» con una revisión de su propia historia y desarrollo, las relaciones con el arte nuevo producto de las vanguardias del siglo xx (de Cézanne a Malévich; de Picasso a Man Ray). También con la fotografía y con las normas DIN. En definitiva, una fundamentación integral

para justificar la nueva tipografía y sus principios, estéticos y funcionales, de «claridad» y «estandarización».¹⁵

5.2.1. *Universalidad comunicativa y programación modular*

Herbert Bayer [Fig. 5.16], profesor de la Bauhaus y autor de la propuesta para una «Tipografía Universal» de 1925, escribe retrospectiva y prospectivamente en 1967:

Antes ampliamente usada como un medio para hacer visible el lenguaje, se ha descubierto que el material tipográfico tiene propiedades ópticas distintivas propias, orientadas a una expresión tipográfica específica. [...] La tipografía fue por primera vez vista no como una disciplina aislada pero en contexto con la siempre crecientes experiencias visuales que trajeron los pictogramas, la fotografía, el cine y la televisión.

Bayer reconsidera sus planteos en la Bauhaus a la luz de los nuevos desarrollos técnicos y, de alguna manera, establece una continuidad entre aquella modernidad y la contemporánea de este texto, haciendo hincapié en la matriz tecnológica de ambas: «Una nueva tipografía estará vinculada a un alfabeto que se corresponda con las demandas de una era de la ciencia».

En relación con la idea de una «comunicación universal», Bayer comenta:

Por un largo tiempo por venir aceptaremos la existencia de diferentes lenguas ahora en uso. Esto continuará poniendo barreras para la comunicación, incluso luego de que métodos de escritura mejorados (posiblemente fonéticos) hayan sido adoptados en todas las lenguas. Entonces, un medio más universal deberá eventualmente evolucionar para salvar la brecha entre ellos.

Bayer piensa, en la década del sesenta, que los lenguajes pictográficos y netamente visuales, y no verbales, serán los responsables de garantizar una comunicación universal y homogénea que la tipografía, basada esencialmente en la verbalidad de cada lengua, no puede resolver satisfactoriamente. Se trata de un pensamiento que prolonga la idea de un universalismo gráfico que encuentra sus raíces en los grandes asertos del funcionalismo –y el «formalismo»– tipográficos de las décadas del veinte y del treinta, en el ámbito gravitacional de la Bauhaus.

Entre los cincuenta y los setenta, el diseño gráfico se convierte en una profesión reconocida y esto significó, esencialmente, que los ideales vanguardistas anteriores a la Se-

15 Cabe mencionar que en torno a 1938 y ya emigrado a Londres, Tschichold altera radicalmente su posicionamiento con respecto a estos principios y de ahí en más trabajará con tipos derivados de modelos preindustriales y en *layouts* exclusivamente simétricos, que culminaría con su trabajo para Penguin Books a partir de 1947. Él mismo, en una réplica a las críticas de Max Bill a su trabajo posterior, consignaba: «La intolerante actitud de la Nueva Tipografía corresponde particularmente con la inclinación alemana al absoluto» (Kinross, 1995).

gunda Guerra Mundial devinieran en metodologías más formalizadas, que resultaban indispensables para el modelo de Estados Unidos, que impone la alianza entre diseño y negocio, de gran efectividad, tanto comercial como visual y comunicacional.

En Suiza, quizá por la circunstancia de haber quedado a resguardo de la guerra (y haber sido un refugio para exiliados, como el propio Tschichold), se dan las condiciones para el desarrollo profundo de un pensamiento sistematizador de los principios del diseño y la tipografía. Aparece en escena la idea de programa como nueva lógica para el diseño gráfico. Karl Gerstner [Fig. 5.17] lo define con gran claridad:

En lugar de soluciones para problemas, programas para las soluciones. [...] Para ningún problema hay una solución absoluta. La razón: las posibilidades no pueden ser delimitadas absolutamente. Siempre hay un grupo de soluciones, una de las cuales es la mejor bajo ciertas condiciones.

Este pensamiento está intelectualmente emparentado con las investigaciones llevadas adelante por Herbert Simon, Christopher Alexander y Horst Rittel, que lidiaban con temas relativos al «*decision making*»,¹⁶ el «*problem solving*», la psicología y la inteligencia artificial, en plena gestación y vinculada al mundo de la computación y los sistemas informáticos.

El posicionamiento conceptual de Gerstner es de gran relevancia, ya que propicia e implementa una metodología netamente gráfica y más aún, (tipo)gráfica, como lógica sustentante para la práctica del diseño. En la línea de los autores norteamericanos mencionados, afirma:

Describir el problema es parte de la solución. Esto implica: no proponer decisiones creativas motivadas por la intuición sino por criterios intelectuales. Cuanto más exactos y completos sean estos criterios, más creativo se volverá el trabajo. El proceso creativo debe ser reducido a un acto de selección. Diseñar significa: elegir determinados elementos y combinarlos. Visto de esta manera el diseñar requiere método. (Gerstner, 2009: p. 58).

Libro de culto en los años sesenta, *Designing Programmes* ostenta en su portada, como subtítulos, nociones centrales para su pensamiento: «Programme as Typeface», «Programme as Typography», «Programme as Picture», «Programme as Method». Como ejemplo preciso de esta concepción, se destaca un diagrama o tabla que denomina «the morphological box of typogram», inspirada en un trabajo de 1953, «Die morphologische Forschung» («La investigación morfológica») del astrofísico suizo Fritz Zwicky y su método para el estudio de las galaxias. Este modelo de Gerstner contiene los criterios («parámetros» y «componentes relativos») para «el diseño de marcas y símbolos a partir de letras». La idea —la propuesta ideológica, más bien— es que este diagrama contiene «miles de soluciones,

16 «I am a monomaniac. What I am a monomaniac about is decision-making» (Simon citado en Feigenbaum, 2001).

a las que se arriba por la concatenación ciega de los componentes. Es un tipo de diseño automático» (Gerstner, 2009: p. 58).

La idea complementaria es la del programa como grilla o retícula, que pone en escena una concepción ampliada de las posibilidades de un enfoque (tipo)gráfico de la totalidad de la superficie gráfica: «¿Es la grilla un programa? Si la grilla es considerada como un regulador proporcional, un sistema, es un programa *par excellence*. La grilla tipográfica es un regulador proporcional para composiciones, tablas, figuras, etc.». Citando a Einstein acerca del módulo, Gerstner reafirma: «Es una escala de proporciones que vuelve difícil lo malo y fácil lo bueno» (Gerstner, 2009: p. 59).

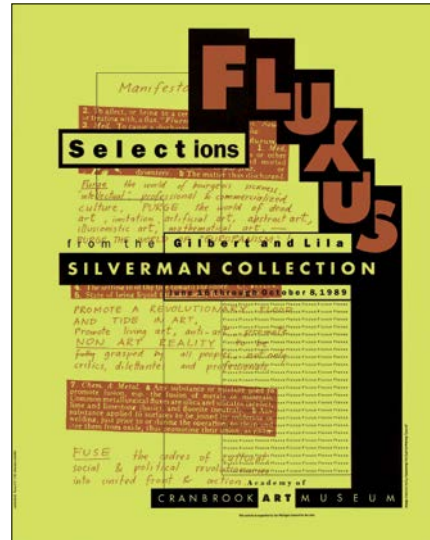
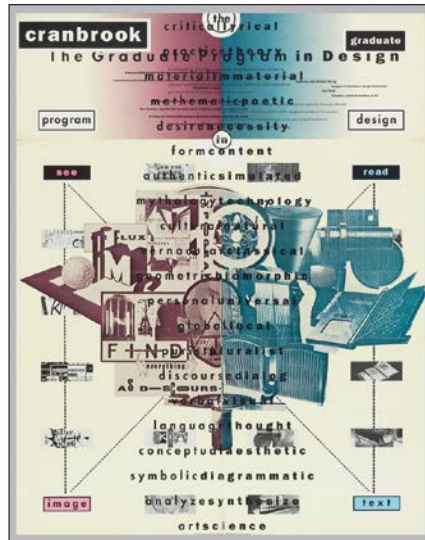
Otra referencia central para este pensamiento programático y formal sobre lo tipográfico es la de Josef Müller-Brockmann [Fig. 5.18]. Su *Rastersysteme für die visuelle Gestaltung* (*Sistemas de retículas en el diseño gráfico*), publicado en 1981, confirma y corrobora aquella concepción programática, en una asociación explícita entre ciencia, diseño y moralidad: «Esta es la expresión de un ethos profesional: el trabajo del diseñador debería tener la cualidad claramente inteligible, objetiva, funcional y estética del pensamiento matemático».

En síntesis, la inscripción de la tipografía en el campo de la forma diseñada implicó la identificación casi total entre forma y programa. A partir de esta abstracción, se define a la acción de diseño con una estructura y una dinámica verdaderamente «tipográficas». Todos estos autores proponen una lógica proyectual que se puede ver como íntimamente emparentada con la de la tipografía: «elegir determinados elementos y combinarlos» (Gerstner, 2004). En el análisis sobre la relaciones entre tipografía y modernidad, el relevamiento de las búsquedas y planteos en el campo del emergente nuevo diseño gráfico, la *Neue Grafik*, se encuentra este «pensamiento tipográfico» que expande las implicaciones metodológicas de la tipografía para organizar la teoría y la práctica del diseño de la comunicación. La doctrina modular de los sesenta es uno de los puntos más ricos de desarrollo de una síntesis entre la estructuración de la forma, a través de su regulación por la retícula, y la aplicación de «programas gráficos», que encuentran en la modularidad esencial del signo y la palabra tipográficos el paradigma para un diseño autogenerativo y, de algún modo, automatizado en el plano de lo proyectual.

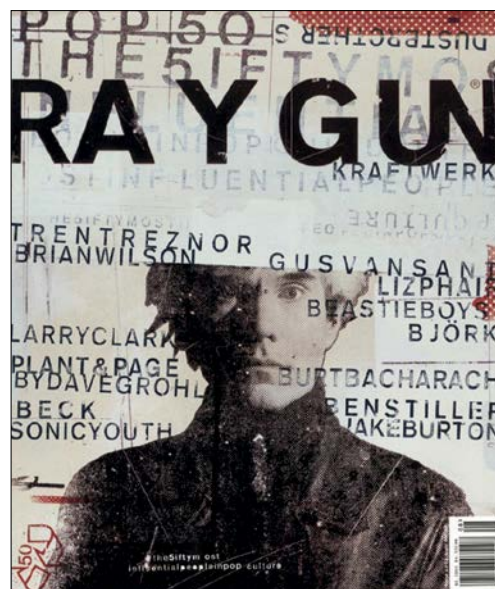
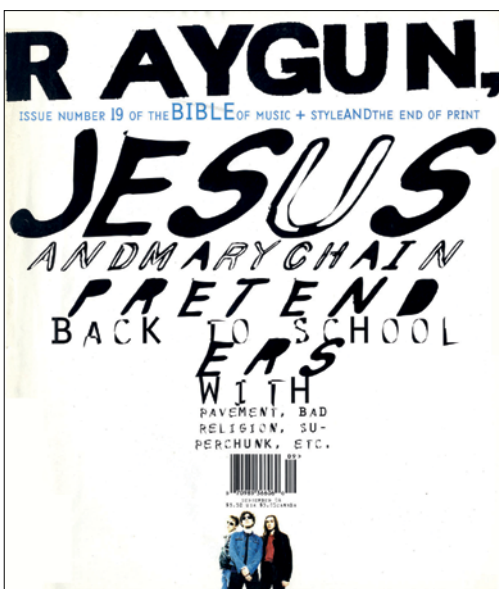
El objetivo de diseñar la comunicación encuentra en la tipografía una herramienta casi científica para el modelado de mensajes que, si bien son textos (en general breves o fragmentarios), se los entiende como íntimamente ligados a su diseño a través de la tipografía. Con respecto a esta, Gerstner acordaba con las ideas de Max Bill en su «Über Typographie» (1946) acerca de que debía ser funcional y orgánica, superadora del planteo «elemental» del movimiento moderno anterior a la Segunda Guerra. Para Gerstner, la armonización entre lenguaje y tipo de letra produce «una nueva unidad, un conjunto superior. El texto y la tipografía no son tanto dos procesos consecutivos realizados en distintos niveles como elementos que se penetran mutuamente» (2009: p. 66).



Figs. 5.19
Wolfgang Weingart,
Posters 1973, 1977, 1981.



Figs. 5.20, 5.21 Cranbrook
School of Design, posters.



Figs. 5.22 David Carson,
revista "Ray Gun", 1994.

5.2.2. La «condición posmoderna» de lo tipográfico

En 1968, en la revista británica *Design* ya aparece el término «Postmodern» y en 1969, Nikolaus Pevsner describía ciertas tendencias de la arquitectura como «posmodernas» (Poynor, 2003). En el campo de la arquitectura, Charles Jencks publica en 1977 su influyente *The Language of Postmodern Architecture*, en el que afirmaba que el «estilo posmoderno [es] híbrido, doblemente codificado, basado en dualidades fundamentales». Antes, en 1972, Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steve Izenour publicaban una obra relevante, que ha sido señalada como un verdadero manifiesto «posmoderno»: *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. En este trabajo, se atacan los presupuestos y principios de la arquitectura moderna desde las lógicas del pop y la iconografía, con un fuerte acento en lo vernáculo como opuesto al universalismo funcionalista. La novedad teórica era el reconocimiento de las señales y la publicidad urbanas como constructoras de espacio, lugar y sentido en una vivencia contemporánea compleja e híbrida, abierta al pastiche y al cliché.

El uso de término «posmoderno» aplicado a la tipografía en particular se encuentra, por ejemplo, en el nombre de una exposición, «Postmodern Typography: Recent American Developments», de 1977, curada por el diseñador gráfico Wilbur Bonnell, para la Ryder Gallery de Chicago, en la que había trabajos de Friedman, Greiman, Kunz, entre otros.

En el ámbito específico del diseño gráfico, Wolfgang Weingart [Fig. 5.19], educado en la Escuela de Basilea y discípulo de Emil Ruder y Armin Hofmann, representa una posición pionera en el aspecto del «quiebre» de las reglas; en su caso, las reglas de la «tipografía suiza». El interés de las opiniones y producciones de Weingart radica en que su trabajo de «deconstrucción» es anterior al impacto de lo digital en el ámbito de la tipografía. Se trata de una evolución o mutación natural de su formación estricta en las triunfantes reglas conceptuales y compositivas de las décadas de los cincuenta y sesenta. Su discurso sobre la tipografía opera como un desguace o desmantelamiento de las convenciones y normas de la «buena práctica». En un artículo publicado en 1964, Weingart afirma: «La fotocomposición con sus posibilidades técnicas está llevando a la tipografía de hoy en día a un juego sin reglas de juego». En la mirada de Weingart, la tipografía suiza «modernista» se había rigidizado y devenido en una fórmula:

La tipografía suiza en general y la de la Escuela de Basilea en particular, jugó un importante rol internacional desde los cincuenta hasta el final de los sesenta. Su desarrollo, sin embargo, estaba en el umbral del estancamiento; se convirtió en estéril y anónima. Mi visión, fundamentalmente compatible con la filosofía de nuestra escuela, fue la de insuflar nueva vida en la enseñanza volviendo a examinar los principios aceptados para su práctica habitual. (Weingart, 2009: p. 112).

Con tipografía de plomo e impresión, investigó las relaciones básicas de la composición y los límites de la legibilidad. La revista *Typografische Monatsblätter* fue un lugar de

experimentación de las nuevas prácticas a lo largo de catorce cubiertas diseñadas por él entre 1972 y 1973. De esta manera, se ponía en acto lo que afirmaba en el plano teórico: «Parecía que todo lo que provocaba curiosidad estaba prohibido: cuestionar la práctica tipográfica establecida, cambiar las reglas y reevaluar su potencial». Su intención era «probar nuevamente que la tipografía es un arte» (Poynor, 2003). En una de las cubiertas de esta revista (el nº 5, de 1973), Weingart reinterpreta tipográficamente un sucinto manifiesto de Emil Ruder que postula mucho de aquello contra lo que sus escritos y producciones se enfrentaban:

La tipografía tiene una obligación simple a su cargo y es la de transportar información escrita. Ningún argumento o consideración pueden absolver a la tipografía de este deber. Un trabajo impreso que no poder ser leído se transforma en un producto sin propósito. Más que el diseño gráfico, la tipografía es la expresión de la precisión tecnológica y el buen orden.

Por otro lado, las ideas del célebre diseñador británico Bob Gill expuestas en su libro emblemático de esta etapa de reglas cuestionadas, *Olvide todas las reglas del diseño gráfico, incluidas las de este libro*, publicado en 1981, o las de Tibor Kalman, que en 1997 continuaba afirmando «Las reglas son buenas. Rómpelas», son los síntomas de una gama de acciones y reacciones en el campo del diseño gráfico. Tuvieron como punta de lanza las experiencias gráficas y artículos teóricos imbuidos de «posmodernismo» y originados en la Cranbrook Academy of Art de Michigan, en Estados Unidos [Figs. 5.20, 5.21]. Los tópicos de los trabajos de los estudiantes, guiados por docentes como Katherine McCoy (quien fuera una de las que impulsaron la experimentación y la provocación desde esta escuela enfrentándose con las restricciones de los sistemas tipográficos suizos), eran la complejidad, la ambigüedad y la subjetividad. La tipografía devino en un «discurso», según McCoy, a ser discutido en el contexto de la filosofía, la lingüística y la crítica cultural, lo que desencadenó en la reacción airada del frente «moderno» y lo que se dio en llamar «Legibility Wars» (Guerras de la Legibilidad) en la década de los noventa. En una mirada revisionista, McCoy presenta una posición crítica sobre aquella década de experiencias. En 1988 escribe:

Es importante determinar si la New Wave es posmodernismo o simplemente modernismo tardío para comprender la nueva producción actual. [...] Cuando se rastrea la tipografía experimental hoy en día, uno se encuentra con que no es tanto nueva tipografía cuanto nuevas relaciones entre texto e imagen. De hecho, la tipografía tan celebrada durante los últimos diez años de disección estructuralista está desapareciendo. El aspecto y estructura de la letra es minimizada y se confía más en la significación verbal interactuando con las imágenes y los símbolos. (McCoy, 2009).

En *No more Rules. Graphic Design and Posmodernism*, el diseñador gráfico y escritor Rick Poynor hace una interesante genealogía del término «posmodernismo» y su íntima conexión con el diseño gráfico. Detecta que es en el campo de las producciones de

diseño gráfico donde «en los últimos 15 años [el autor escribe esto en 2003] los diseñadores gráficos han creado algunos de los más desafiantes ejemplos de postmodernismo en las artes visuales». Acota también que los analistas provenientes de los estudios culturales han pasado por alto estas piezas comunicacionales. Los capítulos de su libro ostentan palabras clave como «Deconstrucción», «Apropiación», «Techno», «Autoría», «Oposición», que sirven como balizas de un territorio muy amplio de producciones que, de alguna u otra manera, ponen en cuestión ciertos postulados de la modernidad y sus principios de corrección para el ejercicio del diseño. Dice Poynor en el prólogo:

El argumento central de *No More Rules* es que uno de los más significativos desarrollos en el diseño gráfico en las últimas dos décadas ha sido el abierto desafío de los diseñadores a las convenciones y reglas que alguna vez fueron ampliamente consideradas como constitutivas de la buena práctica.

En el campo particular de lo tipográfico, Poynor trae a escena la posición de John Lewis, en su libro *Typography: Basic Principles* (1963). en el que este autor, si bien acepta que las reglas están hechas para romperse (admitiendo la ilegibilidad, la mezcla de fuentes y la mutilación de signos, por ejemplo), considera que «la página del libro no es un medio para al autoexpresión». Comenta Poynor que para esta generación de diseñadores (los de los sesenta) «las reglas del *layout* de una página y el conocimiento tipográfico destilado de 500 años de historia de lo impreso proveían un marco de trabajo esencial».

Las producciones de David Carson [Fig. 5.22], por su parte, tuvieron el efecto de popularizar las nuevas maneras de operar lo gráfico, y su propia confesión de «ignorancia de las reglas» fogoneó la idea de una práctica del diseño gráfico irrestricta y posible para cualquiera que quisiera encararla: «Aquí no hay grilla, no hay formato. Pienso que esto resulta en algo más interesante que si solo se hubiera aplicado las reglas del diseño formal».

Estas actitudes y posicionamientos se reflejan con gran contundencia en el comentario de Kodwo Eshun de 1997:

Con el desarme [o desamarre –*unmooring*–] de la grilla de la página, cada elemento de diseño opera a través de una ilógica asociativa, atrapando el ojo y atrayendo la atención hacia un aventura de los sentidos a través del campo abierto de la página. (citado por Poynor, 2003: p. 52).

En el tema específico de los efectos de estas corrientes teóricas y estéticas sobre la tipografía, apelaban a la intuición personal como reflejo de una «más amplia resistencia de la sociedad a someterse a ninguna forma de autoridad impuesta o externa». En referencia a Fredric Jameson y su afirmación en torno a la noción de esquizofrenia, de que «un significante que ha perdido su significado se transforma de esta manera en una imagen» (Jameson, 1985: p. 120), Poynor intenta comprender la naturaleza de los cambios



Figs. 5.23, 5.24 Wim Crowwel, *New Alphabet*, 1967.

Fig. 5.26 Cubierta de catálogo de la tipografía Program, de Zuzana Licko para Emigre Fonts, 2013.

Fig. 5.25 P. Scott Makela, *Dead History font*, 1990.



Figs. 5.27 Neville Brody, *Blur font*, 1992.



que la oleada «posmoderna» produjo en la práctica del diseño gráfico en general, y de la tipografía en particular. Se pregunta: «¿Es esto suficiente, sin embargo, para explicar el enorme entusiasmo por los significantes que, en la nueva atomizada tipografía digital, ya no significaba en ningún sentido establecido o colectivo?».

5.2.3. La tipografía y la mutación digital

La discusión sobre lo digital ya es muy amplia y tiene una historiografía propia que involucra a todas las prácticas que han sido afectadas, modificadas o reformuladas por la aparición de esta «matriz única». Este concepto refiere a que lo digital incluye prácticamente todos los niveles y tipos de información contemporáneos, tanto en su generación (datos) como en su archivo, circulación y consumo. En el caso de la tipografía en particular, los cambios producidos por la llegada de lo digital han tenido y tienen aún hoy en día consecuencias teóricas muy interesantes.

La mutación que sufre la materialidad tipográfica es absoluta y la reflexión y la discusión sobre la incidencia o gravitación que lo digital debería tener sobre ella es casi contemporánea de su aparición. Wim Crouwel [Figs. 5.23, 5.24]¹⁷ escribía en 1970: «El tipo de letra para nuestro tiempo no debería estar basado en los ejemplos escritos o dibujados del pasado. El tipo que debe surgir ahora será determinado por el arte del tiempo presente» (2016: p. 42). Las preocupaciones de aquel momento señalan hacia la absoluta contemporaneidad y espíritu de época como garantes de lo correcto en la forma de imaginar la tipografía: «un tipo altamente apropiado, un tipo no anacrónico con respecto a la nave espacial con la que los primeros hombres se posaron en la luna». La idea de que lo digital debía ser expresado en la forma y estilo de los signos supuso la identificación de la lógica binaria de los ordenadores con la tradición de la grilla, tan cara a las distintas fases de la modernidad.

En 2008, sin embargo, el teórico Lev Manovich recaba una situación muy diferente:

Todo aquel que esté involucrado en el diseño y el arte de hoy en día sabe que los diseñadores contemporáneos usan el mismo paquete de *software* para diseñar todo. Sin embargo, el factor crucial no lo son las herramientas en sí mismas, sino el proceso de *workflow* activado por las operaciones de importar y exportar. (Manovich, 2009: p. 128).

Este autor señala, por el contrario, el efecto determinante de la diversidad tecnológica previa a la «conquista» digital de las distintas actividades vinculadas con lo visual:

Antes de que adoptaran herramientas del *software* en los 90, los cineastas, los diseñadores gráficos y los que hacían animación usaban tecnologías completamente diferentes. De esta manera, más allá de que se influyeran los unos a los otros, o que compartieran la

17 En 1967, Crouwel diseñó un alfabeto experimental para la tecnología CRT usada en las primeras pantallas de datos, llamado New Alphabet.

misma sensibilidad estética, inevitablemente creaban imágenes de muy diferente aspecto. Las diferencias en tecnología influenciaron qué tipo de contenido debía aparecer en los diferentes medios. (Manovich, 2009: p. 129).

Actualmente, según Manovich, es imposible distinguir las imágenes del cine, la web o la gráfica impresa, solo reconocibles como productos diferentes por la información anexa que acompaña su publicación. De alguna manera, se ha producido una convergencia casi absoluta entre lenguajes anteriormente muy diferentes, a raíz de la unificación efectuada por lo digital.

En lo que hace a la manipulación y configuración específica de lo tipográfico, señala:

Estos diseños confían en la habilidad del *software* [...] para tratar el texto como cualquier otra materia prima gráfica y crear fácilmente composiciones hechas de cientos de elementos similares o idénticos dispuestos según cierto *pattern*. Y como un algoritmo puede modificar fácilmente cada elemento del *pattern*, cambiando su posición, tamaño, color, etc., en vez de la grilla moderna completamente regular, vemos estructuras más complejas que están hechas a partir de muchas variaciones del mismo elemento (Manovich, 2009: p. 130).

El planteo de Manovich pone el foco en la dinámica operativa de los distintos *softwares*, que si bien son específicos para ciertos usos y necesidades, se mezclan entre sí a través de el acto de importar y exportar, intercambiando su función en cada pieza o proyecto, pero reteniendo características de aspecto y estética propias de sus lógicas digitales: «Estas operaciones pueden ser comparadas con los diferentes bloques de un Lego».

Como una corroboración de lo analizado por Manovich, la fuente digital Dead History, del diseñador estadounidense Scott Makela [Fig. 5.25], diseñada en 1990 para Emigré Fonts [Fig. 5.26], es el producto del ensamble de dos repertorios digitales pre-existentes: la Lynotype Centennial y la Adobe VAG Rounded. El experimento de Neville Brody [Fig. 5.27] y Jon Wozencroft, FUSE lanzado en 1991 se convirtió en un laboratorio de experimentaciones sobre la condición digital de la tipografía y los nuevos espacios gráficos que podía habitar.

John Maeda, formado en el Massachusetts Institute of Technology (MIT) como ingeniero informático y PhD en Diseño en Japón, observaba:

La computación es intrínsecamente diferente de los medios existentes porque es el único medio en el que el material y el proceso para configurar el material coexiste en la misma entidad: el número. El único otro medio en el que un fenómeno similar acontece es el pensamiento puro. (Maeda, 2016: p. 88).

CAPÍTULO 6

Ontologías de la tipografía Forma, Imagen, Discurso, Proyecto

6. 1. La tipografía como forma

6.1.1. Del texto a la Gestalt

Preguntar por la forma de lo tipográfico, o por lo tipográfico como forma, implica indagar las características materiales y simbólicas de una categoría particular de artefactos efectuados por la *operación* tipográfica. Desde un abordaje cultural, la existencia de una forma para los textos supone la puesta entre paréntesis –quizá la impugnación– del hábito de «considerar a los textos como si existiesen en sí mismos, fuera de las materialidades, (cualesquiera que sean) que son sus soportes y vehículos» (Chartier, 1998). Esta crítica proveniente del mundo de la historia de la lectura podría incorporarse al ámbito de la teoría y la deontología del diseño gráfico, para someter a revisión algunas nociones sobre la función (el término más preciso es «funcionalidad») de lo tipográfico que en general suele referir exclusivamente a la forma de los repertorios de signos como vehículo para la transmisión abstracta de información: la que va de un *emisor-autor* a un *receptor-lector*, un circuito comunicacional simplificado que idealmente no debería incluir ruido alguno. Esa mediación «silenciosa» consistiría en la absoluta no-interferencia de la forma de la tipografía (la de sus signos) que garantice la obtención de información objetiva; la palabra y el párrafo deben ser esos vehículos traslúcidos e invisibles:

La metáfora de la «copa de cristal» de Beatrice Warde (1955) sintetiza la idea de la tipografía como un recipiente transparente que no agregue ningún color propio al significado del autor. Para que la tipografía puede ser completamente natural y discreta, las formas de las letras deben estar perfectamente conformadas y libre de manierismos, las líneas y columnas tipográficas deben estar organizadas para llevar el ojo serenamente, sin distracciones o fatiga. (Waller, 1987).

La eventual forma de lo tipográfico se subsume así en la adecuación a su función o funcionalidad específica: facilitar el acceso al contenido del texto (y a los «significados»

del autor) sin impedimentos, es decir, sin obstrucciones formales, y de esa forma permitir el contacto directo con esa información.

Desde la mirada de una antropología de la escritura, que se revisó en el Capítulo 2, se concluye, sin embargo, que la lectura no es un acto exactamente «reversible» con la escritura; en general, incluida la escritura tipográfica. Hay muchos factores que la organizan y definen; entre ellos las condiciones concretas de los artefactos escritos, que convocan y organizan al o los lectores de maneras específicas y diferenciadas. Chartier critica la idea de un texto y una lectura abstractas: «De ahí la necesidad de una doble atención: a la materialidad de los textos y al corporalidad de los lectores» (Chartier, 1998).

Las *formas textuales* tipográficas ostentan características propias que no coinciden con las de lo visual en general, lo háptico o lo espacial. No por ello son menos consistentes en el plano de la percepción y la racionalidad, o relevantes en el de la interpretación y la significación. La identificación de una «visualidad» propia para los textos gráficos permite abordarlos como una especie particular de forma, casi ausente en las preocupaciones morfológicas del campo del diseño, y muy rica en consecuencias en el plano teórico y proyectual.

Como lo hemos expresado en el capítulo anterior, la comprensión de la naturaleza compleja de la operación tipográfica excede –y es útil insistir en esto– la idea de una simple codificación y decodificación de elementos (postulados como simétricos) de un lenguaje que es previo a su representación gráfica, es decir, a su puesta por escrito. La operación tipográfica, en tanto que «tecnologización» de una tecnología previa (la de la escritura) como lo entendía Walter Ong, complejiza aquel presunto traspaso objetivo o neutro de información.

La tipografía efectúa –hace, construye, fabrica– artefactos textuales que, como objetos, son configuraciones formales que requieren ser estudiadas desde una morfología particular, una morfología de «lo textual». Es necesario hallar, en el campo general de las formas diseñadas, un lugar propio para los textos gráficos (y los tipo-gráficos en particular) tanto en sus aspectos perceptivos como en sus lógicas de configuración.

Como se concluyó anteriormente del planteo de Petrucci, la escritura no existió nunca en un vacío interpretativo, sino que ha generado «culturas gráficas» en el contexto de la cultura en general, y que han asociado maneras de escribir a maneras de leer: sobre aquellas se edificó históricamente la «cultura tipográfica». Para un enfoque morfológico de los objetos de la tipografía, la dimensión cultural de lo textual vuelve indispensable incorporar aspectos como la materialidad, la tecnología y las referencias simbólicas que el texto tipográfico encierra. Se delinea una noción ampliada de forma, que conecta los aspectos histórico-técnicos de su formación junto con el nivel ideológico de su sentido.

6.1.2. *Funciones y usos: legibilidad y «lecturabilidad»*

Todo texto organizado gráficamente está intencionado hacia un tipo particular de uso –la lectura– que requiere reconocimientos y procesamientos sensoriales y mentales, indispensables para el proceso de decodificación e interpretación. Este uso o finalidad evidente de

lo textual puede actualizar la discusión «forma-función», en la que el polo funcional está representado por una categoría específica: la de la legibilidad. A partir de este esquema se compone una tensión, más teórica que real, expresable en el par «legible-ilegible», que regularía las posibilidades de una «buena forma» tipográfica. Al respecto comenta Gerard Unger:

Los tipógrafos y diseñadores han escrito muchas veces sobre la lectura. Pero pocas veces van más allá de la afirmación de que la legibilidad es importante. Raramente se encuentran las explicaciones sobre dicha importancia o sobre la significación del término legibilidad. (Unger, 2009).

Unger revisa la afirmación de Karl Gerstner, uno de los diseñadores más representativos de lo que se podría denominar como «racionalidad» tipográfica: «La función está fijada, el alfabeto está inventado y las formas básicas de las letras son inalterables». Se pregunta Unger:

En qué función pensaba, Gerstner nunca lo dijo, pero con toda probabilidad se refería a la lectura. Y yo interpreto que con «las formas básicas de las letras son inalterables», quiso decir que así era en aras de la legibilidad». Es evidente la circularidad del razonamiento de Gerstner. Para confirmar esta indeterminación, Unger trae a colación a otro de los grandes diseñadores de la Escuela Suiza, Emil Ruder: «La obra impresa que no se puede leer, se convierte en un producto absurdo».

Rick Poynor caracteriza de manera muy precisa los valores y criterios de aquellos diseñadores, y los supuestos culturales e ideológicos subyacentes a su estética gráfica:

El diseño tipográfico debía ser neutral, impecable y objetivo y que un manejo consistente y funcionalista de la tipografía respondería mejor a las necesidades de la sociedad. Los exponentes más tempranos de la tipografía suiza vieron entendieron su tarea como la de desnudar a la información de todo elementos subjetivo y redundante, permitiendo a los ciudadanos racionales ponderar las comunicaciones de acuerdo a sus propios méritos. (Poynor, 2010: p. 125).

El tópico y la discusión latente sobre la legibilidad se aclaran un poco más cuando se revisan las diferencias, sutiles pero significativas, de los términos *legibility* (legibilidad) y *readability* («lecturabilidad»)¹ Unger define: «*Legibility* habla de las formas y detalles de las letras y *readability* de un todo mayor» (p. 20). Al parecer, el tema es la escala o la diferencia cualitativa que hay entre las partes y el todo, principio fundamental que regula el conjunto de leyes «gestálticas» de la percepción.²

1 El neologismo en español es una aproximación a una palabra inglesa intraducible.

2 Según los pensadores de la Gestalt, el todo es mayor que la suma de las partes. De esta escuela de pensamiento surgieron las leyes de la organización perceptiva. Este conjunto de principios

Como se comentaba más arriba, se comprueba que la forma de lo tipográfico implica dos niveles de análisis y ponderación: el de los elementos y el de los conjuntos. Parece claro que la legibilidad se propone fundamentalmente en la consideración de la forma en el nivel de los elementos; este nivel es de la fisonomía de los tipos y su *performance* perceptiva en el proceso de la recuperación óptica de la información, que transportan como letras del alfabeto. No es tan evidente la medida de la legibilidad en el nivel de los conjuntos, ya que aquí se trata de unidades de significación mayores, en las que la acción de leer no se circunscribe a la identificación de elementos mínimos. En el plano que va de las palabras a las páginas u otro tipo de superficie tipográfica, como las de los dispositivos digitales actuales, se trata de verdaderos «todos» que se perciben y se comprenden como configuraciones (*gestalten*) integrales.

La ambigüedad y amplitud de los asertos sobre la legibilidad se hacen patentes en la obra de Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style* (1992),³ donde afirma que «un principio perdurable de la tipografía será siempre la legibilidad», conectándolo con la idea de «letras esencialmente buenas» (Bringhurst, 1997: p. 17). La noción siguen estando indefinida. Esta dificultad conceptual quizá se explica por una mirada poco precisa sobre las relaciones existentes entre tipografía y lenguaje, que revisamos detenidamente en el Capítulo 2 de este trabajo. Define Bringhurst: «La tipografía es el oficio de darle al lenguaje humano una forma visual perdurable y, por lo tanto, con una existencia independiente» (Bringhurst, 1997: p. 11). Por más que luego señale que la tipografía, como oficio, tiene una frontera común con la escritura y la edición, por un lado, y con el diseño gráfico, por otro, reitera que no pertenece a ninguno de ellos. Es clara en cambio la identificación directa, sin intermediaciones, entre tipografía y «lenguaje»; nos preguntamos si se refiere específicamente al lenguaje verbal, ya que el término es ambiguo. En ambos casos se trata de una absolutización o abstracción de la tipografía como instancia separada de su contexto concreto, la cultura (tipo)gráfica a la que pertenece y a la que instituye.

En relación a los repertorios tipográficos, define: «El tipo es una escritura idealizada» (*type is idealized writing*); y en relación a la existencia de casi infinitas fuentes, «no

perceptuales explica cómo los objetos más pequeños se agrupan para formar otros más grandes. El psicólogo alemán Max Wertheimer (1880-1943) estableció un conjunto de leyes de la organización perceptual, como la ley de cierre y la de la relación figura-fondo. Una premisa básica de ambas es que estas organizaciones perceptuales son innatas. La psicología de la Gestalt se formó en parte como una reacción al atomismo de la escuela de pensamiento estructuralista. A diferencia del estructuralismo, que se centró en descomponer los procesos mentales en sus partes más pequeñas posibles, la psicología de la Gestalt adoptó un enfoque holístico. La difusión de la psicología de la Gestalt procede de los escritos de Köhler. Dos importantes publicaciones de Wertheimer son su artículo «Estudios experimentales sobre la percepción del movimiento», publicado en Alemania en 1912, y el libro *Productive Thinking*, de 1959.

- 3 Bringhurst comenta que para el título de su libro se inspiró en *The Elements of Style* de William Strunk y E. B. White, un breve manual de técnicas y recomendaciones para la buena escritura, publicado en una versión ampliada, en 1959. Es importante tener presente esta referencia al «manual de estilo» vinculado al mundo de los redactores que Bringhurst traduce al ámbito de los buenos usos y estilos en las decisiones tipográficas.

hay fin para las fuentes como no lo hay para las visiones del ideal». (Bringhurst, 1997: p. 199). Surge una contradicción respecto a la posición anterior: ahora es la escritura, y no el lenguaje, la que define a lo tipográfico. Las dificultades teóricas para diferenciar el nivel del lenguaje del de la escritura han sido expuestas pormenorizadamente en el Capítulo 1. Es relevante comprobar que esas distinciones y discusiones no forman parte del instrumental conceptual de Bringhurst, que entiende a la tipografía en una situación simétrica con el lenguaje, como una idealización infinita efectuada a través de los estilos de los repertorios de familias y fuentes (el «*typographic style*» del título). Para este abordaje la forma de la tipografía es la de una estilización ideal de sus elementos (las letras y sus rasgos, clasificaciones, linajes, etc.) y mucho menos de los conjuntos, los textos tipográficos y su diseño, que definen unidades mayores de sentido.

La lecturabilidad, tal como la define Unger, evidencia un plano de la forma tipográfica que desborda cualitativamente la «gramática» de sus componentes, y que incluye y resignifica la condición, aparentemente inexpugnable, de la legibilidad. Podemos pensar que toda forma –y la tipográfica no es una excepción– incorpora la intencionalidad de su concepción y ejecución, que queda inscrita en ella. Las formas pueden ser entendidas, también, como intersecciones que conectan información con percepción, enunciado con interpretación. Esto es detectable en la «forma-legible», que la tipografía resuelve en el plano del código alfabético, y en la «forma-lectura» que la instituye en ámbito de la cultura. En las formas de los textos –en los textos tipográficos propiamente dichos– no hay oposición de principios entre lo que se podría denominar «orden de la función» y «orden de la forma». La forma tipográfica configura y enuncia la lectura, tanto en la escala de los elementos, su legibilidad, como en la de los conjuntos, la lecturabilidad.

Los principios modernos, reactualizados en las décadas de los cincuenta y sesenta, que regulaban tanto el diseño de fuentes como su uso y organización en los textos fueron puestos en crisis en el plano ideológico tecnológico. Es importante recordar que la aparición de la tipografía digital, y con ella la posibilidad de operar las decisiones tipográficas desde un ordenador personal, habilitaron la aparición de una inédita experimentación en la creación y uso de nuevas fuentes. Junto con eso se alteraron las prácticas habituales del diseño tipográfico de la página que llevó a una redefinición de la categoría de la lectura.

Poynor señala los argumentos centrales de las discusiones que se dieron a fines de los ochenta y que fueron bautizadas como «guerras de la legibilidad»:

Legibilidad y lecturabilidad estaban el centro de los debates inspirados por estos desarrollos. En un número especial de *Emigre* dedicado a la tipografía *Do you read me?* (nº 15, 1990), Licko argumentaba que lo que importaba para la legibilidad de una tipo de letra era la familiaridad con el lector. En el pasado la gente podía leer la letra gótica con facilidad; hoy en día, debido a que no nos es familiar, nosotros no podemos hacerlo. (Poynor, 2015: p. 129).

Sin embargo, el debate no estuvo limitado a tal o cual tipo de letra (el nivel de los elementos), sino que se amplió, como señalamos antes, a la reconfiguración de la actividad de la lectura (el plano de los conjuntos). La página fue «desensamblada», una posibilidad que ofreció la innovación digital y su capacidad de atacar lo que podríamos denominar como ADN de la página, su arquitectura misma, y de esta manera procedió a una «deconstrucción».

La complejidad y la contradicción fueron los nuevos valores que se ponen en escena en el campo del diseño gráfico: «La nueva experiencia de la lectura fue concebida como abierta y no dirigida (*non-directive*). Ofrecía al lector muchos puntos de entrada y optar por caminos de lectura (*reading paths*)» (Poynor, 2015: p. 129).

La tipografía y sus usos definen la operación concreta en la configuración del texto, y establecen y derogan los valores y sentidos de los textos diseñados. A partir de esta constatación se puede intentar una crítica de la concepción funcionalista y atemporal de la pragmática comunicativa de lo textual, tanto si se entiende solo como registro y transmisión de datos previamente significados e intencionados o como lógica lingüística que considera a lo escrito un epifenómeno de lo verbal/oral, una mera «transcripción». Es necesario reponer el valor y el sentido de la configuración formal de lo textual, que se hace presente en la experiencia activa de la lectura; esta interpreta esa forma a la vez que es informada por ella. La lectura no es una actividad predeterminada como finalidad abstracta, sino que es postulada y configurada por la morfología textual. La tipografía define las formas del texto; lo textual adquiere, a la vez, su forma, su *gestalt* propia a través de esta acción de configuración que opera simultáneamente en el plano material, técnico y simbólico.

6.1.3. Hacia una morfología de lo textual

Proponemos un modelo posible para una morfología de la forma textual, que presenta tres dimensiones:

- a) La *histórico/diacrónica*: describe las dinámicas evolutivas (flujos y interrupciones) de los elementos que organizan la textos gráficos a lo largo de un período y en el contexto de una *cultura gráfica* determinada.
- b) La *tipológico/sincrónica*: detecta las invariantes y variaciones del orden abstracto regulador de las lógicas de la forma-texto.
- c) La *simbólico/ideológica*: indaga las connotaciones y sentidos de la interacción entre el artefacto textual y su contexto interpretativo.

La relevancia de la forma textual que lo tipográfico instituye es claramente señalada por Chartier: «la forma del objeto escrito gobierna siempre el sentido que los lectores pueden dar a lo que leen» (Chartier, 2000: p. 79). Esta noción genérica para la materialidad de lo escrito es muy relevante y específica en el caso de la escritura tipográfica y sus objetos, que siempre son determinados *a priori* de su producción y circulación. Como se señaló antes, no hay hecho tipográfico que no implique intencionalidad y planificación, por mí-

nimas que sean. No hay nada casual en el texto tipográfico, salvo las *errata* del cajista o el dactilógrafo de la linotipo o el ordenador; estas son absolutamente inmotivadas dada la indiferencia de la «máquina» alfabética, como ya se analizó. Todo lo demás es deliberado, incluso las ausencias, que son efecto de una (in)decisión. Las torpezas o sorpresas de la diagramación, por su parte, pueden ser entendidas como síntomas de los fallos del programa tipográfico, sus «*bugs*».⁴ No nos referimos solamente a un programa en el sentido digital del término, a un *software*, sino a la acción proyectual que programa las secuencias de decisiones de un texto tipográfico.

La forma tipográfica se despliega en distintas escalas y niveles, que abarcan desde la unidades más o menos simples, como la letra, la palabra, la frase, el párrafo o el capítulo, hasta la totalidad *gestáltica* de un objeto múltiple, como el libro impreso. Chartier lo señala de la siguiente manera:

Recordemos la conciencia que tenían ciertos autores antiguos de la forma del libro, de la tipografía, de la disposición del texto. Entre los siglos XVI y XVIII, y hasta en el siglo XIX, había autores más sensibles, más abiertos que otros, a esta «conciencia tipográfica»: los que juegan con las formas, los que quieren controlar la publicación impresa, los que quieren subvertirla o revolucionarla. No todos los autores dejaban librada al taller la responsabilidad de la forma. Por analogía, la «conciencia multimedia» contemporánea podría emparentarse con esta conciencia tipográfica demasiado olvidada. (Chartier, 2000: p. 49).

Esa conciencia tipográfica es, evidentemente, algo bien diferenciable de las destrezas y usos del oficio, o las técnicas inherentes a las artes del texto impreso. Se trata de una comprensión conceptual y retórica de las ricas *contigüidades* y *confusiones* —potenciales y actuales— entre el contenido «literal» (las letras que forman el texto, pero también el texto de los estudios literarios, el puro significado inmaterial) y una forma que se manifiesta en la materia, la técnica y la configuración. Así, lo tipográfico puede ser el lugar para la especulación por parte del autor, de la manera en que su producción textual será leída, interpretada o usada. El autor post-Gutenberg (que ya comprende que el acto de *poner por escrito* tipográficamente es diferente al de solo escribir) tiene conciencia de que su texto adquiere una forma definida y su inscripción en el sentido, en el dispositivo tipográfico que culmina, por ejemplo, en la forma-libro.⁵ El juego de códigos

4 El Webster's Collegiate Dictionary contiene la siguiente definición de *bug*: «an unexpected defect, fault, flaw, or imperfections.» En la jerga de programación, los errores son llamados «bugs». En Spam Laws, encontramos: «A software bug is nothing like a pesky worm or virus. Instead, it's an error or mistake that causes a computer program to misbehave. These bugs are generally the result of mistakes made by the programmer either in the design or the source code. Some are caused by compilers that generated invalid code.»

5 El libro tradicional es solo uno de los posibles *outputs* de la operación y dispositivo tipográficos, si bien constituye un artefacto central en torno al que se mueven muchas formas alternativas, históricas y contemporáneas, como los *e-books*. Como conjunto define un todo material, técnico y simbólico, que se convirtió en emblema cultural y en ámbito natural de la tipografía.

y convenciones, con sus expectativas y transgresiones, es parte de la propuesta autoral. Aún cuando no se tome en cuenta ninguna de esas decisiones por parte del autor, el editor o el diseñador, esa ausencia constituye un enunciado formal en sí misma. Se trata de un verdadero «efecto de significación» producido por la forma, afirma Chartier, que propone una «trilogía» para comprender el proceso de producción de sentido de lo leído, que involucra:

- el texto (entendido como contenido verbal/literario);
- el lector (y sus prácticas y hábitos);
- la «forma material», con la que el lector entra en contacto y que es determinante de la experiencia entre lector y texto leído.

Para profundizar en la incidencia del texto «mediado» por lo tipográfico (es decir, configurado como forma por medio de la tipografía) es interesante la reflexión de este autor sobre lo «multimedial», concebido como formato CD-ROM, en una época previa a la experiencia masiva de internet. Frente a la reconfiguración digital de las relaciones entre el texto, el autor y el editor –ya iniciada y que no ha cesado de expandirse hasta hoy–, se repone el problema de los soportes o formas de lo impreso como relevante para los propios autores (y no solo los escribas) de libros:

Tal vez los autores de la era de la multimedia, un poco a la manera del autor de teatro, ya no se rijan por la tiranía de las formas del objeto-libro tradicional y lo hagan, en el proceso mismo de la creación, dejándose llevar por la pluralidad de formas de presentación de texto que permite el texto electrónico. (Chartier: 2000: p. 49).

Emerge con nitidez que cuando media el dispositivo tipográfico, ya no se puede simplemente «escribir»: hay que diseñar. No basta la mera fijación de información escrita en un soporte, a través de una herramienta y regulada por un código. El texto manuscrito, previo a la era de la tipografía y la reproductibilidad técnica, estaba bajo la lógica de la escritura, que aunque registra y organiza lo textual, no lo configura o fija definitivamente. El texto tipográfico, en cambio, implica siempre un prever, mensurar, diagramar, componer, decidir; un diseñar, en síntesis. El dispositivo tecnológico (el original de la prensa de tipos móviles o el digital contemporáneo) es la expresión material y procesual de una transformación en la operación técnica y simbólica de producir textos. También es la causa de la instauración de una *lógica proyectual* específica en el centro mismo de lo escrito y lo leído, y su forma. Cabe aclarar que no se pretende proyectar retroactivamente destrezas, principios y valores del diseño gráfico moderno y contemporáneo sobre sus equivalentes renacentista, barrocos o ilustrados. Sin embargo, es claro que el conjunto de tareas «mecánicas» y «liberales» de la tradición medieval, que convergían en la realización tipográfica de un libro, ofrecen la posibilidad de una revalorización en clave actual. Así, la idea de que un compositor era solo un operario –o un «artífice», de acuerdo al uso premoderno del término– no excluye revisar sus competencias a la luz de

las operaciones fundamentales que ponía en acción, que pueden ser denominadas como diseño del texto impreso, en la línea de pensamiento de Petrucci y De Fusco.⁶

La tipografía proyecta lo textual como forma, y esto habilita la idea de una morfología específica, tanto para la textualidad impresa como la «postimpresa» (ya que es ineludible incluir al digital en el horizonte de la forma tipográfica). Con la impresión de tipos móviles se inicia la operación y la forma tipográfica (plano histórico/diacrónico del modelo para la morfología textual, como veremos en el punto 6.3). Ambos, forma y operación, no desaparecen cuando aquella tecnología es superada o reemplazada por otras, como la linotipia del siglo XIX o la fotocomposición de mediados del siglo XX (el plano tipológico/sincrónico). Los artefactos textuales digitales de hoy en día son efecto de procesos de configuración y organización que pueden ser incluidos en una definición ampliada y enriquecida de lo tipográfico (el plano simbólico/ideal), como una prolongación o «intensificación» de sus lógicas y modos proyectuales (el plano simbólico/ideológico), que se podría identificar con el vértice «Incremento» –*Enbacement*– de la *tétrada de efectos mediales*, de Marshall McLuhan (1990).⁷

El diseño de la forma tipográfica puede ser caracterizado de varias maneras:

- como traducción de un estadio textual a otro;
- como transmisión de contenidos de un estadio material a otro;
- como transformación de una información a una formación, que organiza, configura y establece.

En síntesis, en el plano de la función de lo escrito y lo leído, el diseño tipográfico es un *código* organizado sobre el sistema alfabético y sus elementos, las letras. A la vez es *notación*, ya que ese repertorio de elementos del alfabeto son implementados de distintas maneras para cumplir funciones específicas en la transmisión de contenidos.

En el plano de la forma de lo escrito y lo leído, el diseño tipográfico opera como *metalenguaje* del «lenguaje» de las letras, ya que las formula y configura en los idiomas del diseño de tipos. Sobre todo, procede a dar a in-formación teórica y abstracta del texto-contenido para transformarlo en forma-textual.

6 No hay que olvidar que la palabra «composición» definió durante mucho tiempo la tarea de los arquitectos, incluso en los ámbitos académicos, como denominación de la asignatura principal de varias carreras de Arquitectura de la Argentina. Fue reemplazada luego por el término «diseño», y más tarde, por «arquitectura».

7 La *tétrada* es un diagrama que pone en relación los efectos de una tecnología o medio en una sociedad, y que divide esos efectos en cuatro categorías que se muestran simultáneamente: Incremento (*Enbacement*), Obsolescencia (*Obsolescence*), Recuperación (*Retrieval*) y Reversión (*Reversal*). La dinámica de la *tétrada* es la de fondo-figura, es decir, dos pares de categorías actúan como fuerzas positivas sobre el fondo negativo de las otras dos.

6.2. La tipografía como imagen

6.2.1. Superficie y línea

La tensión filosófica entre la imagen y el texto ha determinado las coordenadas de un debate secular en torno a la primacía ontológica, la adecuación a la verdad o la eficacia comunicativa de cada uno de estos polos. En el plano de la representación se trataría de una vacilación valorativa entre la *inmediatez* de la mimesis o la *mediación* del lenguaje. En la dimensión de la técnica, la tensión se manifiesta entre los medios de lo visual y los de lo legible.

Vilem Flusser define a las imágenes como «superficies significantes». Entiende que funcionan como abstracciones, «abreviaturas de las cuatro dimensiones del espacio-tiempo a las dos dimensiones de la superficie» (Flusser, 2014). El significado de aquella se da en la superficie, que captado de una sola mirada, será solo «superficial». Sin embargo, la producción de imágenes supone un «cifrar» fenómenos en símbolos bidimensionales que deben ser «leídos». Para lograrlo, es necesario profundizar a través de un «palpar» esa superficie con la mirada; a esta actividad Flusser la llama *scanning*.

El mundo de las imágenes es un mundo de símbolos connotativos y ambiguos que dan lugar a interpretaciones. El significado de las imágenes es «mágico» porque es un espacio de significados recíprocos que se atribuyen en ese *scanning* que va de un significado a otro. Este mundo en el que todo repercute y se repite es muy distinto al de la linealidad histórica: «En el mundo histórico el amanecer es causa del canto del gallo, mientras que en el mundo mágico el amanecer significa el canto y el canto significa el amanecer. El significado de las imágenes es mágico» (Flusser, 2014).

El tiempo de la magia es circular, recíproco y dialéctico, pero en algún momento (ideal más que histórico) las imágenes reemplazaron al mundo que representaban, «debían ser mapas y se convierten en mamparas: en lugar de representar el mundo, lo alteran». Entonces se deja de descifrarlas y en lugar de eso las proyecta hacia el mundo sin decodificarlas, y el mundo se transforma en «algo del tipo de una imagen»; a esta inversión de la función de las imágenes Flusser la denomina «idolatría». Cuando esa alienación con respecto a las imágenes se vuelve crítica (y esto ya pasó otras veces, como por ejemplo, a comienzos del segundo milenio antes de Cristo, sugiere el autor), se «desgarran» las mamparas o «pantallas», arrancando sus elementos —«píxeles»— de sus superficies y reordenándolos en líneas. Esa fue la invención histórica de la escritura lineal. La escritura y sus espacios son el producto de una imagen desmenuzada, pulverizada, en elementos que operaron el reemplazo del tiempo circular de la magia por el lineal de la historia. Esta oposición definirá «la lucha de la escritura contra la imagen». Para Flusser este conflicto se sustenta en la idea de la atomización de la imagen en un repertorio de símbolos (por ejemplo, en el sustrato pictográfico de la escritura en el que las imágenes son despojadas de su potencia interpretativa, y se reducen a ser elementos de una sintaxis lineal). La escritura como imagen desarmada, pulverizada, instaura un tiempo también lineal, el de la historia. La escritura habilita el pensamiento conceptual

que abstrae líneas a partir de superficies, es decir «producir textos y descifrarlos»; y ya que los textos no significan el mundo, sino que significan las imágenes que ellos desgarran, descifrar textos es descubrir las imágenes significadas por ellos. La intención de los textos es explicar imágenes, los conceptos hacen concebibles las representaciones, las vuelven ideas: «los textos son metacódigos de las imágenes».

En este planteo filosófico la escritura aparece como reacción contra esa fuerza alucinadora de las imágenes, la idolatría. Sin embargo, con el tiempo, el mundo de las producciones de la escritura genera a su vez una «textolatría», cuando aquellas reemplazan y desplazan a las imágenes del mundo que debían convocar: «la textolatría no es menos alucinadora que la idolatría», como en la «fidelidad al texto» del cristianismo o el marxismo, pero también en el imperio de una ciencia abstracta que es irrepresentable. La textolatría llega a su fin en el siglo XIX y con ella, la historia llegó a su fin: «la historia es una transcodificación de imágenes en conceptos, una explicación progresiva de representaciones, pero cuando los textos se vuelven irrepresentables, ya no hay nada que explicar y la historia llega a su fin.» Flusser señala que, en el presente, las «imágenes técnicas», aquellas producidas por un aparato —el paradigma histórico y técnico es la fotografía—, actúan ese reemplazo del mundo por un escenario global de imágenes y ejercen un «olvido» que consiste en no poder descifrarlas como tales, y vivir en función de ellas: «la imaginación se ha vuelto alucinación».

Expusimos *in extenso* este desarrollo de Flusser y su tratamiento «ontológico» de la oposición entre la imagen y el texto, para preguntar por la posibilidad de que el tipo particular de artefactos que son los textos más allá de su evidente pertenencia al universo de lo escrito, puedan ser considerados imágenes. El texto tipográfico es indudablemente una superficie, mucho más que cualquier otro artefacto escrito. En efecto, los espacios y objetos de la escritura manual presentan una enorme diversidad: incluyen muchos soportes, herramientas y «corporalidades», y se entremezclan con la arquitectura, la escultura, la pintura o los tejidos.

La escritura tipográfica, por su parte, define e instituye con certeza una superficie gráfica en particular, ya que el procedimiento de la impresión es en sí mismo un acto «superficial». La superficie impresa es el producto de una acción ordenada a ese fin: la tipografía ha creado un tipo particular de textos-objetos, que son —esencial y originariamente— superficies.

Para que se pudieran obtener esas superficies, fue necesario el armado de un dispositivo corpóreo que efectuara una impronta. La letra y la palabra impresas pueden, desde cierta perspectiva, incluirse también en la categoría de «abreviaturas» que Flusser consigna para las imágenes; en este caso, las de una realidad tridimensional —los tipos— abstraída en las dos dimensiones ideales de una imagen-superficie, la del papel impreso. Se trata de una «superficialidad» a la vez material, técnica y simbólica. En la lógica del texto tipográfico es necesario que este aparezca como una superficie concreta a través de un procedimiento técnico —la impresión—, cuya finalidad en el mundo de los objetos es la de constituirse como imagen homogénea, mensurada, reglada, controlada como tal.

Lo que se va delineando es que la superficie tipográfica no es el efecto de un escribir, entendido por Flusser como linealidad producto del rasgado de la membrana o pantalla de las imágenes, sino que es en sí misma membrana o pantalla; más aún en el mundo digital. Esta superficie no es previa, sino que es efectuada por la tipografía. Es imagen porque es representación: el texto tipográfico es ciertamente una imagen si se entiende que «representa» lo escrito (ese mundo lineal y abstracto de la «escritura-desgarro» de Flusser). Es un tipo particular de imagen, la imagen del texto, porque opera el «suplantar a los acontecimientos por estados de cosas, y los traducen en escenas» (Flusser, 2014: p. 14). La escritura y lo escrito se escenifican a través de lo tipográfico.

Resta ver si las superficies tipográficas pueden incluirse en la categoría de superficies «significantes». A primera vista parece que no, por la estricta oposición que Flusser establece entre ellos respecto a los muy diversos modos de recuperación de sentido. El de la imagen opera en el plano de la imaginación y la connotación; el del texto, en el del concepto y la linealidad causal. Sin embargo, con el texto tipográfico se puede localizar una «zona de clivaje» entre el mundo de las imágenes y el de lo textual, ya que la organización de la página tipográfica (una superficie *par excellence*) se ofrece de manera natural a un *scanning* más que a una decodificación lineal. Se refuerza la idea de superficialidad junto con la posibilidad de «profundizar» al recorrerla a través del ir y venir del ojo, como algo más que un rastreo elemental y secuencial de líneas de escritura.

La lectura de la superficie tipográfica es más que una decodificación: es un desciframiento y una interpretación de un tipo particular de imágenes significantes.

6.2.2. Aparatos

Flusser postula que por la «crisis de los textos» (que es la de la linealidad de la historia) fueron inventadas las imágenes técnicas para «cargar de magia» –de significación– a esos textos que, por su irrepresentabilidad, habían llevado a la textolatría. Las imágenes técnicas son producidas por aparatos que, a su vez, son producto de textos científicos. Sin embargo, por su inmediata contigüidad con aquello que representan (por ejemplo, en el paradigma de la *foto-grafía*, una «escritura de la luz»), las imágenes técnicas presumen –o son aceptadas– más como síntomas que como códigos. Esta característica es propia del ser efecto de un *apparatus*, término latino que Flusser conecta con *apparare*, «preparar».

Así como las imágenes técnicas se identifican con huellas o efectos del contacto de aquello representado (aunque en realidad la *black box* sea la que produce esa «ilusión»), se puede pensar al texto tipográfico como imagen técnica, producto del accionar de un aparato, de un preparar. Identificar a la imprenta gutenberiana con un aparato (en el sentido que le da Flusser al término) puede parecer infundado. Sin embargo, la compleja mecanización de una linotipo del siglo XIX, por ejemplo, puede encajar en esa categoría, ya que se trata de una verdadera «tecnología tipográfica», y podemos entender a esa tecnología como el efecto de un «texto» sobre el procedimiento tipográfico. En el

caso de la tipografía digital el ordenador es, sin dudas, un aparato que cumple con las condiciones de *black box* señaladas por Flusser, como se verá más adelante.

Ahora bien, ¿qué es aquello que deja una huella en la imagen tipográfica? En primer lugar, la presencia del dispositivo de los tipos metálicos, objetos materiales que forman de una realidad que es «abreviada» en una superficie por la acción del contacto-impresión. La letra o texto impreso es una imagen, en primer lugar, de los caracteres tipo-gráficos, son una explicitación de aquellos, ya que fueron diseñados y fabricados para obtener de ellos estas imágenes.

En segundo lugar, el elemento tipográfico (el tipo) y los conjuntos que organiza y produce (los textos tipográficos) son, en el plano de la representación, imágenes o ideas de las letras de la escritura y de lo escrito; de ahí su naturaleza de modelos (*typos*) y se puede afirmar que «abrevian» la complejidad del espacio-tiempo del escribir (su cursividad y subjetividad) en una superficie (la del «ojo» tipográfico de los tipos metálicos) entintada que deja la impronta. La imagen tipográfica es huella física de un cuerpo material, el tipo, y este es imagen de un elemento ideal, la letra-tipo.

6.2.3. Fotografía/tipografía

Más allá de las tecnologías históricas de la fotocomposición y el fotograbado (e incluso en el contexto de la imagen y la tipografía digitales contemporáneas), no se han explorado demasiado los contactos conceptuales que hay entre ambas formas de representación, cada una paradigmática con respecto a su objeto. La fotografía es para la imagen lo que la tipografía es para el texto. Señalamos algunas analogías:

- Ambas son invenciones, en tanto que son el efecto de una heurística particular que propició su carácter de «descubrimiento» y los efectos de cambio a nivel de los paradigmas respectivos que produjeron.
- Ambas son técnicas «indirectas» o compuestas, es decir, requirieron de la convergencia de varios conocimientos y procedimientos, ordenados a una finalidad, no evidente en cada una de las técnicas que reúnen. En ese sentido, se puede afirmar que son tecnologías, por implicar desarrollo en aras de un cambio en los modos de producción.
- Ambas producen «imágenes técnicas», por ser producidas por aparatos, como se argumentó más arriba.
- Ambas produjeron una mutación definitiva en la representación bajo el modo de un desplazamiento técnico y una especie de «reducción» cultural. La fotografía redujo la pintura al arte. La tipografía convirtió a la escritura en el «arte» de la caligrafía.
- Ambas comenzaron como lenguajes restrictivos y limitados en su capacidad. La fotografía nació monocroma y redujo los tonos de la imagen al blanco y negro y la escala de grises. La tipografía ofreció en trueque (desde su origen, y por bastante tiempo) la eficacia y la velocidad de la impresión

por el color de los textos manuscritos, instaurando el contraste definitivo entre el «negro» de lo escrito y el «blanco» del papel.

El estatus de la imagen y del texto fue esencialmente modificado por estas tecnologías. En el plano de procedimiento, no solo por el reemplazo de la acción manual por el de una máquina, sino porque el proceso de generación pasó de la subjetividad a la objetividad, del sujeto artista/escriba que actuaba un saber-hacer que coincide con su persona al del fotógrafo/tipógrafo que manejan aparatos que saben hacer. Recordemos que para Flusser, las «herramientas» están en torno a los seres humanos, mientras que los seres humanos están en torno a las máquinas.

La objetivación de las imágenes y los textos a través de las máquinas que los fabrican los vuelve artefactos antes que obras, productos antes que creaciones, objetos antes que cosas.

6.2.4. Signos /actos

6.2.4.1. Huellas e indicios

A principios de los años ochenta, y en plena efervescencia de «lo fotográfico» (a partir de textos fundacionales como *La cámara lúcida* de Roland Barthes, de 1980, entre otros), Philippe Dubois propone una síntesis reflexiva sobre los fundamentos de la fotografía: considera hacerlo tanto sobre la *imagen* como sobre el *acto* que la definen,

porque la fotografía, ya tendremos ocasión de volver sobre ello, no es solamente una imagen producida por un acto; ante todo es, también, un verdadero acto icónico «en sí», consubstancialmente es una *imagen-acto*. En otros términos, la escisión tradicional entre el producto (el mensaje consumado) y el proceso (el acto generador en vías de realizarse) aquí deja de ser pertinente. Con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera de su modo constitutivo, fuera de lo que la hace ser como tal, sobreentendiendo que por un lado esta «génesis» puede ser tanto un acto de producción propiamente dicho (la «toma») como un acto de recepción o difusión.

Para construir la categoría de «acto fotográfico» que da título a su texto publicado en 1983, Philippe Dubois (2015) retoma el esquema clasificatorio de Charles Sanders

Pierce, y su «tricotomía» semiótica ícono-index-símbolo, y lo revisa como tres «posiciones epistemológicas» para tratar el tema del realismo o valor documental de la fotografía. Entenderla como mimesis o espejo retoma la noción de ícono, e implica la confianza en esa capacidad mimética como también en la existencia de un real externo a su representación.

Postularla como símbolo devine de la impugnación de una realidad empírica por fuera de los discursos que la representan, y la necesaria condición de presentación ideológica, cultural, arbitraria y codificada perceptualmente de toda imagen, incluida la fotográfica.

La comprensión de lo fotográfico como *index* le permite un retorno al referente, pero sin la carga de lo mimético, y reconecta a la fotografía con el médium que le otorga su existencia y el acto que la funda. Ante todo es *index* y «solamente luego puede volverse semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo)» (Dubois, 2015: p. 74). En esta «pragmática del *index*» la fotografía es esencialmente indicial por la estricta contigüidad entre lo representado y el medio foto-gráfico que opera como indicio de aquella presencia sin necesariamente ser mimesis.

Por supuesto que estas teorizaciones fueron previas a la aparición y expansión de la fotografía digital, que puso definitivamente en tela de juicio la noción de «traza» o huella para lo fotográfico⁸ y que ha afectado a toda las prácticas de representación e intercambio de información contemporáneos.

Antes de abordar ese cambio de perspectiva, es interesante reponer aquella indagación en el marco de la analogía que proponemos entre imagen fotográfica e imagen tipográfica: ¿qué tipo de signo es lo tipográfico?, ¿qué tipo de imagen es la imagen tipográfica?

En la era de la tipografía metálica (aún más en la óptica, la de la fotocomposición, ya que esta era esencialmente fotográfica en su procedimiento técnico),⁹ la condición indicial es la que prima: la letra impresa es una huella evidente del tipo entintado, presionado contra la superficie del papel [Figs. 6.1, 6.2]. Nada que no haya estado en contacto con el papel en el proceso de impresión puede dejar un rastro visible; ese carácter impreso, esa huella que supuso el contacto físico es el efecto de una presencia material –y por lo tanto, real– del tipo en el dispositivo-maquinaria tipográfico.

Por su parte, la letra «fotocompuesta» [Figs. 6.3, 6.4] es la huella fotográfica de una matriz, y se comporta bajo las leyes que rigen el dispositivo fotográfico tradicional. Nada que no haya estado proyectado por la luz puede dejar su imagen en el papel fotosensible.

Sin embargo, para la comprensión más profunda de la imagen tipográfica no se debe dejar de lado aquello que *no estuvo* en contacto; esto es clave para la comprensión completa de la «fenomenología» de lo tipográfico, no solo desde el punto de vista técnico sino desde el simbólico. Los vacíos (los «blancos» del papel) de la imagen tipográfica son el efecto de aquello que estaba, pero que no dejó huella: el dispositivo mismo. Se trata de una presencia material y técnica, que se escamotea para generar un efecto «positivo» absoluto, sin trazas de la materialidad «negativa» del tipo mismo (su altorrelieve, que incluye su corporeidad y las contraformas de la letra) ni de la materialidad de la «rama» y sus múltiples elementos de sostén, regulación y estructura: la tramoya detrás del acto.

El texto tipográfico «metálico» (incluso el de la linotipia y la monotipia) comparte con el grabado en general esa condición de imagen-impronta, en la que lo no entintado, –lo «no

8 El mismo Dubois retoma, más de treinta años después, este tema a partir del «giro digital» de fines de los años noventa y principios de los años dos mil y la puesta en crisis de los acercamientos «ontológicos» a la fotografía.

9 La fotocomposición cumple, en cierto sentido, con la condición de fotograma que Dubois considera esencial en el acto tipográfico: la huella dejada por un rayo luminoso sobre una superficie sensible, el *index* del tipo que está en el disco fototipográfico (Dubois, 2015: p. 87).

Fig. 6.1 Tipografía Futura en plantilla diatrónica.

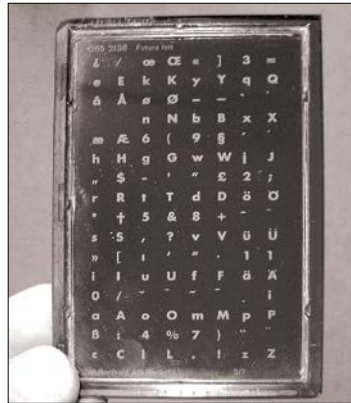
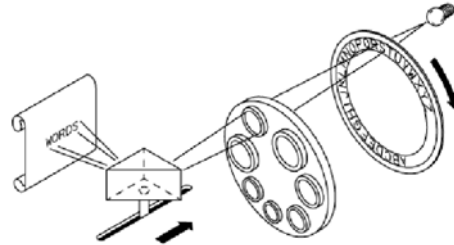


Fig. 6.2 Sistema de copiado en fotocomposición.



Figs. 6.3 Discos con matrices para fotocomposición.



**The unobtrusive type.
The bold, aggressive type.
Even the flamboyant type.**

VariTyper has more than 400 quality type styles to tell your story. Plus hundreds more in 38 foreign languages.

See the proof. Call our local sales office for a demonstration of the variety and quality of VariTyper type. Or call toll-free 800-453-8134. (Except from Alaska and Hawaii; from New Jersey, call collect, 201-987-8000, Ext. 666.) Or write AM VariTyper, 1 Mount Pleasant Avenue, East Hanover, New Jersey 07936.

THE REAL POWER IN PHOTOTYPESetting.

AM VariTyper
The Informationists.

7-182 Charleston Bold II
Megaron II
idofghjklmnop
ABCDEFGHIJKLMN
1234567890
[] - . / ' " : ; *
TYPOgraphy is
TYPOgrat

5-78 Karmia Karin Heavy
ABCDEFGHIJKLMN
1234567890
[] - . / ' " : ; *
TYPOgraphy is
TYPOgraphy is architecture, and the typography
TYPOgraphy is architecture, and
TYPOgraphy is architect
TYPOgraphy is arch 12
TYPOgraphy is 123
TYPOgraphy 123

Fig. 6.4 Publicidad del sistema de fotocomposición.

dicho»– es la contrahuella del procedimiento técnico. Así como el grabado xilográfico o el cliché metálico imitan la positividad del dibujo (el negro sobre blanco de la acción positiva del trazar, con un instrumento y un medio, *graphein*), el tipo impreso imita la positividad (aunque no siempre la figura de lo escrito a mano) de la letra trazada por un estilo o una pluma, o un pincel. Pero en la imagen tipográfica hay un efecto y un origen conceptuales singulares. El texto tipográfico no es un imagen homogénea y continua, es decir, analógica. No es un mero alto o bajorrelieve en una plancha de madera o de metal, producto del traspaso o calcado de un dibujo original. Es, en sí mismo, un compuesto ajustado de partes separables e intercambiables, que se fija a una estructura soporte para que se pueda obtener del mismo una imagen continua, el «efecto» tipo-gráfico, que sin embargo ostenta –en el espacio entre caracteres, por ejemplo– los rasgos de lo discontinuo y lo discreto, propios de la tecnología de tipos móviles. Esta condición de *efecto calculado*, distinto a una huella espontánea, es clave para la comprensión del carácter indirecto de la imagen tipográfica.

Se puede concluir, provisoriamente, que no es esencial su condición de *index*, ya que en la mediación a través del dispositivo impresor están siendo regulados aquellos comportamientos o huellas que *deben* producirse y aquellos que no: lo *no impreso* no es una mera ausencia o vacío, sino que, formal y discursivamente, es inherente al objeto impreso como tal y, por lo tanto, indispensable para que su carácter textual se efectivice gráficamente.

6.2.4.2. Tipos y casos

Si no es la lógica del *index* la que regula el modo de significación propio de la tipografía, ¿puede serlo la «lógica del tipo»?

En la tipografía, como señala Flusser, los signos gráficos de la escritura devienen tipos o modelos. La operación de reducir una letra a un tipo es rica en densidad técnica y cultural. En efecto, la primera y más notable característica (aunque no evidente) de lo tipográfico es su esencia *tipológica*. La tipografía es la «tipificación» de lo escrito –siguiendo de nuevo a Flusser– tanto de la escritura en sí –la praxis– como también de los elementos que la constituyen: las letras, las palabras, las frases. En el primer aspecto, el de la acción, una operación analógica y continua (directamente material y significativamente indicial), la del escribir, es reconvertida en una acción discreta, discontinua, y materialmente indirecta. El texto tipográfico es la imagen de la disposición de los tipos, y no la de ellos mismos.¹⁰ Desde el punto de vista del modo de significar, se ve claramente que lo indicial no agota su naturaleza. En efecto, los tipos se comportan también como símbolos (incluso como íconos) en un sentido doble. Son signos de una escritura netamente alfabética, en la que el nivel convencional (símbolo) es intrínseco a su funcionamiento. También son expresiones convencionalizadas –estabilizadas y pro-

10 En el Capítulo 5 se expusieron las ideas de Warren Chappell sobre lo impreso como «original» y «escultórico», y no como imagen, que para ese autor es siempre una copia. Esto es cierto desde el punto de vista de la materialidad de lo impreso, pero opinable desde una concepción semiótica de la imagen tipográfica.

mediadas— de las grafías individuales y variables de la escritura manual. Lo icónico es consecuencia de esta misma condición de tipo, ya que se trata, en verdad, de «imágenes de letras», íconos de grafismos, representaciones detenidas y fijadas en el diseño de cada glifo, perteneciente, a su vez, a un repertorio tipográfico particular.

En el nivel simbólico de los signos tipográficos, la convencionalidad es expresada a través de un *type*, del cual son *tokens* todas sus improntas gráficas. Los signos del alfabeto, una vez materializados (trazados, hendidos, pintados), son siempre *tokens* de un *type*, que es un referente implícito e inmaterial del que las infinitas letras concretas son versiones; cada ocurrencia signica en una frase escrita a mano es, asimismo, un nuevo y distinto *token* de ese *type* alfabético. En la escritura tipográfica, los *types* son una cosa concreta, una presencia no solo material sino visual y visible, estable y, en un sentido, idéntica.

La tipografía se comporta según un modo propio de significación: se regula por una lógica compositiva de unidades preexistentes y fijas —fijadas— que hacen coincidir el *token* y la ocurrencia. Cada «palabra tipográfica» es un caso material y una ocurrencia formal (a la vez y en coincidencia absoluta) del o de los *types* que la organizan como tal.

6.2.5 Material/digital

Inscribir a los textos tipográficos en el orden de las imágenes técnicas permite entender mejor la naturaleza de la tipografía digital. Este nuevo avatar de lo tipográfico, con el cambio estructural que implica el despliegue de la digitalidad contemporánea, confirma las características determinantes del acto tipográfico que trasciende materialidades y procesos históricos. En el caso de los textos tipográficos digitales, estos son claramente imágenes técnicas por ser efecto de una tecnología que es, a su vez, un «aparato» producto de un texto «científico» —el de la programación del *software* que la efectúa—. En el prefacio del *El acto fotográfico* para la edición de 2014, Dubois propone una comprensión de época para su teoría sobre la imagen fotográfica, y la revisa a la luz de los profundos cambios que el «giro digital» generó en casi todos los ámbitos de las formas socializadas de comunicación:

lo digital, en términos de dispositivo técnico, literalmente acható, borró, anuló las diferencias «de naturaleza» entre los diferentes «tipos» de imágenes (pintura, fotografía, film, video, etc.) e incluso entre textos, imagen y sonidos, todos en la misma situación digital indiferenciada de la reproducción y de la transmisión de las «señales» de la información. Desde el punto de vista de lo digital, no hay *diferencia* entre un texto (un libro, un manuscrito, el grafismo), una imagen (foto, film, pintura, dibujo, etc.) y sonidos (ya se trate de voces, de música o de ruidos). (Dubois, 2015: p. 24).

El rasgo teórico más importante que el giro digital produjo ha sido la relativización del «discurso ontológico» sobre la fotografía en tanto que traza o *index*, ya que el proceso

mismo ha cambiado y esa condición desaparece. Para Dubois, la imagen fotográfica abandona el paradigma barthesiano de representar «aquello que fue» para ingresar a la idea de la imagen como ficción, para ocupar el lugar de lo «posfotográfico». La imagen digital en general (y la fotográfica en particular) se entiende mejor desde una «teoría de los mundos posibles», originada en el pensamiento de Nelson Goodman, David Lewis y Saül Kripke. El «criterio de realidad» de la fotografía analógica puede ser reemplazado por el «criterio de fictividad» bajo el cual la imagen fotográfica no reproduce, sino que inventa.

Respecto a este cambio de régimen de visualidad de la fotografía, Dubois propone estos cuatro aspectos como interrogantes:

- La cuestión del documento y el archivo: la imagen se inventa a sí misma y es una «fabricación de trazas».
- La cuestión del stock y de los flujos: ya no hay materialidad ni almacenamiento, sino una «masa infinita de datos», una «pura memoria» que circula por las redes.
- La cuestión de la unidad espacio-temporal de la imagen: ya no es un bloque de espacio y tiempo, sino que está hecha de materiales heterogéneos, una imagen «heteróclita» que genera la ilusión de una unidad.
- La cuestión de «fijeza» de la imagen: imágenes que se animan, que se mueven, que evolucionan, que «duran».

Si contrastamos estos cuatro frentes que abre lo digital para el campo de la tipografía, la categoría de imagen tipográfica emerge enriquecida. En efecto, desde el origen lo tipográfico operó una dimensión particular de la imagen, la del texto, que no reproduce algo fuera de sí misma, sino que *se reproduce como texto*. La absolutización de lo verosímil, la garantía de una mimesis con algún grado de verosimilitud con un real distinto al de su imagen, no forma parte de una posible ontología de la tipografía. De hecho, los aspectos de archivo, stock y flujo o de ilusión de unidad de los objetos tipográficos siempre formaron parte, de alguna manera, de los modos propios de generación, circulación y producción de la tipografía, fuese como repertorio de signos (la familia) como conjunto de elementos materiales (la fuente) o como configuración de superficies (el diseño del texto).

De todos modos, lo tipográfico, sea en el ámbito de la tipografía tradicional o en el de la digital, siempre se puede definir como una *imagen-acto* que implica la configuración de una forma tipológica y reproductible a través de una acción que transporta y expresa las lógicas operativas del «aparato» (*hardware* o *software*). En este contexto, la fotocomposición, si bien fue una tecnología que no prosperó, puso en evidencia la proximidad e identificación entre el acto de generar la letra y la imagen de esta en la superficie fotográfica. Pero quizá lo más relevante de ese interregno fue que la máquina y el proceso de fotocomposición convocaron una solución computarizada para los problemas de cambios de escala y definición precisa de los caracteres de una fuente.¹¹

11 «Unos años después, a comienzos de la década del 60, esta segunda generación de máquinas fotocomponentoras aparecía en escena incorporando computadoras y pantallas de tubos de

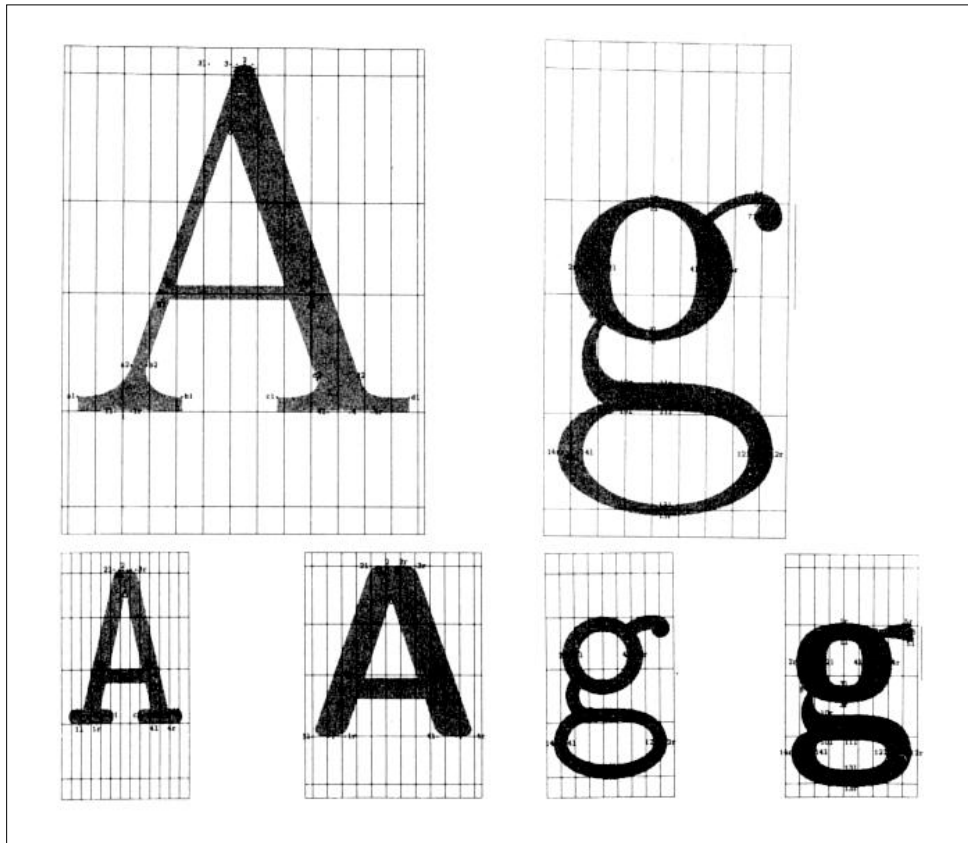
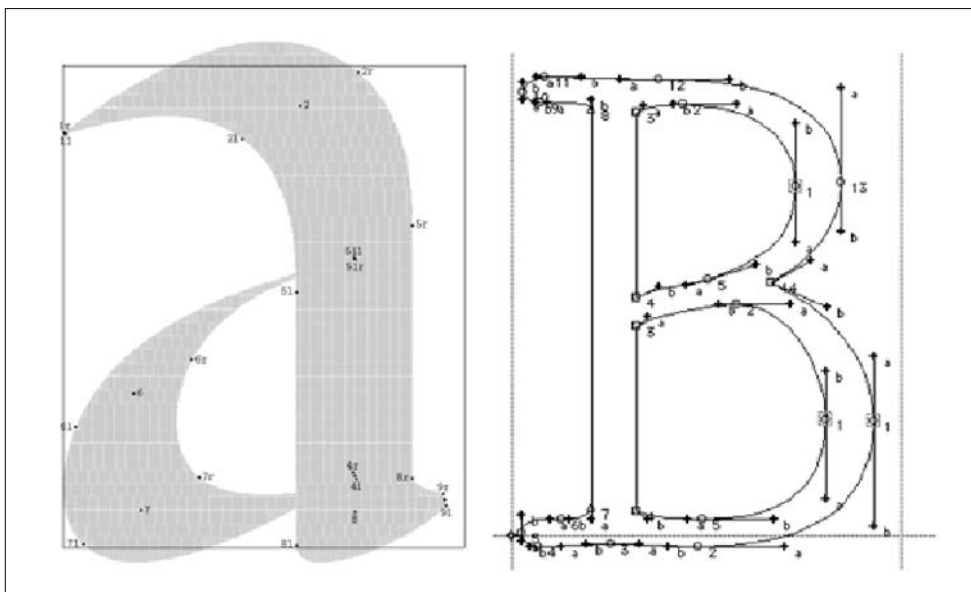


Fig. 6.5 Ejemplos de sistema de diseño de fuentes digitales (glyphs output) Metafont.

Fig. 6.6 Sistema digital Metafont vs TrueType (postscript).



Es interesante señalar que la tecnología digital tuvo que precisar y ajustar sus procedimientos y características para poder responder al ideal gráfico del tipo material: este radica, esencialmente, en la continuidad analógica y material en la definición de los contornos y la superficie impresa de la letra. Desde el tipo móvil hasta la fotocomposición, pasando por la linotipia o el offset, nunca se había puesto en duda esa continuidad. Sin embargo, lo digital es, como se sabe, un tecnología de mínimas unidades discretas. Toda forma continua, sobre todo una curva, deberá ser traducida a un sistema de partes (píxeles) que, con la escala relativa adecuada, darán la impresión de formas y líneas curvas continuas.¹² Se actualiza y se refuerza la vocación de efecto o imagen de lo tipográfico. La historia del desarrollo de fuentes digitales, e tanto que imágenes, puede ser rastreada en los ensayos de dibujo de letras de Feliciano Felici o Luca Pacioli, que operaban en un ámbito abstracto e inmaterial bastante alejado de la práctica de los talladores de contrapunzones y fundidores de punzones, totalmente involucrados con el problema de la materialidad de los tipos metálicos.¹³

Donald Knuth, el creador del sistema Metafont [Figs. 6.5, 6.6], es el que pone en escena el encuentro definitivo entre las ciencias de la computación y el diseño de tipografía:

La composición tipográfica digital es una configuración de ceros y de unos, y la ciencia de la computación puede pensarse como el estudio de estas configuraciones. Como científico de la computación por primera vez, veía con claridad como podría resolver el problema de la impresión que tanto me aquejaba. No necesitaba conocimientos acerca de metalurgia, óptica o química [...] todo lo que necesitaba era construir el modelo correcto

rayos catódicos (crt, la sigla en inglés), que reemplazaron al método fotográfico de almacenamiento de letras de la primera generación. De esta manera, el alfabeto sufrió una nueva reconversión de su estado: las matrices de letras pasaron a ser una grilla de puntos definidos digitalmente para ser representados en la trama de la pantalla mediante un código binario de prendido-apagado, o bien, de lleno-vacío. Los puntos de la matriz se denominan píxeles (contracción del inglés de *picture element*, es decir, elemento de imagen) y a las matrices se las llama mapas de bits (*bitmaps*). Las dimensiones de estos píxeles dependen de la definición de pantallas, impresoras o filmadoras. Cada uno de estos dispositivos cuenta con definiciones o resoluciones diferentes que se miden en número de píxeles ennegrecidos por centímetro o pulgada, expresados en la abreviación dpi: *dots per inch* (puntos por pulgada)» (Araujo, 2007).

12 Las primeras fuentes tipográficas digitales, y algunas más recientes, a veces operan el juego de exponer el «*backstage*» tecnológico digital, con sus características de discontinuidad y discreción; está claro que lo hacen contra el *background* de aquellas otras fuentes (la gran mayoría) que cumplen con el estándar visual de la tipografía tradicional.

13 «Gracias al trabajo del matemático norteamericano Donald Knuth, a la luz del siglo xx este mismo principio es redefinido con herramientas de cálculo más potentes –las computadoras– y con una geometría más elaborada capaz de establecer curvas que antes hubieran sido imposibles de trazar de forma estandarizada. La esencia del modelo renacentista es retomada en la etapa de la escritura digital ya que los signos son construidos a través de operaciones matemáticas y, en este sentido, podríamos afirmar, sin temor a exagerar, que la técnica de producción de escritura de Pacioli también es un *software*.» (Araujo, 2007).

de ceros y unos y enviarlo a una componedora digital [de alta resolución]. En otras palabras, el problema de la calidad de impresión se había reducido a un problema de ceros y de unos. (Knuth, 1999, citado en Araujo, 2007: p. 54).

A partir de Knuth y Metafont, la letra tipográfica sufre una desmaterialización que afecta a su propia gestación como objeto visual, y que inaugura una esencia digital para el diseño y producción de tipografía: una verdadera mutación en el plano técnico-material, pero también, de alguna manera, en el conceptual:

Como vemos, el escenario tecnológico a comienzos de los 70 era muy variado. Convivían antiguos procedimientos junto a inventos recientes y desarrollos incipientes: el plomo (que languidecía), la fotocomposición analógica y la digital, todos formaban parte del mismo espacio. El tema de la producción de escritura había pasado de ser una cuestión mecánica a una fotográfica, para desembocar de lleno en el campo de la computación. La nueva situación distaba de ser ideal en cuanto a costos y a calidad, al menos, como veremos más adelante, para la escritura de textos matemáticos –que ofrecen una dificultad mayor que los verbales–. Precisamente textos de este tipo eran los que necesitaba resolver Donald Knuth. Sin embargo, a pesar de las dificultades existentes, el cambio fundamental se había planteado definitivamente: la imagen (la letra) era sustituida por un procedimiento (el conjunto de operaciones matemáticas que la define). El modelo Gutenberg había expirado. (Araujo, 2007: p. 53).

El problema conceptual que trae a escena la tipografía generada digitalmente tiene varias facetas interesantes; entre ellas, la que pone en discusión el eje material-inmaterial. En efecto, la dimensión eidética de la letra tipográfica encontraba en el tipo metálico y en los tipógrafos que lo creaban y lo usaban un anclaje técnico indudable que lo hacía formar parte del ámbito de la corporeidad material. Desde el enfoque de la imagen, sin embargo, la desmaterialización progresiva de estas a lo largo de su historia está íntimamente relacionada con los medios que producen las imágenes. Dubois ha explorado una dinámica propia de los dispositivos de producción de imágenes para observar ese movimiento que va desde la materialidad evidente de la pintura sobre tela hasta la ambigüedad del soporte de la fotografía, y de ahí hasta el cine y su condición de imagen proyectada y el video, en el que se trata de impulsos eléctricos. En la era digital,

La imagen informática [...] es una imagen puramente virtual. No hace otra cosa que actualizar una posibilidad de un programa matemático, se reduce en última instancia ni siquiera a una señal analógica, sino a una señal numérica, es decir a una serie de cifras, a una serie de algoritmos. Estamos lejos de la materia-imagen de la pintura, del objeto fetiche de la fotografía y hasta de la imagen-sueño del cine que procede de un fotograma tangible. Es más una abstracción que una imagen. Ni siquiera una visión espiritual, sino el producto de un cálculo. (Dubois, 2001, citado en Araujo, 2007).

Si se quiere incluir a la tipografía digital en el campo de una teorización general y abarcadora sobre lo tipográfico, y como se concluye de esta breve revisión de sus orígenes y lógicas, es evidente que los aspectos materiales y técnicos de la tipografía metálica o la fotocompuesta no alcanzan; al menos no para una posible ontología de lo tipográfico. No se niega la dimensión técnica propia de la invención tipográfica originaria y sus efectos, que definieron la cultura impresa y que son ineludibles en la comprensión de lo tipográfico en su dimensión histórico/diacrónica. Pero los procedimientos técnicos tradicionales, aquellos que determinaron históricamente su diferenciación de la escritura manual, no son los que a la larga definen esa especificidad. Esta debe ser buscada en un nivel diferente, el de los componentes conceptuales –y no solo materiales– y el de los procesos abstractos –y no solo técnicos– que pueden cambiar y han cambiado, de hecho, radicalmente.

6.3. La tipografía como discurso

6.3.1. La «escritura artificial»

Cada una de las sucesivas transformaciones y «desmaterializaciones» de la tipografía como artefacto o proceso despliega y repliega ciertas maneras de ser y de estar sin que parezca que estos cambios (algunos de ellos muy profundos) la hagan desaparecer del todo; incluso, los cambios en el ámbito de la impresión no han eliminado a lo tipográfico: es clave volver a traer la distinción entre el plano de la imprenta (el medio impreso, la *print culture*) y el plano de la tipografía (la idea, la cultura y la proyectualidad tipográficas).

¿En qué consiste esa diferencia que a su vez señala una identidad, y con qué otros territorios establece conexiones? Como se analizó en los Capítulos 1, 2 y 3, las conexiones entre tipografía y escritura y entre tipografía y textualidad son fundantes y fundamentales. En efecto, la dimensión de la escritura define de una manera definitiva a la tipografía en el plano del sistema. Proponemos, retomando un término alemán utilizado por Flusser, que la tipografía es una *Überschrift*. El significado que le da el autor es el de algo «sobre», en el doble sentido de «arriba» y «en torno a» la escritura; también designa un título o encabezado. La traducción inglesa es «*superscript*». Como se ve es una palabra apta para pensar lo tipográfico como algo «sobre» la escritura, en todo el juego de sentidos que propone. La tipografía es una *superscript* de la escritura alfabética en por lo menos dos sentidos:

1) El plano del *alfabeto en sí*

Como se describió en torno al modo originario de existencia de lo tipográfico, aquellos tipos moldeados a partir de matrices, fabricadas a partir de punzones, y realizados a partir de contrapunzones describían toda una operación material que tenía un centro «no declarado» –o invisibilizado– en el resultado final del texto impreso. Nos referimos

a esa abstracción total que estaba detrás del procedimiento, aparentemente solo técnico: el alfabeto mismo, como conjunto definido, previsto, proyectado; diseñado, en definitiva. No se trata ya de un conjunto de «letras»: estas son todavía el efecto del gesto gráfico del escribir y del escriba, del *graphein*. Es cierto que un repertorio escriturario, una *hand-script*, como la «carolingia» o la «insular irlandesa», respondía a ciertos modelos, pero lo hacía en tanto que era incorporada (aprehendida de un modo «corporal») a partir del trabajo de una mano y un ojo que aprendieron a escribir de esa manera o «manera», en una relación física y psíquica de internalización y metabolización del estilo (*stylus*), la herramienta y la forma de usarla. Un proceso absolutamente analógico, orgánico y temporal.

En el plano semiótico, las letras habitan un orden *sintagmático* porque se configuran plenamente en el acto de escribir: sucesivamente, corridamente, «cursivamente». Las letras previas a la tipografía pertenecen al orden de la escritura como gesto y como trazo. El escriba, histórico o contemporáneo, no tiene «en su mano» el alfabeto, sino a través de la ejecución singular y situada de cada acto de escritura, que actualiza la potencialidad del alfabeto en un caso concreto y en una dinámica temporal: la «cursividad».

En cambio, los *typos* (en griego, «modelos») de la tipografía constituyen un paso atrás, no en tanto el tiempo, hacia el origen —el *arquetipo*—, sino hacia el principio, hacia la idea: el *prototipo*. En este sentido, la tipografía es esencialmente alfabética porque su propósito es instituir los signos del alfabeto como esencialmente separados, divididos, independientes unos de otros. La tipografía, entendida como *Überschrift* de la escritura alfabética, es el alfabeto mismo: definido y diseñado, por fin, como algo distinto al escribir tradicional, que lo supone, pero que no lo posee.

En el mundo tipo-gráfico, los veintitantos signos del alfabeto necesitan ser separados definitivamente, ser definidos de una manera que nunca antes fue posible ni necesaria. Ni siquiera con las inscripciones monumentales romanas y sus *capitalis quadrata* cinceladas una por una en un friso, se estaba frente al alfabeto en estado puro. Como lo enunciaba lúcidamente McLuhan: «el alfabeto, llevado hasta un alto grado de intensidad visual abstracta, se convirtió en tipografía» (McLuhan, 2009: p. 47). El *lapidarius* era un artesano que hendía en vez de trazar, que hacía inscripciones en lugar de «notaciones», en el sentido en que Flusser distingue la profundidad de la incisión de la superficialidad de la pluma o el pincel; pero allí no estaba el alfabeto, sino su escritura, su puesta en existencia visual.

Los tipos, en cambio, definen la tipo-grafía, una forma de escritura que consiste en sus propios modelos y que recurre a ellos para combinarlos y ponerlos en el orden adecuado. Así podrán operar la continuidad de lo escrito a través de una indispensable separación previa. Pero esta continuidad no es tal: hay saltos, hay espacios inevitables y necesarios entre signo y signo, entre letra y letra.

En «The Gesture of Writing»,¹⁴ Flusser desarrolla la idea de un «tartamudeo» de la máquina de escribir, y lo vincula esencialmente con la discontinuidad del mecanismo

14 Es muy sugerente que este artículo se conserve como texto mecanografiado en el archivo digital de www.flusserstudies.net.

mecanográfico. Para él, cada tecla que se presiona implica la negación de todas las demás; cada vez, en cada paso, hay que elegir entre esa y todas las otras, como entre esta palabra y ninguna de todas las demás. Esta mecánica de lo discreto, de lo separado y separable, es la de la *typewriter*, que para Flusser refleja de manera más adecuada el gesto de escribir que la escritura manual. Desde esta perspectiva, el autor reconecta el acto del *graphein* originario, ese rayar o hendir sobre una superficie, con un quitar o eliminar materia o posibilidades, en el orden mental del acto de escribir: asocia escribir a esculpir más que a dibujar. La máquina de escribir, con un teclado que exhibe los elementos del alfabeto, habilita la eliminación escultórica de todo aquello que no es en cada elección de cada signo.

En nuestra mirada, podemos entender a la máquina de escribir (y su descendencia, el teclado del ordenador) como una mecanización de un mecanismo previo, para la formación de textos: el de la tipografía misma.

En el mundo de la escritura manual pretipográfica el alfabeto fue, sin dudas, soñado como arquetipo; en clave esotérica por los pitagóricos; en clave práctica por los romanos; en clave mística por los neoplatónicos del siglo xvi, como Geoffrey Tory. Si bien este fue contemporáneo y partícipe del mundo de la tipografía y la impresión, su paradigma era previo y más antiguo; quizá más profundo y por eso, menos eficaz para la comprensión acabada de lo que la invención tipográfica implicaba para el mundo de lo escrito y el texto.

La tipografía encarna el alfabeto como prototipo porque para poder diseñar y fabricar tipos, hace falta separar definitivamente una letra de la otra, diferenciarla y oponerla. Este es un aspecto de la invención tipográfica originaria, la de Gutenberg, Schöffer o Griffo, que suele ser pasado por alto: la decisión de convertir a una determinada forma de caligrafía, una *hand script* singular (como lo son todas, en realidad) en un «promedio», en una imagen fija de sí misma que detiene una manera de escribir manual, siempre cambiante, tanto en las personas (manos) que la ejercen como en el flujo estético que la transforma.

Cada tipo es un prototipo de un momento en esa forma de escribir, y configura así un *repertorio*. Puede ser la Textur o la Fraktur, o la Minúscula Humanística. Las letras tipográficas no se trazaban, se dibujaban. En realidad, se «diseñaban, porque el dibujo desaparecía en el tallado y se volvía proyecto del tipo en sí. Por eso, cuando un punzonista tallaba una fuente de tipos, estaba determinando dos niveles: la forma de cada carácter, por separado, y la forma del conjunto como un verdadero «programa» de formas. Ese conjunto ya no es más el resultado de una cursividad, de una forma dinámica que se define en el momento en que se ejecuta. La caja completa de tipos es la fragmentación de un *continuum* de escritura en un conjunto de unidades fijadas y permanentes; diseñadas para ser recombinadas en una forma de escritura particular. Algo análogo sucede hoy en día en el mundo de la tipografía digital, en el que la creación de tipos se realiza a través de un *software* que programa a su vez una *font*, a ser combinada a través del tipeo del ordenador.

2) El plano de la *escritura tipográfica* propiamente dicha

Desde el origen se entendió que la tipografía constituía una forma «artificial» de escribir. Es claro que aquella homologación entre el artificio y el gesto de escribir era metafórica. Todos los gestos del escribir desaparecen en la composición que hace el cajista-modelo originario. La máxima distancia se daba en el hecho técnico de tener que disponer los tipos en el componedor en el orden inverso para que la impresión obtenga el orden y aspecto correcto. El actual teclado digital (descendiente del de la máquina de escribir) recupera la puesta «al derecho» de los signos tipográficos para el operador, pero no por eso es menos artificial.

Interesa explorar, de todos modos, el plano de lo que se puede volver a denominar «escritura» tipográfica. Si, como se dijo, los gestos, la actitud corporal, el lugar y los materiales son distintos del acto de escribir originario, como lo analiza Petrucci, hay que buscar la dimensión de lo escrito tipográfico en otro lado, más allá de sus circunstancias histórico-tecnológicas.

Consideramos que esa dimensión es la de la *textualidad*. El concepto se exploró en el Capítulo 3, como una cualidad de aquello que autores como Morrison entienden por «texto». Será necesario precisar y ampliar esa noción para obtener los conceptos y categorías que permitan caracterizar con nitidez el producto específico del acto tipográfico.

6.3.2. *Textualidad tipográfica*

Las primeras ideas sobre la noción de texto fueron postuladas por el grupo de la Universidad de Constanza en el año 1964, en el marco de la lingüística del texto. La discusión se dio en torno a qué se entiende por textualidad. La concepción de texto (entendido como acto verbal comunicativo, es decir, intencionado) varía según se define la textualidad, que es el conjunto de propiedades por las que se distingue un texto de lo que no lo es.

Varios teóricos han determinado cuáles son los criterios de textualidad. Se enumeran algunos de ellos (Bernárdez, 1982):

- **Coherencia y cohesión:** se refieren a la unidad de los elementos que lo componen.
- **Intencionalidad:** está relacionada con la actitud de quien produce el texto, que debe ser coherente respecto a los objetivos que persigue.
- **Aceptabilidad:** involucra al receptor que es el que recibe un texto cohesionado, coherente con la intención del que lo produce, y en relación con la situación en la que se lo produce.
- **Informatividad:** es el grado de predictibilidad o probabilidad de la ocurrencia de determinadas informaciones que aparecen en él.
- **Transtextualidad:** es la relación del texto con otros textos con los que está relacionado semánticamente. De este criterio se desglosan otros. Interesan particularmente la intertextualidad (presencia de un texto dentro de otro, como

citas, referencias, etc.) y, sobre todo, la paratextualidad, el orden de los textos y sus instrucciones de lectura (como por ejemplo, prólogo, nota, epílogo, etc.).

Revisamos estos criterios en la clave de una «textualidad tipográfica», es decir, según los rasgos que definen a un texto producido a partir de tipos (impreso o en cualquier otra clase de materialización) visible y material o virtual.

A continuación proponemos una serie de categorías que identifican los distintos niveles en los que consiste el texto tipográfico:

a) La *coherencia*: es un primer valor para el reconocimiento de un texto. Desde el punto de vista tipográfico, se tratará de la unidad e integralidad de los elementos que lo componen en el *nivel perceptivo* de la lectura. Se trata de las posibilidades que los sistemas de elementos (tipos/caracteres) ofrecen en su puesta en uso, que van de la elección de una familia o fuente en particular a la manera en que es dispuesta y compuesta para configurar el texto:

- Los diferentes *repertorios de tipos* utilizados, sus variables, sus cuerpos. El texto tipográfico como operación proyectual requiere una instancia inicial para su construcción, que es la de seleccionar un repertorio en un universo de posibilidades.¹⁵ Esta decisión determina un conjunto de acciones y valoraciones en el campo del diseño del texto que en el ámbito de la tipografía digital habilita un rango de exploraciones constantes y simultáneas.
- El *espaciado (tracking)*, tanto entre letras como entre palabras. Los ajustes entre las unidades de la lengua que la escritura tipográfica visualiza se vuelven indispensables para establecer la coherencia visual y gráfica del texto. En la era digital estas decisiones son intrínsecas a la manipulación del *software* de edición y evolucionaron de la noción de una *corrección* (u optimización de lo «correcto») a la de *alternativa* y propuesta.¹⁶

15 Hoy en día esas posibilidades se han ampliado enormemente por la proliferación de fuentes digitales y el acceso a las mismas desde el ordenador u otro dispositivo. En el pasado, las limitaciones del «catálogo» tipográfico operaban de una manera particular, la de las opciones que ofrecía ese conjunto. La dificultad estribaba en encontrar alguna opción lo más adecuada posible a las intenciones funcionales y estéticas de la composición. En la actualidad, el problema puede ser entendido con la categoría, acuñada por Abraham Moles, de «híper elección». La posibilidad de elegir se enfrenta a la enorme cantidad y variedad de alternativas y la decisión de diseño enfrenta una situación quizás opuesta a la previa. Evidentemente, esta dinámica de lo digital incide en los valores y hábitos de los diseñadores y sus producciones de una manera particular.

16 Hay un espaciado propio de la fuente digital, que es en sí misma un programa, el *kerning*. El origen del término es el vocablo francés *carne* que significa «punta sobresaliente», porque en los tipos metálicos ciertas partes de la letra debían sobresalir por fuera del cuerpo del tipo. El *kerning* es un espaciado que toma de las formas de las letras, mientras que el *tracking* es una regla general para todos los caracteres. Este forma parte del diseño del repertorio y opera como una optimización del espacio entre distintos tipos de caracteres, tomando en cuenta sus particularidades morfológicas y una adecuada relación de distancia para obtener un efecto equilibrado en esa convivencia óptica entre elementos.

- El *interlineado* (*leading*) se define como una relación proporcional entre la medida –en puntos tipográficos– de los caracteres de una línea y el espacio entre ella y la siguiente.
- La *alineación* (*alignement*) despliega cuatro disposiciones básicas¹⁷ que definen la silueta de la «mancha» tipográfica y requiere de un ajuste interno de la separación entre palabras para lograr una solidez visual apropiada, denominada «gris tipográfico», en alusión a la mezcla que hace la percepción humana entre el negro del texto y el blanco de la superficie (Ficha técnica 25: El alineamiento visual, 2008). Opera en estrecha relación con el interlineado para la definición del aspecto visual y gráfico de la mancha tipográfica o área que ocupa el texto.

Se puede definir este nivel como eminentemente «gramatical» y cuantitativo, ya que pone en acción los elementos que definen lo textual en términos de medidas y relaciones proporcionales. Es el ámbito del cálculo. Sin embargo, hay una dimensión cualitativa en la propia fuente utilizada que denominamos «paisaje». No será igual, desde el punto de vista estético y formal, el paisaje de una Caslon que el de una Bodoni. La razón estriba en las distintas morfologías de cada elemento y en la convergencia de esos rasgos anatómicos en la forma general del texto compuesto en esa familia en particular. Este aspecto, quizás el más transitado por los estudios históricos de la tipografía, se puede entender como un nivel morfológico en el plano del sistema o repertorio.

b) La *intencionalidad*: se trata de una dimensión clave en el campo de la textualidad gráfica en general. Involucra dimensiones que están implícitas esencialmente en el texto escrito como hecho concreto y perceptible y aún más, en el texto tipográfico, ya que este siempre es configurado por alguien; incluso, por una máquina.

Desde el punto de vista sociocultural, se pueden distinguir *formas de enunciación* de la intencionalidad. Enumeramos algunas de ellas:

- La «*puesta en página*»¹⁸ se refiere a la manera en que se dispone el texto en el campo. La expresión, de uso habitual en el mundo del diseño editorial en

17 Estas son: alineado a la derecha o a la izquierda (bandera derecha o izquierda); justificado (alineado a derecha e izquierda); centrado (un eje central determina una disposición simétrica en el largo de las líneas).

18 «La disposición del texto dentro de la página en los primeros impresos era una decisión del impresor pero que se vio influida por ciertos factores como la puesta en página que tenía el modelo (primero manuscrito y posteriormente impreso) así se fue estableciendo cierta costumbre de utilizar un diseño de página según el tipo de obra por ejemplo las biblias y libros litúrgicos solían hacerse en dos columnas y los textos clásicos griegos y romanos a línea tirada. El formato y tipografía elegidos fueron también decisivos sobre todo cuando el tamaño de los tipos se fue haciendo menor (por ejemplo una letrería de pequeño tamaño en un texto a línea tirada podía hacer incómoda la lectura). También se imprimieron textos son comentarios alrededor al igual que se hacía con los manuscritos glosados» (Sitio web de la Real Biblioteca).

español, es una adaptación de la expresión francesa «mise en scène», propia del mundo del teatro. En el ambiente anglosajón se denomina «layout», reforzando la idea de «disposición». Sin embargo, la página no es algo previo a la «puesta» sino el efecto significativo de una manera particular de disponer el o las unidades textuales en ese campo. La página es, histórica y culturalmente,¹⁹ el enunciado tipográfico fundamental (a la que definimos antes como «forma simbólica») en el que se intersectan consideraciones sobre las tipologías editoriales en general, que incluyen el campo de los géneros del texto: poesía, prosa, glosario, etc.

- El «idioma tipográfico» define el plano connotativo del paisaje formal de una determinada fuente. La ensayística tipográfica abunda en consideraciones acerca de la pertinencia de tal o cual familia tipográfica para vehiculizar un contenido determinado. El diseño de tipos encierra una tradición muy rica, tanto por las referencias del origen (por ejemplo, una fuente francesa del Barroco o una fuente americana del siglo xx) como por el enriquecimiento semántico que opera su uso. Es importante señalar que la connotación que la tipográfica aporta en el plano del repertorio estilístico está, evidentemente, atravesada por lo histórico. Esto incluye el plano de las tradiciones, pero también las transgresiones, los desusos, los *revivals*, los vínculos dinámicos entre «alta» y «baja cultura, los contextos estéticos de las audiencias, etc.
- La *materialidad* es un tópico elusivo pero importante en el plano de la presencia concreta de la textualidad tipográfica. Por supuesto, el papel y todas sus variantes y posibilidades han sido uno de los factores determinantes para la intencionalidad editorial. Sin embargo, es prudente no tomar este aspecto como absoluto o unidimensional. Determinada elección de soporte puede connotar importancia, solemnidad –o mera jactancia– según el contexto. A esto se agrega el aspecto de la convivencia entre los valores «estéticos» de la tipografía y el soporte sobre el que opera, pudiendo haber consonancia, divergencia o contraste. En otro tipo de soportes, hay que tomar en cuenta aspectos específicos que redefinen su naturaleza.²⁰

El tipo de impresión es un criterio clave para conceptualizar la intencionalidad. Como se analizó a partir de los conceptos de Warren Chappell, la forma de imprimir puede ser determinante desde el punto de vista de la cultura impresa en sí, al punto de incluir o excluir determinadas prácticas de impresión del campo legitimado por la propia historia de lo impreso y sus sentidos.

En el plano material, hay que señalar también la dimensión cromática. En sus orígenes, y por mucho tiempo, la imprenta excluyó casi totalmente, por evidentes limitaciones técnicas,

19 En el Capítulo 3 se desarrolló la idea de página como «forma simbólica»

20 Por ejemplo, en el caso de la textualidad tipográfica en soporte digital.

el aspecto cromático tan abundante en las producciones manuscritas previas y contemporáneas. La terminante reducción a una o dos tintas, en el mejor de los casos, significó un cambio perceptivo y cultural muy importante. Este tema puede ser analizado desde varias perspectivas. Una es la que teoriza sobre una tecnología que asimilamos a la «alta definición». McLuhan afirma: «visualmente, la materia impresa es mucho más alta definición que el manuscrito»²¹ (McLuhan, 1998: p. 200). Sin embargo, podemos sospechar que en los términos sociales de su recepción, los textos tipográficos desprovistos de color debían ser entendidos en el marco de una adaptación a los límites de una tecnología novedosa y la vez austera en su oferta sensorial. Se sabe, de hecho, que ya desde la Biblia «de cuarenta y dos líneas» de Gutenberg, las páginas impresas solo en tinta negra se completaban con color (por ejemplo en las «rúbricas» y ornamentos marginales). En el caso de libros que tuvieran imágenes (realizadas a través de grabados en bloques de madera), se coloreaban a mano, a veces antes de ser vendido el ejemplar o por el encargo de su comprador a un artesano o artista.²²

c) La *aceptabilidad*: en el campo de la textualidad tipográfica está relacionada con las expectativas de la cultura gráfica a la que pertenece o reconoce el destinatario. Es evidente que el reconocimiento de ciertos gestos o códigos en la organización tipográfica del texto propicia o impide esa identificación. Un ejemplo interesante es el propuesto por Petrucci cuando compara las producciones impresas de lujo de la segunda mitad del siglo XVI con otras muy modestas: «Las dos últimas grandes obras de la ciencia occidental publicadas de manera, digámoslo así, «normal» fueron en 1543 el *De Revolutionibus* de Nicolás Copérnico y la gran *De humani corporis fabrica* de Andrea Vesalio» (Petrucci, 1999: p. 143). Libros que vehiculizaban textos muy importantes para un público científico eran totalmente «aceptables» en su aspecto a pesar de que su configuración editorial fuera austera y de poca ambición retórica. Otro ejemplo, del siglo XX, es el extraordinario éxito que tuvieron las ediciones de la editorial Penguin, que pudieron insertarse en un mercado masivo pero calificado, a través de una lógica comercial y estética que reunía un excelente diseño de cubiertas, a partir del proyecto que desarrollara, a partir de 1947, el diseñador suizo Ian Tschichold, con interiores absolutamente austeros y económicos, impresos en papel de calidad básica, pero con muy buena curaduría tipográfica (Baines, 2005).

21 Con esta denominación, el autor pone en juego su distinción entre medios «fríos» y «calientes», que clasifica en tres dimensiones: la *definición* (alta –caliente– o baja –frío–), la *información* (más –caliente– o menos –frío–); la *participación*, en la que se invierten los adjetivos (mucha –frío– o poca –caliente–). Un manuscrito medieval ilustrado es, para McLuhan, un medio frío porque ofrece poca definición a la vez que intensifica, por eso mismo, la necesidad de participación.

22 Como ejemplos de esta práctica, mencionamos el *Hypnerotomachia Poliphili*, incunable impreso en 1499 por Aldus Manutius, que ostenta un gran número de ilustraciones lineales (grabados en madera) y que muchos investigadores suponen que se colorearían luego. Otro ejemplo es la edición de la Biblia de Lutero de 1533, atiborrada de xilografías que en varios ejemplares han sido coloreados.

d) La *informatividad*: en términos tipográficos se relaciona con las lógicas de lectura que un texto ofrece y la coherencia interna de la codificación elegida. Esta permite localizar cierto tipo de datos en determinados «lugares» o espacios a través de una forma textual identificable y en determinadas ubicaciones en el texto, por ejemplo, su posición específica en el conjunto editorial de un objeto complejo, como un libro o una revista.

La capacidad de producir y configurar información es uno de los planos más significativos de la textualidad tipográfica. Desde el punto de vista histórico, supuso originalmente la satisfacción de un horizonte de expectativas propias de los textos manuscritos y su ya bastante desarrollado «orden editorial». En la evolución histórica y cultural de estos artefactos editoriales impresos a lo largo de siglos de desarrollo, la informatividad de la tipografía desplegó un gran conjunto de recursos gráficos con sus correspondientes competencias lectoras, que ayudaron a precisar y expandir campos disciplinares nuevos y complejos (Eisenstein, 2010). La textualidad tipográfica es informativa *per se*, ya que su planificación y organización se realizan sobre una comprensión esencialmente comunicacional del texto como objeto y formas legibles. La expectativa y predictibilidad propia de la textualidad en general encuentra en el artefacto tipográfico una expresión directa propia de su intencionalidad.

En esta dimensión de la informatividad y en la escala de la «microtipografía», podemos ubicar a la *ortotipografía*. Esta es el conjunto de usos y convenciones que rigen la escritura tipográfica de cada lengua en particular. Son reglas que ordenan las posibilidades y los recursos que lo tipográfico habilita. Martínez de Souza (2008) entiende que algunas de estas reglas y criterios se solapan con las del denominado estilo editorial o el diseño editorial. Es interesante observar que la ortotipografía opera en el plano estrictamente visual de la escritura tipográfica, y en ese sentido es parte de la capacidad enunciativa del sistema y sus usos. La ortografía opera en el plano convencional de la correcta grafía para un sonido o una voz, es decir, en la pura notación alfabética.²³ La ortotipografía se apoya en aquella y define también un nivel convencional. Las decisiones ortotipográficas actúan como un ordenamiento de las posibilidades del sistema tipográfico, por ejemplo, espaciados, tipos de letra, tipos de puntuación, etc. La tipografía define siempre una paleta de recursos discretos. Sin embargo, hay una dimensión analógica que es la que opera en el plano estético-formal, el que instituye la convención como evidencia gráfico-visual, permitiendo reconocer el sentido discursivo de las convenciones en la escala general del texto tipográfico como forma significativa.

e) La *transtextualidad*: es una dimensión clave en los textos pensados y diseñados a través de la tipografía. Como lo comprueba la investigación histórica y bibliográfica, todas las iniciativas precursoras de las textualidades gráficas manuscritas fueron retomadas, codificadas y amplificadas por la configuración tipográfica. Gracias a su condición netamente proyectual (es decir, la capacidad prefiguradora, planificadora y productora del objeto a través de un proceso explícito), la textualidad tipográfica está esencialmente

23 Es importante señalar, de todos modos, que lo ortográfico contiene información histórica de la lengua en una estratificación que permite recuperar el nivel etimológico de un término.

relacionada con la posibilidad de incluir, en un mismo espacio o «biblioespacio», información textual de distinta índole, origen y función.

f) La *intertextualidad*: es una característica de los textos complejos de una cultura escrita madura, y se potenció enormemente en la trayectoria que va del *codex* antiguo a las grandes ediciones del siglo XVII en adelante (como las grandes enciclopedias y diccionarios) con sus varios niveles de textos, glosas, notas, etc.

6.3.3. Paratexto

La *paratextualidad*, finalmente, es definitivamente tipográfica y requiere desarrollar *in extenso* algunos aspectos de la teoría del paratexto y su estrecha relación con la textualidad tipográfica. En el Capítulo 4 se mencionó el género de las portadas como ejemplo de la ampliación del registro comunicacional del libro impreso, poco presente y desarrollado en los libros manuscritos. Las portadas fueron motivadas por una doble necesidad: la de darle al ejemplar impreso que no estaba encuadernado una cubierta con una función no tanto física (la portada se imprimía sobre el mismo papel que los interiores), sino «semiótica»: la de su identificación y comunicación. La paratextualidad tipográfica, sin embargo, abarca muchos más aspectos y en más de un sentido, simboliza de forma eminente la capacidad y potencia de la tipografía a lo largo de su devenir histórico.

Gerard Genette ha desarrollado una rica teorización en torno al campo de las poéticas del texto, que él denomina como «transtextualidad».²⁴ Propone un esquema de cinco elementos que se organizan en un orden creciente de abstracción y globalidad: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad, architextualidad. La segunda categoría en esta clasificación es el tema de su obra *Seuils*, publicada en 1987. Por paratextualidad, Genette comprende todos los dispositivos y convenciones «liminales» o limítrofes dentro (peritextos) y fuera del libro (epitextos). Los entiende como mediadores entre el libro y el lector. Entre ellos se cuentan los títulos y subtítulos, prólogos, dedicatorias, epígrafes, prefacios, epílogos, notas, etc. Es evidente la íntima conexión entre estos recursos y las posibilidades del artefacto tipográfico. De hecho, estos conforman el conjunto de rasgos, gestos y señales que el libro impreso fue incorporando y creando en su larga evolución, al punto de configurar un nuevo género en el campo de la edición y circulación de las textualidades gráficas. La tipografía, como principio, procedimiento y producto –como acto y como artefacto–, garantizó la fijación de ciertas convenciones previas y, sobre todo, impulsó la creación de muchas otras que definieron la naturaleza misma del texto literario y científico.

La potencialidad paratextual del acto tipográfico es inherente y concurrente a su condición metatextual. El proceso de construcción del texto tipográfico se relaciona esencialmente con la posibilidad de prefigurar y planear sus partes y componentes,

24 Las preocupaciones de Genette sobre estos temas pueden retrotraerse a la noción de la «narratología», término acuñado por su colega Tzvetan Todorov en 1969.

como también su desarrollo general. Desde este punto de vista, el texto constituido por la tipografía propone desde su inicio una dimensión abarcadora, que es a la vez intencionalidad y orientación planificada para un contenido. Este manifiesta y despliega sus distintas capas en la dimensión configuradora que le ofrece y habilita la textualidad tipográfica. Todo texto es manipulado y resignificado metatextualmente por la tipografía. La paratextualidad tipográfica despliega sus distintos niveles *ilocucionarios* en el plano gráfico de la textualidad. En realidad, lo paratextual del texto solo puede ser reconocido en esa dimensión (que habitualmente se entiende como «editorial»), pero que tiene su existencia en el ámbito de una pragmática tipográfica que la produce y la regula. La textualidad tipográfica no es una simple manera de transmitir un contenido, sino que organiza el sentido en que ese contenido interactuará con el lector. En definitiva, determina el nivel de la lectura tanto en el plano del código y las instrucciones de uso del objeto textual como en las significaciones que el texto establece consigo mismo, con los sujetos lectores y con otros textos. Las prácticas paratextuales aparecen en los inicios de la imprenta, como recuperación y mimesis de aquellas de la cultura manuscrita para, rápidamente, expandir sus posibilidades y recursos.

Desde el punto de vista comunicacional, los paratextos tipográficos inauguran y maduran la dimensión retórica de la textualidad a través de un conjunto de figuras o tópicos que acciona juegos del lenguaje editorial que enriquecen la recepción y el consumo del texto; de esta manera fueron aportando un sistema de niveles connotativos que operan en un plano definitivamente diferenciado del de las posibilidades de la escritura como registro o transmisión visual de lo verbal. De hecho, los significados que el paratexto tipográfico propone no son del orden lingüístico; actúan más bien en un plano discursivo de otro régimen, que si bien requiere una intensificación del ojo (en un sentido mcluhaniano), no por eso es simplemente visual. La lectura tipográfica, como actividad culturalmente compleja, se organiza en torno al reconocimiento de estos elementos, que desbordan la idea de un texto continuo, homogéneo y autónomo. La textualidad que define la tipografía produce una especie de «tridimensionalidad» para lo textual, integrando una profundidad o espesor al espacio del texto y su experiencia. En ese sentido Genette define:

El paratexto es para nosotros el medio por el cual un texto hace un libro de sí mismo y se propone a sí mismo como tal a sus lectores, y en general al público. Más que un límite o una frontera cerrada, en este caso estamos lidiando con un umbral, o –el término que Borges usó acerca del prefacio– un «vestíbulo» que ofrece a cualquiera y a todos la posibilidad de entrar o retroceder [...] o como Philippe Lejeune dijo, «el margen del texto impreso que en realidad, controla toda la lectura» (Genette y Maclean, 1991).

A esta relevancia en el plano de la lectura se agrega la gravitación de la paratextualidad tipográfica (que Genette resume como «paratexto editorial») sobre el texto autoral mismo, como reflejo o resonancia cultural que transforma la práctica literaria en sí.

Un ejemplo emblemático de esta situación lo aporta la novela *Tristram Shandy* del autor irlandés Lawrence Sterne [Figs. 6.7, 6.8, 6.9], publicada entre 1759 y 1767. Esta obra

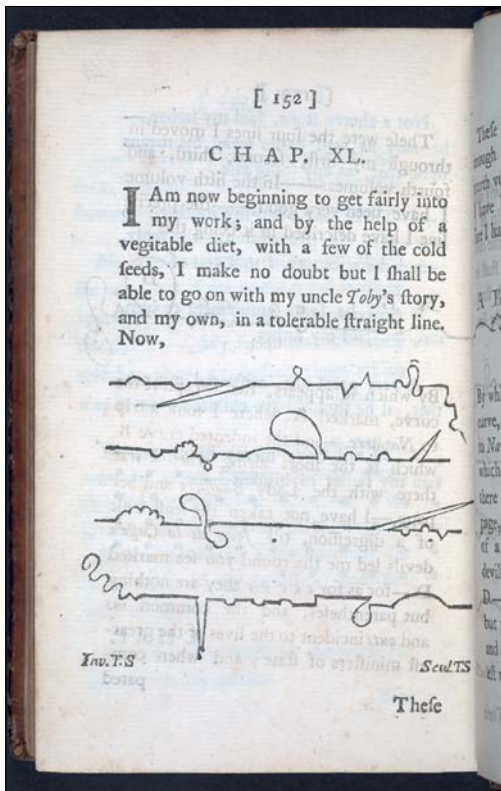


Fig. 6.7 Lawrence Sterne, *Tristram Shandy*, 1770.

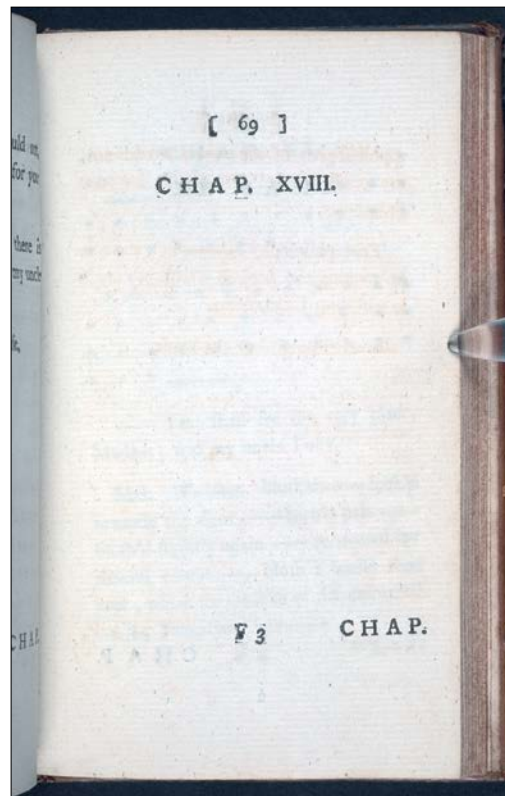


Fig. 6.8 Lawrence Sterne, *Tristram Shandy*, "Blank Page", 1770.

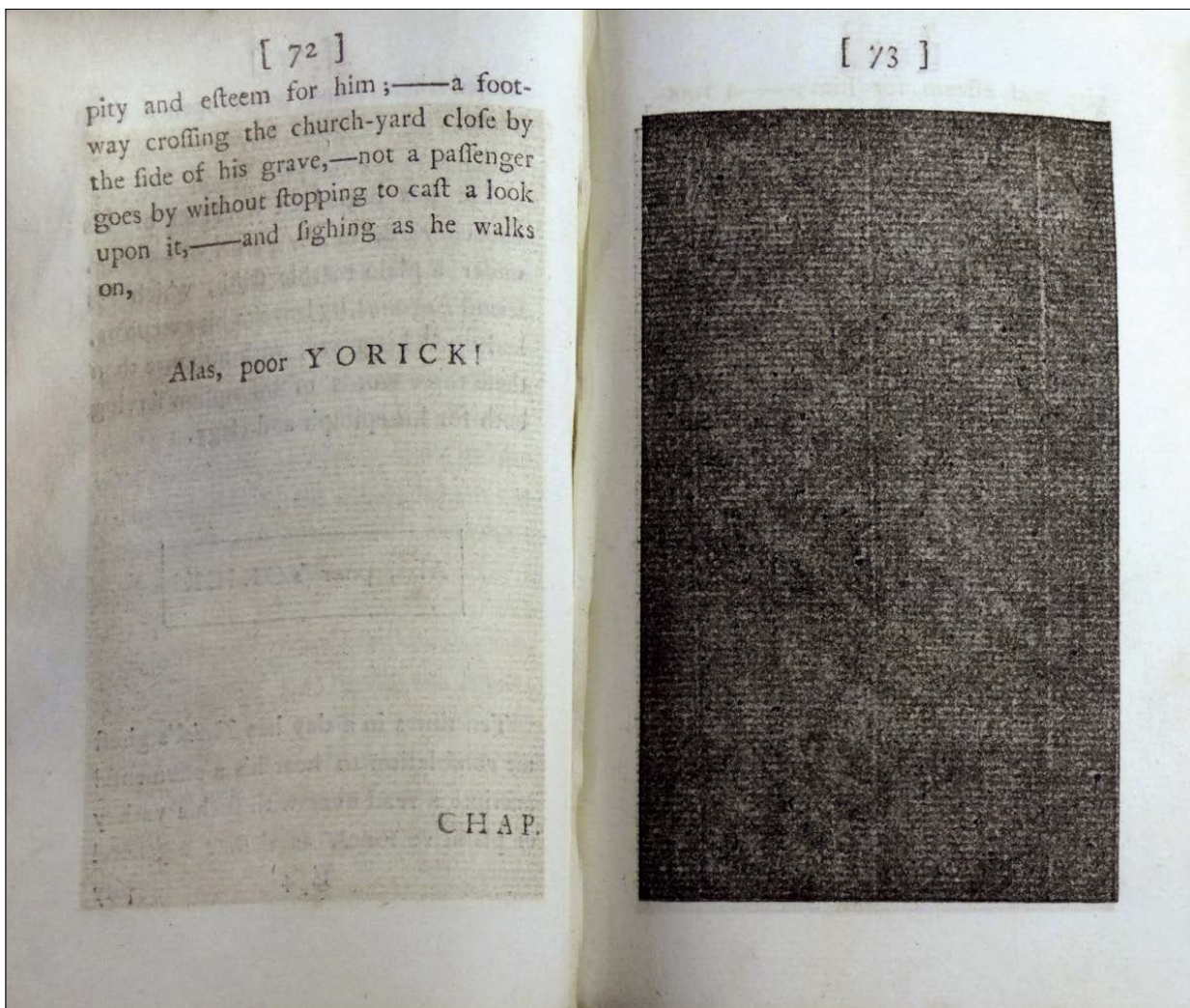


Fig. 6.9 Lawrence Sterne, *Tristram Shandy*, "Black Page", 1770.

desnuda los principios constructivos de la novela como género a través de una serie de dispositivos que alteran fundamentalmente las convenciones narrativas del libro [...] esto significa la dislocación radical de las expectativas lectoras: dedicatorias y prefacios están esparcidos a lo largo del texto [...] notas, glosas, intercalaciones y encabezados de Capítulos fuera de lugar interrumpen el curso diegético normal de la narrativa. (Macksey, 1997).

Sterne construye una narrativa literaria que además de deconstruir las convenciones de la novela como género, incorpora recursos y convenciones propios del mundo editorial impreso del siglo XVIII; se trata de una paratextualidad que no hubiera podido ser propuesta como *gag* narrativo sin la existencia y la vigencia cultural tanto de prácticas tipográficas estables y reconocidas como de hábitos y criterios que las mismas efectuaban en el público lector. De hecho, Sterne menciona en su texto ciertas imágenes que aparecen insertadas en él, como la famosa «página marmolada», y que forman parte de la narrativa en un ambivalencia verbal/visual que explota los traspasos de esas «límenes» del paratexto, tal como lo entiende Genette.

Tristram Shandy pone en evidencia la centralidad del artefacto tipográfico al confundirlo deliberadamente con el contenido literario en un juego, muy complejo y rico de alusiones y connotaciones. En este sentido, la novela opera como su propio metalenguaje, y en este caso en particular, el gesto metatextual pertenece al orden de lo tipográfico. La fusión entre contenido y configuración es completa y revela (o desnuda) el constructo «ideológico» de la narrativa editorial o tipográfica, en la que el plano infraestructural se visibiliza y se vuelve objeto de lectura y crítica.

La discursividad de lo tipográfico y su incidencia en los modos de la narrativa y la lectura es evidenciada en el gesto ingenioso de Sterne, que pone en escena la intercambiabilidad del enunciado autoral con el editorial. En otras palabras, la equivalencia del acto literario con el acto tipográfico.

Mientras lo impreso rigió como medio totalizador de la comunicación en general, tanto la escrita como la de las imágenes, el espacio gráfico de la escritura tipográfica (en el sentido en que Roy Harris plantea esta categoría, ver Capítulo 3) se consolidó y se amplió enormemente.

En el plano del sistema, la tipografía opera como la «superscript» de Flusser (ese «escribir sobre la escritura») en relación a la escritura alfabética. Como aquella, la tipografía, en tanto que programa de letras-tipos, puede ser entendida como el metalenguaje del lenguaje de la escritura, que es el alfabeto. En el plano de lo escrito, del acto, que es el texto en su textualidad gráfica, la tipografía opera una *superescritura* «al cuadrado» de esa textualidad, reconvirtiéndola en textualidad tipográfica. Es claro que si podemos admitir que la mecánica de la tipografía es lineal, su resultado o producto no lo es, ya que define como mínimo una superficie, un plano textual, pero que no es «planar».

De esta manera se puede salir, quizá, de la restricción postulada por McLuhan acerca de la visualidad lineal del *Homo typographicus*, para ingresar a más dimensiones, tanto en el plano sensorial como en el conceptual. Se hace evidente la naturaleza esencialmente

metatextual (que es uno de los criterios de textualidad de la lingüística del texto, es decir, la capacidad de criticar otros textos) de lo tipográfico con respecto a lo simplemente textual. La potencia organizadora y configuradora de la tipografía sobre la materia de lo textual es la que habilita, naturalmente, las articulaciones internas y externas de esa textualidad, la paratextualidad y la intertextualidad. A través de la textualidad tipográfica, el texto se expande no solo en la superficie de lectura (por ejemplo, en la página), sino también en el «volumen», por ejemplo, como libro. En realidad se trata siempre de un «espacio» de varias dimensiones que en el plano de los contenidos y sus relaciones podemos identificar con la hipertextualidad.²⁵

En el plano de la forma, en el sentido fuerte que le hemos dado al término, es donde proponemos a la tipografía como «*supertextualidad*» de la textualidad gráfica: la enuncia en el mismo momento en que actúa sobre ella. Precisamente, todas las acciones que constituyen la textualidad de un texto, en el plano de la lengua y el discurso, son las que lo tipográfico hace en el plano de la escritura –«lengua» del sistema alfabético– y la textualidad gráfica –«discurso» del texto escrito–.

6.4. Proyecto y programa

El acto que configura la textualidad tipográfica pone en marcha un conjunto de procedimientos, requiere de un plan y se orienta a una finalidad concreta. Desde este punto de vista, responde a una actividad netamente proyectual, entendiendo la categoría del proyecto como la de la prefiguración o planificación del entorno humano:

No se trata de la simple y complacida adecuación a principios utilitaristas, que propicien comodidad en los usos de objetos y espacios, y facilidad de lectura en los mensajes, se trata de una lógica que se haga cargo de las variadas modalidades tanto de los ejercicios plenos del habitar como de las significaciones de la imagen. (Doberti, 2006).²⁶

25 Se ha teorizado acerca de los orígenes del hipertexto vinculados a la capacidad de consulta simultánea, que el *codex* desarrollo más allá de las restricciones del rollo. La historia de la página, el libro y, sobre todo, los libros de Occidente está relacionada con esa hipertextualidad latente. La Biblia (etimológicamente, «libros», fue hipertextual desde su origen como compilación y, sobre todo, a partir de los sistemas de concordancias y desarrollos sinópticos de la exégesis medieval).

26 Texto del Dr. Roberto Doberti, y gestado en el marco académico de la FADU/UBA y sus siete carreras de Diseño. La discusión y acuerdo sobre la naturaleza proyectual del diseño ha sido uno de los frentes discursivos más interesantes del espacio conceptual que ha generado la convivencia de una diversidad que se interpreta de dos maneras bien diferenciadas. Una responde a la idea de una pertenencia disciplinar única o unificada, que encuentra sus orígenes conceptuales e históricos en las iniciativas pioneras de la Bauhaus y Ulm, las ideas y críticas de Tomás Maldonado o Gui Bonsiepe, además de las propias tradiciones locales y regionales de las que FADU es un caso emblemático. La otra entiende que se trata de un conjunto de campos profesionales diferentes, con sus propios y específicos temas y problemas, que responden a distintos ámbi-

En el campo del proyecto así entendido se pueden distinguir tres lógicas constitutivas: la del *espacio*, que incluye la configuración y la significación; la de la *producción*, que incluye la tecnología y lo socioeconómico; la de la *función*, que incluye el habitar y el comunicar. Esas categorías intentan reunir y conceptualizar los distintos tipos de proyectualidad en un horizonte común, y se relacionan de alguna manera con las preguntas y motivaciones que impulsaron este trabajo, en el contexto de un espacio académico que se define a sí mismo en clave proyectual.

Redefiniremos, por lo tanto, el acto tipográfico en esa clave para detectar sus aspectos constitutivos, que permiten inscribirlo en la posición del proyecto: ¿qué tipo de proyectualidad estructura lo tipográfico?

En primer lugar es indispensable tomar en cuenta la naturaleza combinatoria que subyace al paradigma tipográfico y que lo emparenta con todo acto compositivo, desde el originario del cajista que componía tipos para configurar textos hasta el que realiza un diseñador en contacto con el «aparato» digital. Los *softwares* de autoedición de textos responden a una lógica de opciones y combinaciones que se efectúan a través de «funciones» desplegables en *scrolls*. No puede ser más explícita la característica esencial del proyecto tipográfico, que ya desde sus orígenes es decididamente «digital», en el sentido de ser opuesto a lo analógico; en efecto, la tipografía ha sido siempre una cuestión de combinación de elementos discretos y preexistentes: letras, fuentes, papeles, píxeles, contornos. A diferencia de otros ámbitos del diseño, lo tipográfico solo puede emular, en su operación proyectual, la continuidad de lo analógico; sus producciones son conjuntos que han sido configurados como ensamblaje y ajuste de partes y aspectos predeterminados; incluimos aquellos que se efectivizan en la dinámica decisional, de gran velocidad, del incesante *work in progress* digital. Cada cambio –de tamaño, de repertorio, de posición, de vinculación, etc.– es siempre un toma de decisión «entre esto o aquello/s». Esa potencialidad selectiva se ha incrementado hasta la paradoja de una opcionalidad infinita, aunque en verdad solo se está realizando el destino originario de la tipografía como lógica proyectual.

La proyectación a partir de repertorios coincidió, como se vio en el Capítulo 4, con la gestación de los tratados de arquitectura y sus potencialidades compositivas, esa «arquitectura tipográfica» que señalara Mario Carpo. En todo caso, el diseño de la arquitectura asumió durante un tiempo las lógicas de la tipografía; cuando aquella cambió de paradigma, iniciando la modernidad arquitectónica, esta siguió definiendo sus configuraciones en el plano de los repertorios y las decisiones que habilitan. Por eso es relevante explorar un poco más detenidamente la dimensión *programática* que exhibe el proyecto tipográfico, a la vez que se formula una crítica a la programación implícita en ese «preparar» del dispositivo flusseriano.

tos tecnológicos, funcionales y económicos, como también a principios históricos y culturales también diversos.

En este campo de acuerdos y debates se inscriben las investigaciones que motivaron este trabajo y por ese motivo, traemos a colación ciertas nociones que caracterizan la visión del proyecto.

6.4.1. Probabilidad, improbabilidad

Cuando Flusser (2011b) propone un esbozo de «crítica fotográfica» (es decir, un teorizar críticamente acerca la fotografía), se concentra en discernir el conflicto entre las intenciones del operador (el fotógrafo) y las del aparato (el programa). En la imagen fotográfica esas intencionalidades estarían fusionadas y es tarea de la crítica analizarlas y distinguir las para elaborar juicios valorativos. Se entiende que serán mejores, es decir, más interesantes, aquellas imágenes que aparezcan como más «improbables» que redundantes: más controladas por el sujeto autor que por el programa del aparato.²⁷

Este es un principio de análisis apto para discernir, en el proyecto tipográfico, aquello que corresponde a las intenciones o desvíos del diseñador en contraste con las «programaciones» de la tipografía —o más exactamente, de lo tipográfico—, entendida como aparato-procedimiento. Desde el punto de vista de una crítica (del y desde el diseño y el proyecto), se dibuja la idea de que las superficies «tecnográficas»²⁸ son evaluables desde sus características de redundantes o improbables.

En esta perspectiva, el texto es diseñado a través del aparato tipográfico, pero ya no de la maquinaria mecánica original de las cajas y los tipos. Se trata de algo mucho más poderoso: el dispositivo digital como «*black box*». Millares de miniprogramas, las *fonts* digitales; decenas de macroprogramas, desde los sistemas operativos hasta los *softwares* especializados en autoedición o tratamiento de objetos gráficos, imágenes, signos, colores, efectos. Lo tipográfico, tanto en el nivel del repertorio «idiomático» (las distintas fuentes) como en su condición de maquinización y automatización, devino un «hiperprograma», que contiene a otros, y estos, a otros más. La «máquina» digital (no el ordenador, ciertamente, sino el programa) tenderá a concretar, de manera difícil de contrarrestar o percibir, alguno de sus algoritmos procedimentales, también tendencialmente redundantes. La acción de diseño del diseñador, su acto, que entra a la vez en sinergia y en conflicto con la lógica del aparato, permitiría la aparición de formas tipográficas improbables y en ese sentido, verdaderas «in-formaciones» de la textualidad tecnográfica.

6.6. Una forma de proyectar

La proyectualidad tipográfica opera siempre a través de un programa y es ella misma un programar opciones, decisiones, resultados. Sin embargo, la intencionalidad implícita en el acto del diseño tipográfico es la de obtener una configuración integradora de

27 Desde este punto de vista, la información es improbable, ya que el programa tiende a la automatización y la consecuente redundancia. Las imágenes fotográficas que interesan a una crítica serán aquellas que informen «improbables estados de cosas» en vez de reiterar posibilidades «entrópicas» del programa.

28 Proponemos este término como categoría general que pueda incluir otros objetos gráficos que han sido generados y manipulados por medio de tecnologías o aparatos que programan las acciones y decisiones.

esos elementos, gestos, métodos y variables que los reproponga en forma significativa, en objeto consistente y en enunciado semánticamente rico. Diseñar con y a través de la tipografía implica la optimización de lo programático, pero también la heurística de un improbable (pero posible) resultado que organice las constricciones cuantitativas del programa en el plano del sentido cualitativo.

La historia de la tipografía evidencia ciertas marcas de origen que pueden ser interpretadas de acuerdo a las trazas de una verdadera genealogía de la proyectualidad. En ese ámbito, la invención técnica puso en escena, quizá por primera vez, la posibilidad de planear y producir «en serie» cierto tipo de objetos: las letras, por supuesto, pero también las páginas y los libros. Distintas escalas y objetos que fueron abordados por un procedimiento técnico que definió a la creación como fabricación y a la originalidad como reproducción. A la vez, insertó en el ámbito de las «artes» de la cultura occidental (en su acepción de técnicas u oficios) una lógica y un valor que son identificables con la práctica del diseño, entendido como proyecto. Es más, se puede afirmar que hay un modo proyectual propio de lo tipográfico que se transforma a lo largo de sus distintas épocas, tanto en lo material como en lo técnico, pero que persiste como método mental y organización operativa.

La proyectualidad tipográfica expone un interesante problema de diseño: la factibilidad técnica, e incluso material, de un proyecto es la misma para un uso *automático* del programa (el uso mínimo aconsejado y predeterminado) y *previsible* (la recurrencia del estereotipo) que para la *destreza* erudita (el uso experto y virtuoso producto del control del programa) es *innovadora* (la propuesta superadora y diferente).

En esta era digital, además, lo tipográfico comparte con lo gráfico en general la identidad entre la prefiguración y la concreción, a veces sin distinción posible entre ambas instancias, pero siempre suficientemente cercanas como para que las dinámicas proyectuales se estrechen y *colapsen* en un extremo de simultaneidad y polivalencia. La tipografía digital en particular opera ese cortocircuito proyectual de manera casi total, ya que se potencia la base programática y opcional del sistema originario con la enorme facilidad de accionar alternativas y descartarlas.

No todas las ramas del diseño están tan condicionadas por una matriz preexistente, por sus vocabularios y gramáticas, por comandos y acciones que constituyen a lo tipográfico como tal. Desde esta perspectiva se entienden mejor, por ejemplo, las disrupciones que las movidas «deconstruccionistas» como las de Katherine McCoy y los experimentos de Cranbrook operaron sobre la tipografía y el diseño. Era claro para ellos –también muy discutible– que lo tipográfico está en contacto directo con el lenguaje y el discurso, incluso en el campo de lo literario, del cual se tomaron prestadas varias ideas y discusiones en torno a la lectura, la autoría, lo legible, la interpretación, etc. Pero lo relevante de esos gestos, que por supuesto postularon modas gráficas y debates estéticos, es que atacaron el mecanismo esencial de la tipografía, en una acción de vandalismo e impugnación de los objetivos y valores del diseño que el diseño de lo textual implica. Ese «ataque» al texto tipográfico hay que entenderlo como la puesta en escena de lo que la tipografía le *puede hacer* al texto: es un hecho cultural complejo, que pone en tela de

juicio la subordinación funcional de lo tipográfico a lo textual, tradicionalmente entendido en el esquema de «forma-contenido», donde este último es previo y posterior a la forma, que no es parte de ese contenido.

No se trató de una especie de exageración o capricho en el plano de la forma y el estilo, por más que sus producciones hayan sido metabolizadas en clave formalista y de *styling*. La forma que fue puesta en jaque no es una más en el mundo de las formas de los objetos o las del arte. El texto, y la textualidad misma, se ponen en crisis en ese operativo de desguace de sus elementos, reglas y criterios, por medio del mismo procedimiento y con las mismas herramientas predeterminadas para operar un orden.

La proyectualidad tipográfica –eminentemente, la digital– puede hacer «cualquier cosa» con la textualidad gráfica, y sin costos económicos, tecnológicos o energéticos. La capacidad de alterar el «correcto» funcionamiento del aparato tipográfico incurre en una interesante paradoja: la *potencia* del programa (en el sentido que Flusser le da al término) de la tipografía digital equipara y homogeniza las posibilidades que tienden al infinito en su capacidad combinatoria; de esta manera es equivalente (es decir, vale lo mismo) el uso «adecuado» que el inadecuado, ya que esta relación y valoración no se contraponen con las limitaciones o imposibilidades del sistema. Son, en realidad, posiciones posibles, y que ofrecen el mismo grado de probabilidad. Pero si aceptamos la idea de que la improbabilidad de un *output* del programa es la medida de la originalidad, o por lo menos, de la consistencia enunciativa del diseñador, nos encontramos con que el «desorden» absoluto es más probable que cualquier tipo de «orden». Por supuesto, estas categorías son totalmente relativas y circunstanciales y no pretenden designar esta o aquella forma de la textualidad como buena o mala, sino que expresan la equidistancia operativa de órdenes/desórdenes posibles en un sistema de diseño que opera permanentemente en la lógica estructural de la opción/elección.

La posición de lo tipográfico en la posición general del proyecto es particular y significativa. De un lado incorporó como base de su hacer a la programación de elementos y de pasos, ordenables como componentes de una acción y resultado totalizadores, que dan orientación y sentido a esa dinámica y cada uno de sus estadios. Quiero decir que si bien todo arte o técnica requiere de un modo de hacer, lo tipográfico organiza su tarea a partir de una previa descomposición de las partes que constituyen el artefacto a efectuar. Ese desarmado es conceptual antes que material, y opera en el plano de una analítica de los procesos y subprocesos necesarios para construir aquella totalidad. El objeto tipográfico ha sido siempre «un construible» que requiere la división de tareas y la reunión de efectos en un artefacto autónomo y significativo.

Por otro lado, como objeto del diseño, tiene que tomar en cuenta aspectos y criterios que vienen de áreas de prácticas culturales diversas, como los que vienen del mundo de la lectura y de la textualidad en general, o de discursos temáticos que pertenecen a campos distintos (como la ciencia o el entretenimiento). Sobre todo, actúa en una zona de intersección, en una frontera que separa y conecta dos territorios disímiles, a veces opuestos, pero que se definen como campos autónomos. Las imágenes y los textos, la visualidad y la textualidad, son articulados y conectados por el diseño de la forma ti-

pográfica. Esta puede ser entendida y valorada como integrada o híbrida, pero siempre estará actuando una dualidad de propósitos, valores y expectativas.

La definición de lo tipográfico como acto configurador de lo textual en todas sus dimensiones, escalas y aspectos propone incorporarlo de manera fundante al campo del diseño. En el acto tipográfico –como acto de diseño– se reúnen la lógica del programa con la del símbolo para inscribir, en cada uno de los contextos socioculturales, tecnológicos y económicos, a la textualidad como superficie, espacio y actividad configuradora de la lectura. Esa intención originaria –incrementada, transformada, mutada–, que hemos analizado desde múltiples perspectivas, define los lugares y los modos en que el diseño tipográfico reescribe el entramado cultural pasado y presente, y la manera en que opera, configura y dota de sentido a una galaxia en permanente expansión.

DE STUDIO

LITERARVM rectè & cõmodè instituèdo, ad inuictissimũ & potèntissimũ Principè FRANCISCVM, Regè Frãciã: Guilielmo Budæo Parisiensi, Cõfiliario regio, Libellorũq; supplicũ in Regia Magistro, auctore.



Excudebat Michael Vascõfãnus, in ædibus Ascẽsianis, via ad D. Iacobũ, sub signo Fõtis .
PARISIIS, M. D. XXXVI.

CONCLUSIONES

1. Revisión de intenciones

El origen y el impulso de este trabajo se pueden rastrear hasta aquellas «sospechas» teóricas que mencionamos en la introducción. Las inquietudes acerca del significado y sentido de la tipografía se iniciaron, ciertamente, con la pregunta por su «lugar» como asignatura en el contexto de una formación universitaria en diseño gráfico de la que formo parte. Como ya se consignó, la incorporación un poco inesperada de esta palabra, *tipografía*, en el centro discursivo de otra –supuestamente totalizadora–, *diseño*, puso en evidencia un primer problema clasificatorio o taxonómico. ¿Habría una precedencia o una subordinación simbólica? ¿Se trataba de la inclusión de un contenido específico en el contexto de un saber integrador? Más precisamente: ¿qué era (qué es) la tipografía: un oficio, una técnica, un método, un insumo, un tipo particular de artefactos, una disciplina? La estructura curricular, con su grilla isotrópica de casilleros, puede ser bastante desorientadora a la hora de visualizar los distintos componentes en algún esquema conceptual que permita ubicar tal o cual contenido en relación con los otros.

Un principio rector de la investigación –y que se desplegó como camino metodológico– fue, por lo tanto, indagar y pensar en el término mismo, en sus reverberaciones y confusiones. Sin embargo, esto no se hizo desde el modelo del *diccionario*, sino desde el de la *enciclopedia*, como nos recomendaba Umberto Eco en su *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Más que definiciones se buscaron conexiones, comprendiendo la indefinición del término como síntoma de una pertenencia simultánea a varios campos semánticos. *Tipografía*, la palabra, ostentaba y ostenta aún hoy una interesante ambivalencia o indeterminación léxica; oscila entre nombrar lo concreto y material y definir un ente abstracto y puramente conceptual, mientras se desplaza en un arco extenso de acepciones. Las imprecisiones idiomáticas de nuestra lengua, lo especial de las jergas del oficio, lo intraducible de algunos vocablos relacionados con la tipografía que hacen sentido en otros idiomas motivaron la necesidad de encontrar distintas «acepciones» que amplían o precisan el sentido de cada uso del término. Aparecen en nuestro trabajo expresiones, que luego desarrollamos como nociones y conceptos, como la de «lo tipográfico», la de «textualidad tipográfica», y por supuesto, la de «acto tipográfico».

Dos enfoques se fueron entrelazando en el desarrollo de esta tesis. El enfoque histórico-historiográfico ha sido indispensable para reponer aspectos y características, no tanto de los hechos, sino de los discursos que acompañaron e instituyeron esos hechos en el plano de su significación cultural. Las distintas «historias» que atraviesan a

la tipografía, o que la tienen como protagonista principal o secundaria, fueron puestas en relación en una escala que permitiera no perder de vista el objeto de estudio y centrarlo en un campo propio. La intersección entre la historia de la imprenta, la historia cultural y la de la tipografía propiamente dicha (entendida como una valoración de la calidad de diseño de las fuentes tipográficas, según la descripción de Robin Kinross) dibujó un contorno bastante complejo para el término a la vez que permitió explorar un acercamiento historiográfico a la genealogía misma del término «tipografía». Por otro lado el enfoque teórico, en diálogo con el historiográfico, habilitó la construcción de conceptos para una teorización general de la tipografía y lo tipográfico, que era el objetivo central, en el marco de un pensamiento de diseño en la «posición» del proyecto. Se interconectaron acepciones y nociones en torno a la hipótesis que sustenta la investigación: en el universo de lo gráfico hay un tipo particular de procesos, operaciones y objetos que panifican y configuran espacios propios del mundo de lo textual y su cultura, a través de la mediación de dispositivos técnicos. Las categorías que se fueron definiendo resultan distinguibles de otras que definen campos de estudio ya demarcados, como por ejemplo, el de la teoría o la antropología de la escritura, los estudios de la cultura escrita y la oral o la cultura impresa, las distintas historias de la lectura, la sociología de la técnica, etc.

El objetivo principal, delinear un campo propio para lo tipográfico, se orientó a detectar y discernir una discursividad propia de la tipografía, entendida como categoría y principio organizador y explicativo de varias prácticas, objetos y discursos habitualmente situados en otros campos, como el que tratan las teorías e historias de la escritura, las de la lectura o las de los medios técnicos.

Precisamente, se revisaron y analizaron críticamente las conexiones entre términos como «lenguaje», «escritura», «lectura» (naturalizados por un cierto sentido común del ámbito propio del diseño gráfico y de la comunicación visual) para construir las categorías que articulan este trabajo. Se procedió a investigar los planteos históricos, antropológicos y filosóficos que discuten y determinan los respectivos campos de pertenencia; se fue descubriendo que en todos ellos se habla o se menciona a la «tipografía», pero como aspecto secundario o a veces ilustrativo de principios más generales. Fue necesario extraer de esos discursos los materiales necesarios para edificar nuevas categorías e intentar la definición de un campo propio.

Sin embargo, es en los desarrollos teóricos e históricos sobre los medios técnicos donde se encuentra uno de los ejes estructurantes de este trabajo. De hecho, la percepción de la tipografía como determinante de una era o «galaxia» fue la que entendió que aquella se trataba de algo más que un procedimiento o insumo técnico; esta mirada fue la que acompañó la hipótesis central de esta tesis. El hincapié en el efecto modelador de los medios sobre las ideas, muy criticado desde otras perspectivas (aunque recientemente reconsiderados y valorados), inauguraron el campo de los estudios sobre los medios o *mediología*, desde el fundacional McLuhan u Ong hasta los desarrollos críticos posteriores de Flusser y Kittler, que han abierto nuevas vías de desarrollo teórico. La inscripción de la categoría de lo tipográfico en ese ámbito teórico sustenta nuestras ideas acerca de

la continuidad del paradigma en el contexto de los medios digitales, siempre «nuevos».

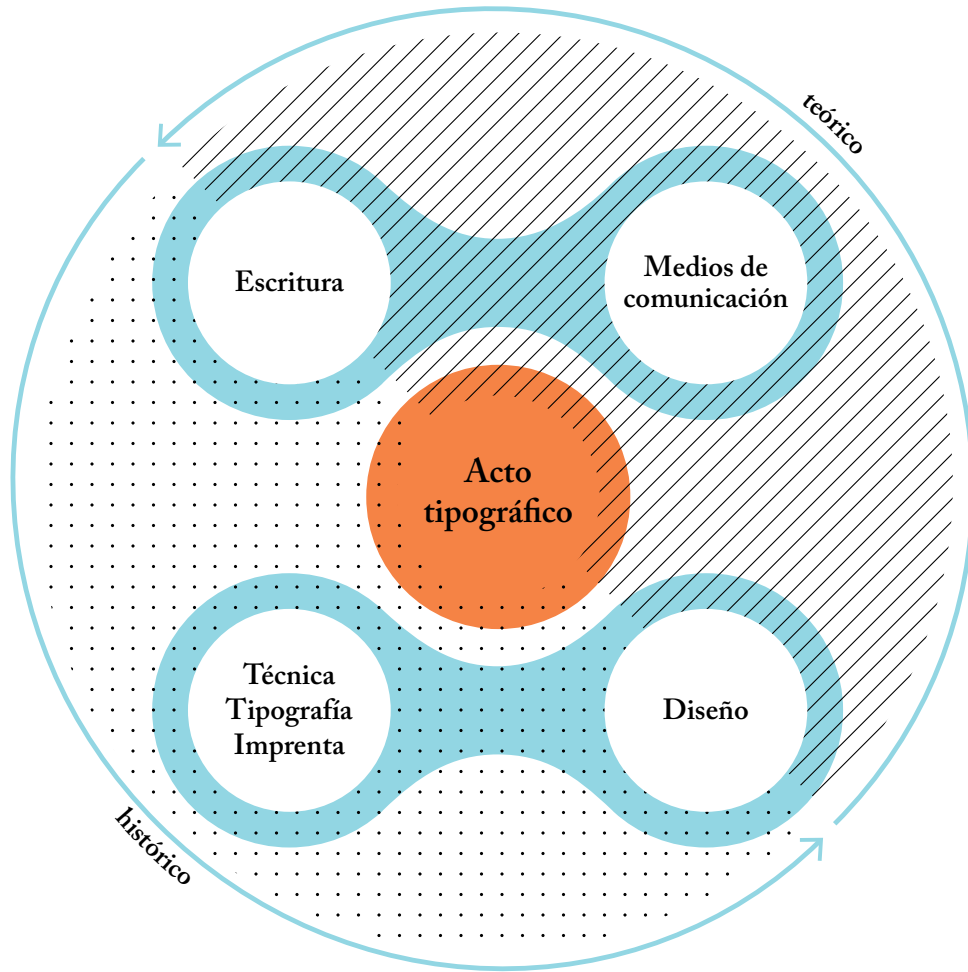
En ese sentido, traemos esta interesante observación de Kittler que revisa los fundamentos y los hábitos conceptuales de su propio campo:

Los teóricos de los media, específicamente McLuhan, y sus sucesor Vilém Flusser, trazan una distinción absoluta entre la escritura y la imagen que finalmente se apoyan sobre conceptos de la geometría. Contrastan la linealidad o la mono-dimensionalidad de los libros impresos con la irreductible bi-dimensionalidad de las imágenes. Simplificado de esta manera, es una distinción que puede ser verdadera incluso cuando la tecnología de la computación puede modelar textos como hilo, como lo hace hoy. Pero suprime los simples hechos remarcados hace mucho tiempo, no por coincidencia, por un *nouveau romancier*, Michael Butor: «los libros usados más frecuentemente –la Biblia, alguna vez, y hoy en día la guía telefónica–, no son leídos de una manera lineal. (Kittler, 2001: p. 5).

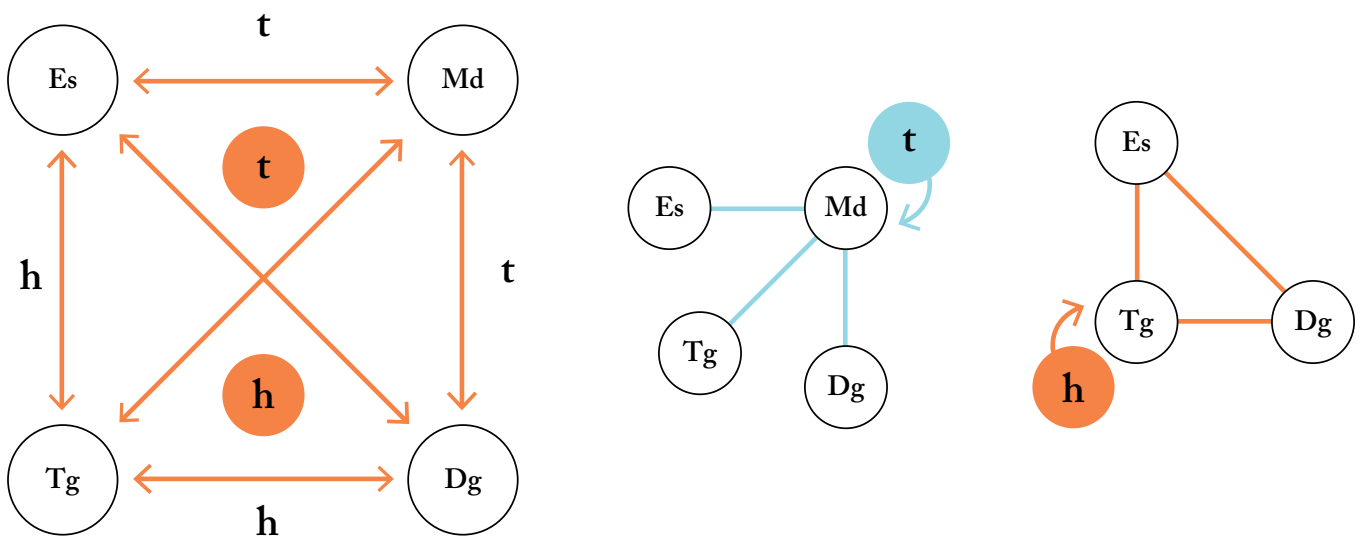
La comprensión del carácter esencialmente proyectual de lo tipográfico aporta puntos de vista muy productivos para el campo o posición del proyecto. Para ello ha sido necesario discernir, sin oponerlos entre los conceptos de proyecto y de diseño, yendo de uno a otro para dar cuenta de las facetas que el objeto de estudio presenta. De hecho, ese «entrelazamiento» o superposición entre los términos *proyecto* y *diseño* constituye otra de esas vacilaciones léxicas y teóricas, que son muy productivas en sus ambigüedades: «El diseño constituido en el campo del proyecto ha quedado por fuera de la división iniciada en el renacimiento y completada en el iluminismo entre los campos del saber y el hacer.» (Del Valle Ledesma, 2005).

La relación entre los aspectos del diseño, en tanto que configuración y concreción de una «forma» para lo tipográfico, y los de la proyectualidad de la tipografía, entendida como proceso y «programa», han demostrado un espesor teórico importante, que reconoce la complejidad del campo que intentamos delinear; sobre todo, porque este campo es de hecho una zona de frontera e intersecciones. La razón de esto hay que buscarla, creemos, en el encuentro entre el mundo de lo textual y el de la imagen que la tipografía y lo tipográfico, en todos sus niveles y escalas, inauguraron en su origen, desarrollaron en su expansión histórica, y amplifican con su omnipresencia en nuestra era digital.

Para el campo del diseño gráfico en particular, lo tipográfico ocupa un lugar menos obvio que las genéricas «imágenes», y difícil de ser subsumido en un pensamiento general sobre la «comunicación visual» e, incluso, en el ámbito de la «visualidad». Fue necesario reconocer su condición compuesta y a la vez perfectamente definida y precisa; por un lado, su pertenencia a esos dos universos, habitualmente enfrentados en las tradiciones del pensamiento occidental; por otro, su pertinencia y protagonismo en campos en los que fue agente y paradigma, como el del desarrollo de la ciencia, la literatura o la política.



Diagramas conceptuales de campos temáticos y enfoques



2. Efectos del recorrido

En la preparación del proyecto de tesis, propusimos unos diagramas conceptuales de los campos temáticos que el trabajo iba a indagar y relacionar: escritura, medios de comunicación, tipografía e imprenta, diseño. Los dos primeros definirían el arco teórico: los otros dos, el arco histórico. El desarrollo del trabajo fue proponiendo intercambios y diálogos más complejos y productivos que fueron integrando esos campos en varios planos y escalas. Las tres partes del texto de esta tesis son los vértices que articulan las preguntas de la investigación sobre los espacios de presencia, actuación y sentido de nuestro problema.

1) Tipografía y escritura

Una pregunta aparentemente superflua, ¿es escritura la tipografía?, llevó rápidamente a otra pregunta, anterior y ciertamente necesaria: ¿qué es la escritura? Las muy diversas respuestas a esta pregunta nos pusieron en contacto con campos distintos, todos ellos relevantes para la pregunta por la tipografía: la comunicación gráfica, los sistemas de escritura, el alfabeto-centrismo, las lógicas de los lingüistas. Como contraparte, aparecieron otras concepciones sobre la escritura y lo escrito que reponen su dimensión cultural propia, y no simétrica con la lengua. Este enfoque permitió comprender a lo tipográfico en el ámbito de las prácticas sociales de la escritura y abrió la consideración sobre su ubicación en el contexto cultural, a la vez que se la fue comprendiendo como cultura en sí misma. El análisis de las escrituras no lingüísticas trajo otro plano de interpretación para la tipografía en su faceta de autonomía como lenguaje visual-gráfico. La sociología y la psicología de la escritura revelaron nuevas áreas para una comprensión más rica de lo tipográfico. El encuentro con la semiología integracional habilitó la superación del modelo estructural y ofreció un abordaje interesante para la pragmática comunicacional de la tipografía.

2) La tipografía y el texto

La pregunta por lo escrito impulsó a indagar en su contraparte teórica, la oralidad. Las teorizaciones sobre las culturas y regímenes orales funcionan como fondo para concepciones más afinadas y precisas sobre la naturaleza de las culturas escritas y el texto como objetivación y objeto.

La distinción ente palabra hablada y palabra gráfica nos permitió ajustar más el foco sobre las categorías de lo textual y la textualidad, claves para comprender los fundamentos culturales de la tipografía. La lectura, como práctica estructural de las culturas escritas, pudo ser conectada de manera sólida con las formas que la tipografía instituyó. La idea de cultura de la lectura otorga el espesor necesario para reponer a lo tipográfico como principio y paradigma y da entrada a un *Homo typographicus* revisitado y revisado. Reponer críticamente a McLuhan permitió desplegar un panorama complejo de la era impresa de la tipografía, para encontrar conceptos más afinados y contrastados y discutir ciertos estereotipos de lo tipográfico y abrir otras líneas de interpretación.

3) Diseño y tipografía

Recuperar el pasaje histórico, técnico y conceptual que opera la desmaterialización de lo impreso hacia la tipografía nos propuso un escenario interesante en el que lo tipográfico se vuelve un campo de interés para el diseño. En tanto que este se enfoca en los problemas de la forma y función de los objetos y de la comunicación, se puede comprender el acercamiento (y los rechazos) entre ambos mundos.

La era del diseño tipográfico, o de la tipografía como diseño (que no coinciden en el plano ideológico), simboliza el giro que la modernidad le impuso a las prácticas de la cultura tipográfica y las del texto en general. Se trató de un nuevo avatar del *Homo typographicus* que se redefine en su «condición posmoderna», como las rupturas y transgresiones que inaugura la mutación digital. Lo tipográfico se traspasa totalmente en las nuevas lógicas de reproductibilidad, información y medios múltiples.

El itinerario del trabajo lleva a una recapitulación teórica de las categorías que se despliegan en el título de la tesis: forma, discurso y proyecto, entendidas como posibles ontologías de lo tipográfico. Estas refracciones conceptuales nos confirman la complejidad del objeto de estudio y se aprovechan para ponerlo a la luz de algunas reflexiones contemporáneas. Una dimensión que no estaba mencionada en el título del trabajo, imagen, se manifiesta como posible lugar de síntesis que creemos superador de la rivalidad conceptual entre lo textual y lo icónico, y que hace sentido en el ámbito del diseño.

Se trata, en todo caso, de inscripciones en ámbitos teóricos diversos y no necesariamente convergentes, una red de sentidos antes que una jerarquía de definiciones, en el espíritu metodológico que atraviesa la tesis. La posición de la tipografía en el lugar del proyecto aporta, quizás, un ángulo que reconcilia las éticas proyectuales de lo analógico y lo digital.

3. Recapitulación

La invención del sistema de tipos móviles tuvo un impacto duradero debido a la conjunción de muchos factores; fundamentalmente, por el correcto «encastre» (análogo al de la composición e impresión con tipos móviles) que se dio entre las distintas partes y componentes de la «cultura tipográfica», que podríamos volver a denominar «Galaxia Gutenberg», con las precisiones y aclaraciones que pueden surgir de este trabajo.

Durante quinientos años se desarrollaron maneras de hacer y percibir, de producir y usar los artefactos textuales (no solo los libros, aunque ellos hayan constituido el objeto-paradigma), que redefinieron luego, a nivel global, varias culturas de la escritura y la lectura. Repusimos la idea de que esto no habría sido posible si esa innovación técnica hubiese sido gestada en un vacío o, al menos, en el marco de una neutralidad cultural. Investigaciones como la de Elizabeth Eisenstein han probado definitivamente estas relaciones y sinergias entre la imprenta como agente de cambio y los cambios mismos.

En ese sentido, Eisenstein revisa a McLuhan y vuelve una concreta investigación histórica lo que en aquel se formula en el plano de una «mediología» naciente y un conjunto o palimpsesto de epigramas brillantes, motivadores y quizás indemostrables. De todos modos, el modo profético de McLuhan ha demostrado ser bastante más que un estilo literario o una inatromisión del género profético en las ciencias sociales. Aquello que sostuvo e intensificó la invención tipográfica como alternativa superadora de la escritura/lectura de la tradición textual manuscrita fue su inmediata integración a un determinado contexto cultural, pleno de significaciones y sentidos potenciales para esa innovación. Se recupera así la convergencia de un cambio tecnológico como perfecta metáfora de una era, como propusiera McLuhan, no tanto de lo ya adquirido como de sus búsquedas e ideales. Afirmamos que esta era de la reproductibilidad técnica de lo textual –sus objetos, prácticas y discursos– que impuso la maquinización del acto de escritura (y la consiguiente «programación» de los actos de lectura) no ha cesado. El paradigma tipográfico reencarna en lo digital, más allá de las evidentes mutaciones tecnológicas, como dimensión que excede los límites de una tecnología en particular. En realidad, los cambios en el plano de la tecnología tipográfica digital pueden ser entendidos como orientados por ese mismo paradigma, que se despliega una vez más en la forma y la experiencia de las textualidades contemporáneas.

4. Marginalia

Es importante mencionar aquellos aspectos, ángulos o temas que no forman parte de este texto. Sabemos de su existencia y los suponemos en las márgenes de esta exploración; quizá debajo de, o sobre, la superficie de este escrito.

Las razón por la que no fueron tratados aquí obedece, antes que nada, a la necesidad de hacer un recorte no tanto en el corpus posible (bibliográfico como documental), sino en la amplitud de la teoría.

No se han tratado, por ejemplo, aspectos muy relevantes en la actualidad para lo tipográfico, como el universo de la tipografía en movimiento del *motion graphics*, como tampoco el campo específico del diseño de fuentes digitales y su valor y sentido en el contexto actual de creación y comercio digital.

Tampoco se incursionó en la escena de la textualidad en las pantallas y los dispositivos móviles y varios puntos interesantes de la hipertextualidad contemporánea. No es que no formen parte del problema; al contrario, constituyen excelentes ejemplos e interrogantes para los intereses de la investigación. Se prefirió concentrar los esfuerzos en el intento de fundamentar el campo de lo tipográfico como género o especie, recogiendo sus propias tradiciones explícitas e implícitas, así como también varias de sus derivaciones modernas y contemporáneas, en un planteo quizás abstracto pero integrador. Sobre todo, porque las instancias más actuales y llamativas suelen ser las primeras en «obsolescer», para ingresar en el depósito de novedades derogadas aceleradamente. No por eso son menos interesantes y seguramente formarán parte de futuras indagaciones.

En otro orden de cosas, si bien hay menciones y referencias, no se han incluido otras líneas de investigación en las que hemos estado trabajando en estos años, como por ejemplo, el campo de la esquemática y la cartografía. Las razones de esto son claramente de tipo cuantitativo: el desarrollo de estos aspectos habría insumido un tiempo y un espacio que excedían los límites y posibilidades de esta tesis.

En síntesis, el fuera de cuadro de este trabajo es enorme y muy rico y, en todo caso, aspiramos a que resuene en empatía con algunos o varios de los puntos y tópicos que se han tratado en este recorrido.

5. A modo de epílogo

¿Tiene futuro la tipografía?

1) La pregunta hace clara referencia al libro *Does writing have a future?*, de Vilém Flusser, algunos de cuyos conceptos fueron comentados en el Capítulo 6. La escritura fue una de las obsesiones de Flusser, que, junto con sus teorizaciones sobre las «imágenes técnicas», escenifican un «binarismo» conceptual (como lo denomina Fredrerich Kittler) nutrido en tradiciones filosóficas que se remontan a Platón. Flusser profundiza esta tensión en aras de impulsar una reflexión urgente sobre el efecto en los modos de pensamiento y sociedad que ambos regímenes crean:

Escribir tiene que ver con colocar ideas en líneas, ya que las ideas no escritas [...] corren en círculos. Esta circulación de las ideas, en la que cualquier idea puede retroceder a la previa, se denomina pensamiento mítico en ciertos contextos. Los signos escritos son marcas de citación señalizando el comienzo del pensamiento lineal y direccional en medio del pensamiento mítico [...]. Esto se vuelve más claro si uno mira más atentamente a las marcas de citación, es decir, las comillas. Por ejemplo, «palabra» es una palabra pero «frase» no es una frase. Tal situación sólo puede ser escrita, ya que cualquiera que trata de decirla estaría pensando en círculos. En un sentido más general, todos los signos escritos son comillas. (Flusser, 2011).

Es interesante revisar este pensamiento en el que de algún modo la palabra es referida a un nivel distinto (el lógico), en el que puede operar gracias a las *marcas* que lo escrito propone sobre ella: una palabra marcada, *señalizada*, en medio de un orden lineal. En el lenguaje oral esto sería imposible. Flusser identifica la escritura con lo histórico, como vimos, en el sentido estricto del verbo. No concibe la historia como aquello a ser registrado a través de la escritura, como algo previo al acto de ser escrito. Al contrario, «antes de que se inventara la escritura, nada acontecía; más bien, las cosas meramente ocurrían». Lo histórico es tal porque es escrito, porque se constituye como tal en el acto de ser escrito, ordenado en líneas y orientado a un lector: «La historia es una función de la escritura y de la conciencia que se expresa a sí misma en la escritura» (Flusser, 2011: p. 8).

Sin embargo, no hay que buscar aquí una forma de humanismo relacionada con el acto de escribir y su efecto, la conciencia histórica. Al contrario, para este autor las máquinas son mucho más pertinentes para la escritura (es decir, para la historia) que los seres humanos. Las inteligencias artificiales del futuro «poseerán una conciencia histórica superior a la nuestra». Así la historia se volverá «inimaginablemente más dinámica: sucederán más cosas; los eventos darán alcance unos a otros, y se volverán más diversos».

Este pensamiento se inscribe en su visión posthumana del entorno maquínico, con el que la escritura guarda una relación «conceptual», en la que es claramente previa a toda formación e información de índole «técnica» (como lo son «imágenes técnicas», la fotografía o la misma tipografía –como se argumentó anteriormente–, que son producidas por la mediación de una máquina o aparato). El solo acto de poner ideas en líneas, orientadas a una lectura, es, en el fondo, un acto lógico-mecánico; como tal, forma parte del ámbito de los aparatos, por lo menos en el «espíritu», si se permite esta paradoja léxica.

2) Flusser retoma las ideas de McLuhan en el punto en que este dejó el caer el tema. Para Flusser, la tipografía representa, esencialmente, un «tipificar»: se trata de la tipologización progresiva del mundo. En ese sentido, la humanidad estuvo «tipografiando», escribiendo de acuerdo a tipos, que son esencialmente huellas de algo sobre algo, desde milenios antes de Gutenberg; desde la invención de la escritura misma, sobre todo la alfanumérica. Concibe, además, a la tipografía como el triunfo de cierto realismo filosófico (aquel que cree en la existencia de universales subsistentes como explicación del mundo de lo singular) sobre un «nominalismo» –históricamente, más contemporáneo de la invención de la tipografía móvil– que impugna cualquier intento de estructuras generales o tipologías, para explicar lo irremediamente singular. «Aún no había imprenta porque nadie se había dado cuenta que se estaba tratando con tipos... La gran hazaña de Gutenberg fue el descubrimiento de los tipos inherentes a la escritura al código alfanumérico» (Flusser, 2011: p. 48).

Para Flusser, los «caracteres» son solo los signos escritos con respecto a los sonidos específicos de una lengua específica. Los «tipos» son una universalización, una generalización abstracta de los componentes sonoros a ser visualizados en clave tipológica, es decir, como universales comunes a toda lengua y su escritura.

Esta idea permite retrotraer la noción de escritura a su principio ontológico, y a su historia como un despliegue de esa tipologización que reúne e identifica a la lengua con la escritura, al verbo con su imagen, al sonido con el tipo. Es necesario distinguir, sin embargo, esta conceptualización de la que propone de manera natural y simplificada a la letra tipográfica como representación fiel de los caracteres de la escritura. Al contrario, en el pensamiento de Flusser, el tipo refiere a un universal que contiene tanto a la lengua como a su representación, en el mismo plano y principio, del que la escritura sería un avatar imperfecto. La insistencia en lo alfanumérico pone en evidencia la naturaleza abstracta y arquetípica (es decir, ideal) de las cifras que evidentemente no representan ningún hecho de la lengua.

En ese mismo sentido, los tipos no serían caracteres de una escritura (en este caso, mecanizada), sino la visualización tipo-lógica que revela la esencia y la finalidad progresiva de la práctica de la escritura en general: la de alcanzar la universalidad inherente a todo acto particular de escribir.

Nuestra pregunta pendiente, la de si la tipografía tiene futuro, la de si puede —y debe— ser abandonada, encuentra en esta identificación entre máquina y escritura (al menos en la acepción lineal y «unidimensional» del término) una buena razón para ser respondida en las palabras del que la inspiró y que recupera las diversas refracciones de la investigación en una imagen:

«Un escriba es aquel que coloca signos, un dibujante técnico, un semiólogo, un diseñador».

BIBLIOGRAFÍA

- Aicher, Otl;** *El mundo como proyecto*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- ; *Krampen, Martin, Sistemas de signos en la comunicación visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995.
- Alexander, Christopher;** *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Buenos Aires, Infinito, 1971.
- Almquist, Julka; Lupton, Julia;** *Affording Meaning: Design-Oriented Research from the Humanities and Social Sciences*, Massachusetts Institute of Technology, Design Issues, 2010.
- Araujo, Carlos;** *Más allá de la escritura. Pacioli, Knuth y la superación del paradigma Gutenberg*, Tesis de graduación presentada en la Carrera de Especialización en Teoría del Diseño Comunicacional FADU/UBA, 2007.
- Argan, Giulio Carlo et alt.;** *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Armstrong, Helen (ed.);** *Graphic Design Theory. Readings from the field*, Nueva York, Princeton Architectural press, 2009.
- ; *Digital Design Theory. Readings from the field*, Nueva York, Princeton Architectural press, 2016.
- Arnheim, Rudolf;** *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós Estética, 1986.
- Audin, Marius;** *Somme Typographique. Premier Volume. Les Origins*, París, Audin Editeur, 1948.
- ; *Somme Typographique. Deuxieme Volume. L'Atelier et le matériel*, París, Audin Editeur, 1948.
- Aumont, Jacques;** *La imagen*, Buenos Aires, Paidós Comunicación, 1992.
- Bain, Peter; Shaw, Paul (coords.);** *La letra gótica. Tipo e identidad nacional*, Barcelona, Campgràfic Editors, 2001.
- Baines, Phil;** *Penguin by Design. A cover story 1935-2005*, Londres, Penguin Books, 2005.
- Balmaceda, José Carlos;** *El origen de la imprenta argentina: Introducción al estudio del «incunable» guaraní impreso en Loreto, Isabel y la Imprenta. Consecuencias materiales, en el mundo cultural, de esta revolución tecnológica*, Actas IPHE/ANABAD, 2004.
- Banham, Reyner;** *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Barcelona, Paidós Estética, 1987.
- Barthes, Roland;** *Variaciones sobre la escritura*, Buenos Aires, Paidós Comunicación, 2003.
- Barthes, Roland; Marty, Èric.;** entrada *Orale/ scritto* de la Enciclopedia Einaudi, Turín: Einaudi, vol. X, p. 84, 1982.
- Baudin, Fernand;** *Caradec François, Sullerot, François, dada et la typographie*, Association Internationale pour l'étude de Dada et du Surrealisme, N° 3, Lettres Modernes, 1970.
- Baudrillard, Jean;** *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1999.
- Benjamin, Walter;** *The work of art in the Age of Mechanical Reproduction*, Londres, Fontana, 1970.
- ; *Papeles escogidos*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2008.
- Benveniste, Emile;** *Problemas de lingüística general*, 1966, citado en F. Desbordes, p. 25, 1995.
- Bernárdez, Enrique;** *Introducción a la Lingüística del Texto*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- Bi'lak, Peter;** *What is Typography?, Typotheque Essays*, 2007. www.typotheque.com/articles/essays
- Bierut, Michael; Drenttel, William; Heller, Steven; Holland, D.K.;** *Looking closer 2. Critical Writings on Graphic Design*, Nueva York, Allworth Press, 1997.
- Bierut, Michael; Helfland, Jessica; Heller, Steven; Poynor, Rick (eds.);** *Fundamentos del diseño gráfico*, Buenos Aires, Infinito, 2001.

- Bill, Max;** *Über Typographie, en Schweizer Graphische Mitteilungen*, Jhg 65, Heft 4, abril de 1946, pp. 193-200.
- Blackwell, Lewis;** *The End of Print. The grafik design of David Carson*, Londres, Laurence King Publishing, 2000.
- Blasselle, Bruno;** *Histoire du Livre*, París, Découvertes Gallimard, 2008.
- Bliss, Charles Kasiel;** *Semantography (Blissymbolics). A Logical Writing for an Illogical World*, Sidney, Semantography (Blissymbolics) Publications, 1965.
- Bolinger, Dwight;** Visual Morphemes, en *Language*, xxii, 1946.
- Bonsiepe, Gui;** *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*, Buenos Aires, Infinito, 1999.
- Bottéro, Jean;** *Cultura, pensamiento, escritura*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Bourdieu, Pierre;** *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Aurelia Rivera grupo Editorial, 2003.
- ; *Los usos sociales de la ciencia*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- ; *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Bozal, Valeriano (ed.);** *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I y II, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2004.
- Breasted, James Henry;** The conquest of civilization. Harper and Brothers. Citado en Sampson, 1926.
- Bredenkamp, Horst;** *Théorie de l'acte d'image*, París, Éditions La Découverte, 2015.
- Bringhurst, Robert;** *The Elements of Typographic Style*, Vancouver, Hartley and Marks, 1997.
- Buchanan, Richard;** *Declaration by Design: Rhetoric, Argument and Demonstration in Design Practice*, en *Design Discourse. History/Theory/Criticism*, Victor Margolin (ed.), Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- ; *Wicked Problems in Design Thinking*. Design Issues, Vol. 8, No. 2, 1992.
- Buck-Morss, Susan;** *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001.
- ; *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005.
- Bürger, Peter;** *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Biblos, 1997.
- Calabrese, Omar;** *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Campa, Riccardo;** *La escritura y la etimología del mundo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989.
- Campi, Isabel;** *La idea y la materia. El diseño de producto en sus orígenes*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- Cardona, Giorgio Raimundo;** *Antropología de la escritura*, Barcelona, Gedisa, 1984.
- Carpo, Mario;** *Architecture in the age of printing. Orality, writing, typography and printed images in the history of architectural theory*, Massachusetts, The MIT Press, 2001.
- Carson, David;** *The End of Print. The Grafik Design*, Londres, Laurence King Publishing, 2000.
- Catach, Nina (comp.);** *Hacia una teoría de la lengua escrita*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Cavallo, Guglielmo; Chartier, Roger;** *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2001.
- Cesariano, Cesare;** *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura Libri Dece traducti de latino in vulgare assigurati...*, Como, Gotardo da Ponte, 1521.
- Chappell, Warren;** *A Short History of the Printed Word*, Nueva York, Alfred. A. Knopf, 1970.
- Chartier, Anne-Marie; Hébrand, Jean;** *Discursos sobre la lectura*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- ; *La lectura de un siglo a otro. Discursos sobre la lectura (1980-2000)*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- Chartier, Roger;** *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1998.
- ; *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- ; *Escribir y borrar. Cultura escrita y literatura (Siglos XI-XVIII)*, Buenos Aires, Katz, 2006.
- Cheng, Karen;** *Diseñar tipografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- Coe, Michael;** *Breaking the Maya Code*, Londres, Penguin Books, 1994.

- Cohen, Gustave; en el *Avant-propos* de la reproducción de la edición de 1529, París, Charles Bosse éditeur, 1931.
- Cohen, Marcel (comp.); *La escritura y la psicología de los pueblos*, México, Siglo XXI, 1992.
- Corbeto, Albert; Garone, Marina; *Historia de la tipografía. La evolución de la letra desde Gutenberg hasta las fundiciones digitales*, Lleida, Milenio, 2015.
- Corominas, Joan; *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1983.
- Costa, Joan; *Abraham Moles, Imagen Didáctica*, Barcelona, Ceac Ediciones, 1992.
- ; *La esquemática. Visualizar la información*, Barcelona, Paidós estética, 1998.
- Crystal, David; *An Encyclopedic Dictionary of Language and Languages*, Oxford, Blackwell, 1992). Citado por Harris.
- Danto, Arthur; *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós Transiciones, 2003.
- ; *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Buenos Aires, Paidós Estética, 2004.
- Darnton, Robert; *The Business of the Enlightenment. A Publishing History of the Encyclopédie: 1775-1800*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1979, p. 185.
- ; *Las razones del libro. Futuro, presente y pasado*, Madrid, Trama, 2010.
- De Fusco, Renato; *Historia del diseño*, Santa & Barcelona, Cole Publicaciones, 2005.
- De Vinne, Theodore Low; *The Invention of Printing. A collection of facts and opinions descriptive of early prints and playing cards, the block-books of the fifteenth century, the legend of Lourens Janszoon Coster, of Haarlem, and the work of John Gutenberg and his associates*, Nueva York, 1876.
- De Zurko, Edward R.; *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- Del Valle Ledesma, María; *Diseño Gráfico, legitimidades y olvidos. Relaciones con la lectura y la información*. Tesis doctoral, FADU-UBA, 2005.
- Debray, Régis; *Le pouvoir intellectuel en France*, París, Editions Ramsay, 1979.
- ; *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Buenos Aires, Paidós Comunicación, 1994.
- Derrida, Jacques; *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1986.
- Desbordes, Françoise; *Concepciones sobre la escritura en la Antigüedad Romana*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Devalle, Verónica; *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*, Buenos Aires, Paidós. Estudios de Comunicación, 2009.
- Didi-Huberman, Georges; *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Bordes-Manantial, 1997.
- Doberti, Roberto; *La cuarta posición*, Buenos Aires, UBA/FADU, 2006.
- ; *Espacialidades*, Buenos Aires, Infinito, 2008.
- Dorfles, Gillo; *Introduzione al disegno industriale*, Turín, Einaudi, p. 15, 1972.
- ; *Símbolo, comunicación y consumo*, Barcelona, Lumen, 1972.
- ; *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Nueva Colección Labor, 1973.
- Dorst, Kees; *Design Problems and Design Paradoxes*, Massachusetts Institute of Technology. Design Issues, 2006.
- Dubois, Philippe; *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, la marca editora, 2015.
- Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan; *Diccionario de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Eco, Umberto; *Obra Abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- ; *La definición del arte*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- Eisenstein, Elizabeth; *The printing press as an agent of change: communications and cultural transformations in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- ; *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Febvre, Lucien; Martin, Henri-Jean; *La aparición del libro*, México, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1962.

- Feigenbaum, Edward;** Herbert A. Simon, 1916-2001, en *Science*, Retrieved 7, enero de 2015.
- Feldman, Carol Fleisher;** Metalenguaje oral, en David Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Fernández, José Luis;** *La entrada mediática, en Los lenguajes de la radio*, Buenos Aires, Atuel, Colección del Círculo, 1994.
- Fernández, Roberto;** *Lógicas del proyecto*, Buenos Aires, Librería Concentra, 2007.
- Février, James;** *Los semitas y el alfabeto. Escrituras concretas y escrituras abstractas*. En Cohen, Marcel y Garnot, Jean Sainte Fare (dirs.). *La escritura y la psicología de los pueblos*, México, Siglo XXI, 1992.
- Flusser, Vilém;** *Filosofía del diseño*, Madrid, Síntesis, 2002.
- ; *Into the Universe of Technical Images*, en *Electronic Mediations*, vol. 32, 2011b.
- ; *Does writing have any future?*, University of Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.
- ; *Gestures*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.
- Foster, Hal;** *Diseño y delito y otras diatribas*, Akal, Madrid, 2004.
- Foucault, Michel;** *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1981.
- Freud, Sigmund;** *El interés por el psicoanálisis*, en *Scientia*, 14, n° 31 y n° 32, 1913, pp. 240-50 y pp. 369-84.
- García Berrio, Antonio;** *Significado actual del formalismo ruso. La doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas*, Barcelona, Planeta, 1973.
- Gelb, Ignace I.;** *A Study of Writting*, Chicago, University of Chicago Press, 1963.
- Geldner, Ferdinand;** *Manual de Incunables: Introducción al mundo de la imprenta primitiva*, Madrid, Arco/Libros, 1998. pp. 15-16.
- Genette, Gérard;** **Maclean, Marie;** Introduction to the Paratext, en *New Literary History*, vol. 22, n° 2, primavera, 1991, pp. 261-272.
- Genette, Gérard;** *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, 1982.
- ; *La obra del arte, La obra del arte II. La relación estética*, Barcelona, Editorial Lumen, 1997.
- Gerstner, Karl;** Programme as logic, en *Designing Programmes*, 1964, citado en *Graphic Design Theory. Readings from the field*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2009.
- Giedion, Sigfried;** *La mecanización toma el mando*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Gill, Eric;** *An essay on Typogaphy*, Londres, Penguin Classics, 2013.
- Gil, Fernando;** De la Diferencia entre lo temporal y eterno. Crisol de desengaños con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios divinos, de Juan Eusebio Nieremberg S. J. Introducción, en J.E. Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*, Primera Edición Facsimilar en conmemoración de la Revolución de Mayo, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, Bolsa de Comercio de Buenos Aires, Bolsa de Comercio de Rosario, 2010.
- Glaister, Geoffrey Ashall;** *Glossary of the Book*. Londres, George Allen & Unwin, citado en Caffisch, Max;. *The Ampersand*, Adobe Fonts. Adobe Systems, Retrieved Dec. 23, 2012.
- Goldsmith, Kenneth;** *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015.
- Gombrich, Ernst;** **Hochberg, Julian;** **Black, Max;** *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1993.
- Gombrich, Ernst;** *¿Cuándo es el arte?*, Baltimore, 1977.
- ; *De la mente y otras materias*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1995.
- ; *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Madrid, Debate, 1999.
- ; *Norma y forma. Estudios sobre el arte del renacimiento, I*, Madrid, Debate, 2000.
- Goody, Jack;** *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid, Akal, 1985 (Cambridge, Cambridge University Press, 1977).
- ; *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, Barcelona, Gedisa, 1996.

- Gordon, W. Terrence (ed.);** *McLuban inédito*, Buenos Aires, La marca editora, 2015.
- Grafton, Anthony;** *La page, de l'Antiquité à l'ère du numérique*, París, Musée du Louvre, 2012.
- ; *La cultura de la corrección de textos en el Renacimiento europeo*, Buenos Aires, Ampersand, Colección Scripta Manet, 2014.
- Groupe, Mu;** *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra. Signo e imagen, 1993.
- Gubern, Román;** *Los comportamientos del "Homo Electronicus"*, en *El País*, 17 de junio de 1984.
- Guillaume, Paul;** *La psicología de la forma*, Buenos Aires, Argos, 1947.
- Hansen, Mark B.N.;** *New Philosophy for New Media*, Massachusetts, MIT Press, 2004.
- Harris, E. Pulgram;** The typologies of writing—systems, en W. Haas, *Writing without Letters*, Manchester, Manchester University Press, 1986.
- Harris, Roy;** *Travaux du Cercle de Linguistique de Prague*, refiere a la «Die Bilderschrift Sprachen», de Jac. van Ginneken, en 8, 1939.
- ; *Signos de escritura*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Havelock, Eric;** *Preface to Plato*, Cambridge, Harvard University Press, 1963.
- ; *Prefacio a Platón*, trad. Ramón Buenaventura, Madrid, Visor, 1994.
- ; La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna, en David Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Heller, Steven; Ilic, Mirko;** *La anatomía del diseño. Influencias e inspiraciones del diseño gráfico contemporáneo*, Barcelona, Blume, 2008.
- Herrenschmidt, Clarisse;** El todo, el enigma y la ilusión. Una interpretación de la historia de la escritura. En Bottéro, Jean et ál, *Cultura, pensamiento, escritura*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Hirsch, Rudolf;** *Printing, Selling, and Reading, 1450-1550*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1967.
- Hjelmlev, Louis;** Prolegomena to a Theory of Language. En *International Journal of American Linguistics*, Memoir 7, párrafo 7. Citado en Cardona, 1935.
- Hoeks, Henk; Lentjes, Ewan (eds.);** *The Triumph of Typography. Culture. Communication. New media*, Arnhem, ArtEZ Press, 2015.
- Hofer, Philip;** *The Artist and the Book 1860-1960*, Boston, Museum of Fine Arts, Harvard Colege Library, 1982.
- Houston, Keith;** *Shady Characters. The Secret Life of Punctuation, Symbols, & Other Typographical marks*, Nueva York, w. W. Norton & Company, 2013.
- Hussmann, Heinrich;** *Das Kleine Buch der Schrift*, Bechtermünz Verlag, 1997.
- Huyssen, Andreas;** *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masa, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Illich, Iván;** *Mente letrada versus mente informática*, en *Archipiélago*, n° 7, 1991, pp. 118-132.
- Infante, Victor;** *Lyra mixta. Silva ejemplar de artificios gráfico literarios*, Madrid, Turpin, 2015.
- Jackson, Holbrook;** The typography of William Morris, 1938, en *Books and printing. A treasure fot typophiles*, Paul A. Bennet (ed.), Cleveland, World, 1951.
- Jameson, Fredric;** Postmodernism and Consumer Society, en Hal Foster (ed.) *Postmodern Culture*, Londres, Pluto Press, 1985.
- ; *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial, 2002.
- ; *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Jencks, Charles;** *The Language of Post-Modern Architecture*, Nueva York, Rizzoli, 1977.
- Julier, Guy;** *La cultura del diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- Jury, David;** *Graphic Design before Graphic Designers. The Printer as Designer and Craftsman 1700-1914*, Londres, Thames & Hudson, 2012.
- Kallinikos, Jannis;** *The consequences of information. Institutional Implications pf Technological Change*, Edward Elgar Publishing, 2006.

- Kepes, Gyorgy (ed.);** *Structure in art and science*, Londres, Studio Vista, 1965.
- ; *Sign, Image, Symbol*, Nueva York, George Braziller, 1966.
- ; *L'objet créé par l'homme*, Bruxelles, La Connaissance, 1968.
- Kinross, Robin;** *The Rhetoric of Neutrality*, en *Design Discourse. History/Theory/Criticism*, ed. Victor Margolin, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- ; Introduction, en *Jan Tschichold, The New Typography: A Handbook for Modern Designers*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- ; *Tipografía Moderna. Un ensayo histórico-crítico*, Valencia, Campgràfic Editors, 2008.
- Kittler, Friedrich;** *Gramophone, Film, Typewriter*, California, Stanford University Press, 1999.
- ; Perspective and the Book, en *Grey Room*, n° 5, 2001, pp. 38-53.
- Kittay, Jeffrey;** El pensamiento a través de las culturas escritas, en David Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1991, pp. 223-235.
- Koch, Rudolf;** *Cuaderno de escritura*, Barcelona, Campgràfic, 2001.
- Krippendorff, Klaus;** *The semantic turn: a new foundation for design*. Boca Ratón, Taylor & Francis, 2006.
- Lahuerta, Juan José;** *On Loos. Ornament and Crime*, Barcelona, Tenov, 2015.
- Laufer, Roger;** *Introduction a la textologie*, París, Larousse, 1972.
- Ledesma, María;** *El Diseño Gráfico, una voz pública: de la comunicación visual en la era del individualismo*, Buenos Aires, Argonauta, 2003.
- Ledesma, María; Siganevich, Paula;** *Piquete de ojo. Visualidades de la crisis: Argentina 2001-2003*.
- Lehmann-Haupt, Hellmut;** *Gutenberg and the Master of the Playing Cards*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1966.
- Livingston, Alan; Livingston, Isabella;** *Dictionary of graphic design and designers*, Londres, Thames and Hudson, 1992.
- Longinotti, Enrique; Benítez, Alejandra;** *La Biblioteca Imaginaria. Antiguos Libros de la FADU*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Longinotti, Enrique;** *Antiguas máquinas virtuales. Los tratados de perspectiva y dibujo de los siglos XVI al XVIII: Primera hibridación entre las tecnologías del texto y de la imagen*, en *Las prácticas mediáticas pre digitales y post analógicas*, Buenos Aires, Meacvad 08, *aurelia rivera/ Nueva Librería, 2008.
- ; Hieroglyphics for Democracy. From Personal Experience to Social Message, en *Brand Identity Now!*, Köln, Taschen, 2009.
- Lo Tartaro, Diego;** en Nieremberg J.E. *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*, Primera edición facsimilar en *Commemoración al Bicentenario de la Revolución de Mayo*, Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, Bolsa de Comercio de Buenos Aires, Bolsa de Comercio de Rosario, Prólogo, p. XXIII, 2010.
- Lord, Albert;** *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.
- Lotman, Iuri M.;** *La semiosfera III. Semiótica de las artes y la cultura*, Madrid, Frónesis. Cátedra, 2000.
- Lowe, Donald M.;** *Historia de la percepción burguesa*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 1999.
- Loxley, Simon;** *La historia secreta de las letras*, Barcelona, Campgràfic, 2007.
- Lyons, Martyn;** *Historia de la lectura y la escritura en el mundo occidental*, Buenos Aires, Ampersand, Colección Scripta Manet, 2012.
- Mac Namara, Andrew;** *Words and Pictures in the Age of the Image: An Interview with W. J. T Mitchell*, Eyeline 30, 1996.
- Macksey, Richard;** Foreword, en *Gérard Genette, Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Maeda, John;** Design by numbers, 1999, en *Digital Design Theory. Readings from the field*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2016.
- Maeder, Ernesto;** *El Martirologio Romano. Hallazgo del primer libro impreso en el Río de la Plata*. Boletín de la Academia Nacional de Historian, pp. 72-73 y pp. 221-227, 2004.

- Manovich, Lev;** *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Buenos Aires, Paidós Comunicación, 2006.
- ; Import/Export, or design workflow and contemporary aesthetics, en *Graphic Design theory. Readings from the field*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2009.
- Manzini, Ezio;** *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Madrid, Celeste, 1996.
- Mardersteig, Giovanni;** *The Alphabet of Francesco Torniello de Novara. Followed by a comparison with the alphabet of Fra Luca Pacioli*, Verona, Editiones Officinae Bodoni, 1971. Citado por Olga Schpilko en *A geometrical approach to letter design: Renaissance and Modernism*, 2012.
- Margolin, Victor;** *Design Discourse. History/ Theory/Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- ; *Introduction* en *Design Discourse. History/ Theory/Criticism*, ed. Victor Margolin, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- ; *Design in History*, Massachusetts Institute of Technology. Design Issues, 2009.
- Martínez de Sousa, José;** *Ortografía y ortotipografía del español actual*, Gijón, Trea, 2008.
- McCoy, Katherine;** *Typography as discourse*, 1988, en *Graphic Design Theory. Readings from the field*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2009.
- McKenzie, Donald;** *Bibliography and the sociology of texts*, Cambridge, Cambridge Press, 1999.
- McLuhan, Marshall; Fiore, Quentin;** *The Medium is the Massage. An inventory of effects*, Nueva York, Bantam Books, 1967.
- McLuhan, Marshall; McLuhan, Eric;** *Las leyes de los medios. La nueva ciencia*, México, Grijalbo, 1990.
- McLuhan, Marshall; Powers, Bruce R.;** *La aldea global*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- McLuhan, Marshall;** *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1962.
- ; *Understanding Media: The Extensions of Man*, Berkeley, Gingko Press, 1964.
- ; *La galaxia Gutenberg. Génesis del Homo typographicus*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1998.
- ; *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Bolsillo Paidós, 2009.
- ; «La imprenta y el cambio social» en *McLuhan Inédito*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2015.
- Mitre, Bartolomé;** *Orígenes de la imprenta argentina*. La Biblioteca. Buenos Aires, t. 2, 1983.
- Moholy-Nagy, Laszlo;** *La nueva visión. Principios básicos del Bauhaus*, Buenos Aires, Infinito, 1997.
- ; *Painting, Photography, Film*, Massachussets, The MIT Press, 1967.
- Moles, Abraham;** *El kitsch. El arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1990.
- ; *Las ciencias de lo impreciso*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1995.
- Moll, Jaime;** *La imprenta manual*, Universidad Complutense, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, disponible en www.cervantesvirtual.com.
- Morison, Stanley;** *First Principles of Typography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1936.
- Moxey, Keith;** *El tiempo de lo visual*, Barcelona, Sans Soleil, 2015.
- Mumford, Lewis;** *The myth of the machine. The Pentagon of power*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1970.
- Narasimhan, Rangaswamy;** *Literacy: Its Characterization and Implications*, en David Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1991.
- Nash, John R.;** *In defence of the Roman Letter*, en *EJF Journal*, 2018, disponible en <http://www.ejf.org.uk/Resources/JRNarticle.pdf>.
- Needham, Paul;** *Johann Gutenberg and the Catholichon Press*, The Papers of the Bibliographical Society of America, Volume 26, Fourth Quarter, 1982.
- Nelson, Harold; Stolterman, Erik;** *The design way. Intentional change in an unpredictable world*, Nueva Jersey, Educational Technology publications, 2003.

- Ogden, Charles Kay; Richards, Ivor Armstrong; *The meaning of meaning; a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*, Londres, K. Paul, Trench, Trubner & Co, 1923.
- Olson, David R.; Torrance, Nancy; *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Olson, David; Circumplex Model VII: Validation Studies and FACES III, en *Family Process*, vol. 25, 1986, pp. 337-351.
- Ong, Walter; *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, [1982] 1993.
- Pacioli, Luca; *La Divina Proporción*, Buenos Aires, Losada, 1959.
- Panofsky, Erwin; *Arquitectura Gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, Las ediciones de la Piqueta, 1986.
- ; *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- Paper, Herbert H.; The study of writing : An account of a study of writing by I.J. Gelb., en *Lingua*, 4, 1954-1955, pp. 89-96.
- Pareyson, Luigi; *Conversaciones de estética*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1988.
- Pelá, Raquel; *Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico*, Barcelona, Paidós Diseño 01, 2004.
- Perrousseau, Yves; *Histoire de L'écriture Typographique du Gutenberg au XVIII siècle*, Tomos I, II y III, Gap, Atelier Perrousseau Editeur, 2005-2010.
- Petrucci, Armando; *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona, Gedisa, 1999a.
- ; *La escritura manuscrita y la imprenta: ruptura o continuidad*, en Alfabetismo, escritura y sociedad, Gedisa, Barcelona, 1999b.
- ; *La ciencia de la escritura. Primera lección de paleografía*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- ; *Escrituras últimas. Ideología de la muerte y estrategias de lo escrito en el mundo occidental*, Buenos Aires, Ampersand, Colección Scripta Manet, 2013.
- ; *La escritura. Ideología y representación*, Buenos Aires, Ampersand, Colección Scripta Manet, 2013.
- Pevsner, Nikolaus; *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1949.
- Pollard, Alfred; *Fine Books*, Londres, Methuen & Co., 1912.
- Pommier, Gérard; *Nacimiento y renacimiento de la escritura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.
- Poynor, Rick; *No More Rules. Graphic Design and Postmodernism*, Londres, Lawrence King Publishing, 2003.
- ; Postmodern Typography. Remaking the alphabet, dismantling the page, en Henk Hoeks y Ewan Lentjes (comps.), *The Triumph of Typography. Culture, Communication, New Media*, Tielt, Lannoo, 2015.
- Rams, Dieter; *Omit the Unimportant*, en *Design Discourse. History/Theory/Criticism*, Victor Margolin (ed.), Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- Richaudeau, François; *La lettre et l'esprit. Vers une typographie logique*, París, Éditions Planèt, 1965.
- Rosario, Raúl Mario; *Divina proporción tipográfica. Arquitectura Estética Tipográfica en módulo 1,6*, La Plata, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1956.
- Ruiz, Elisa; *Hacia una semiología de la escritura*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992.
- Sampson, Geoffrey; *Making Sense*, Oxford, Oxford, University Press, 1980.
- ; *Sistemas de escritura. Análisis lingüístico*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- ; Writing systems: methods for recording language, en Keith Allan (ed.), *Routledge Handbook of Linguistics*, Londres, Routledge, 2104.
- Saussure, Ferdinand de; *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 2005.
- Saenger, Paul; La separación de las palabras y la fisiología de la lectura, en David Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1991.

- Schmidt, Siegfried J.; *Teoría del texto*, Madrid, Cátedra, 1977.
- Scholes, Robert; Willis, Brenda J.; Los lingüistas, la cultura escrita y la intensionalidad del hombre occidental de Marshall McLuhan, en David Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1991.
- Schön, Donald A.; *The Reflective Practitioner. How the professionals think in action*, Londres, Ashgate, 2007.
- Schwartz, Hillel; *La cultura de la copia*, Madrid, Frónesis. Cátedra, 1998.
- Shiner, Larry; *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Estética, 2004.
- Shpilko, Olga; *A geometrical approach to letter design: Renaissance and Modernism*, Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the University of Reading, 2012.
- Simon, Herbert A.; *The Science of Design: Creating the Artificial. Design Issues*, Vol. 4, No. 1/2, Designing the Immaterial Society, 1988, pp. 67-82.
- Simon, Oliver; *Introduction to Typography*, Harmondsworth, Penguin Books, 1954.
- Simondon, Gilbert; *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, Buenos Aires, Cactus, 2009.
- Smedresman, Gabriel; *Alphabetic Architects. Geoffroy Tory and the Renaissance Reconstruction of the Roman Capital Alphabet*, en *Printing History*, 2006.
- Smeijers, Fred; *Counterpunch: Making Type in the 16th Century, Designing Typefaces Now*, Londres, Hyphen Press, 1997.
- ; *Les Contrepointons. Fabriquer des caracteres typographiques au XVI siècle, dessiner des familles de caracteres aujourd'hui*, París, Éditions B42, 2014.
- Steinberg, Sigfrid Henry; *Five Hundred Years of Printing*, Edimburgo, Penguin Books, 1955.
- Tafari, Manfredo; *Teorías e Historia de la Arquitectura*, Madrid, Celeste, 1997.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw; *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética*, Madrid, Tecnos, 1997.
- Thomas, Hernán; Buch, Alfonso (coords.); *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Toromanoff, Agatha (ed.); *One Hundred Great Book son Typography. The Ultimate Typographic Library*, Luster, Antwerp, 2016.
- Tory, Geoffroy; *Champfleury. Art et Science de la Vraie Proportion des Lettres*, Bibliotheque de l'Image, 1998.
- ; *Champ Fleury*, tercer libro, folio XXXVIII. Traducción propia a partir del texto original de 1529, cotejada con la versión inglesa de la Grolier Club Edition de 1927.
- Tschichold, Jan; *The New Typography. A handbook for modern designers*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- ; *El abecé de la Buena tipografía. Impresos agradables con una buena tipografía*, Barcelona, Campgrafic, 2002.
- Tufte, Edward R.; *Visual explanations. Images, quantities, evidence and narrative*, Connecticut, Graphic Press, 1998.
- Unger, Gerard; *¿Qué ocurre mientras lees? Tipografía y legibilidad*, Valencia, Campgráfico, 2009.
- Updike, Daniel Berkeley; *Printing Types. Their history, forms and use. A study in survivals*, Cambridge, Harvard University Press, 1922.
- Venturi, Robert; Izenour, Steven; Scott Brown, Denise; *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Waller, Robert; The typographic contribution to language: towards a model of typographic genres and their underlying structures, Tesis presentada para obtener el grado de doctor en Filosofía, Departamento de Tipografía y Comunicación Gráfica, 1987.
- Warde, Beatrice; *The Crystal Globet*, publicado originalmente en *British & Colonial Printer & Stationer*, 1932.
- Weir, Ruth; *Some Thoughts on Spelling*, 1967. Citada en Sampson, 1997.
- Williams, Scott; Kubel, Henrik; *New Perspectives in Typography*, Londres, Lawrence King, 2015.

Wolfe, Tom; *La palabra pintada. ¿Quién le teme al Bauhaus feroz?*, Barcelona, Anagrama, 2010.

—; *Los caminos de la estética*, Buenos Aires, Capital intelectual, 2007.

Zielinsky, Segfried; *Deep Time of the Media. Towards an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Massachusetts, MIT Press, 2006.

Zielinsky, Siegfried; Weibel, Peter; *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*, Univocal Publishing, 2015.

Zumthor, Paul; *La letra y la voz. De la «literatura medieval»*, Madrid, Cátedra, 1989.

MEDIOS Y LINKS

Diario El Territorio, 17 de diciembre de 2011.
www.eltterritorio.com.ar/patrimonio-en-el-exilio-6135999314469263-et

Ficha técnica 25: El alineamiento visual, Longinotti Typhographia I, 2008. www.typhographia.com.ar/typo1/wp-content/uploads/tec25-el-alineamiento-visual.pdf

Giordano, Liliana; Tipologías semánticas, Cátedra de Morfología Urbana, FADU, UBA. catedragdd.blogspot.com/p/morfologia-urbana-m2.html

Histoire de l'imprimerie par l'image, Marius Audin, Henri Jonquieres, París, 1929, citado por Yves Perrousseaux.

Historia y Bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses 1700-1850, Tomo I, Buenos Aires, Guaranía, pp. 67 y 336, Furlong, 1958.

I dieci libri d'architettura di. Secondo i precetti di Vetruvio, novamente ristampati, Venetia, Nicolini, 1660. Un ejemplar de esta obra forma parte de la colección de la biblioteca de la FADU.

International Picture Language. The first rules of Isotype. By Otto Neurath, Londres, 1936.

Sitio web de la Real Biblioteca. www.realbiblioteca.es/es/node/160

Unos Tipos Duros. Teoría y práctica de la tipografía. www.unostiposduros.com/enlaces.

Vega, Eugenio; *Tipografía Digital 2012–2013*. eugeniovega.es/asignaturas

TipoGráfica Comunicación para diseñadores, dirigida por Rubén Fontana, 1987-2007.



Junio 2019