

Moholy-Nagy, L. (1947). *Vision in Motion*: Chicago, Paul Theobald.
Nojima, Vera. (2010) (org). *Design, comunicação e semiótica*. Rio de Janeiro: 2AB.

Papanek, V. (1977). *Design for the real world*. Frogmore: Paladin.

Ranciere, J. (2003). *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Éditions.

Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Willis, H. (2005). *New digital cinema: reinventing the moving image*. London: Wallflower.

Abstract: The field of action of Design can be described as the configuration of *objects* in the broadest sense. Nowadays these objects can be represented by a series of new products, materials or virtual, whose construction requests the interaction or fusion of the Design with other areas. Understanding the design of the cinematographic image as a project that results in the production of an object and that combines objective and subjective aspects with a set of meanings with intentionally constructed communicative and symbolic purposes, we can consider the inclusion of this project in the set of possible Design objects.

Key words: Cinema - Design - Products - Symbol - Project.

Resumo: O campo de ação do Design pode ser descrito como o da configuração de *objetos*, no seu sentido mais amplo. Hoje em dia esses objetos podem estar representados por uma série de novos produtos, materiais ou virtuais, cuja construção solicita a interação ou fusão do Design com outras áreas. Compreendendo o design da imagem cinematográfica como um projeto que resulta na produção de um *objeto* e que este conjuga aspectos objetivos e subjetivos com um conjunto de significados com fins comunicacionais e simbólicos intencionalmente construídos, podemos considerar a inserção deste projeto no conjunto de objetos possíveis do Design.

Palavras chave: Cinema - Design - Produtos - Símbolo - Projeto.

(* **Vera Bungarten.** Doutora em Design pela PUC_Rio, mestre em Cinema pela UFF e graduada em Design pela ESDI. Em 1970 iniciou os trabalhos de fotografia e em 1975 passou a atuar profissionalmente em cinema como fotógrafa de cena, em cerca de 50 produções nacionais e estrangeiras. Lecionou por diversas vezes no curso de pós-graduação *lato sensu* em direção de arte na Universidade Estácio de Sá. Ofereceu curso com o tema: "Cinema e Pintura: afinidades eletivas" no Centro Cultural da Caixa no Rio de Janeiro e em São Paulo. Tem diversas publicações acadêmicas.

Tipografía; historia, significado y conceptualización

Actas de Diseño (2017, Julio)
Vol. 23, pp. 61-67. ISSN 1850-2032
Fecha de recepción: julio 2013
Fecha de aceptación: julio 2014
Versión final: noviembre 2016

Sandra Ileana Cadena Flores (*)

Resumen: El objetivo principal del siguiente texto es exponer un panorama general sobre la identificación de las tendencias de creación más relevantes de diseñadores de tipografía latinoamericanos, y cuáles han sido sus propuestas más reconocidas; ya sea en formato impreso como en otros soportes alternativos, del tal forma que se pueda describir el panorama actual de la tipografía latinoamericana desde sus principales focos de producción de los últimos treinta años. Se trata básicamente del análisis de tipografías digitales más destacadas en Latinoamérica, las cuales, se seleccionaron con base a criterios específicos. En primera instancia, se eligieron las tipografías generadas por diseñadores y tipógrafos latinoamericanos más reconocidos y los que presentan mayor producción tipográfica. En segundo lugar, seleccionaron trabajos sobre los porcentajes de las gráficas que muestran la producción tipográfica en la Bienal LetrasLatinas, donde se maneja una amplia variedad de categorías tipográficas, enfocándonos únicamente en las categorías de texto, título, experimentales, pantalla y misceláneas.

Palabras clave: Tipografía - Formato digital - Formato impreso - Diseño tipográfico - Procesos tipográficos.

[Resúmenes en inglés y portugués y currículum en pp. 66-67]

Tipografía, panorama histórico en Latinoamérica

Es interesante visualizar las condiciones actuales del diseño tipográfico latinoamericano, debido a que en gran parte de Occidente el diseño no era tema de todos los días, sino que todavía estaba muy lejano. Se diría pues, que los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial sólo en algunos países como México, Argentina y España se empezaba a hablar de diseño gráfico. Países que reflejaron un notorio retraso respecto a tendencias vanguardistas

de aquellos años, al desarrollo tecnológico y al diseño tipográfico, entre otros. Enric Satué comenta que después de grandes sucesos como el descubrimiento de América hasta la industrialización, son cuatro países los que reflejan hechos más significativos con lo que respecta a la historia del diseño gráfico, tales como:

México, llena por si solo la historia antigua del continente, desde los siglos XVI al XIX, casi sin opción

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

Así pues, el diseño ha seguido su curso adentrándose al resto de Latinoamérica. Sin embargo, retomando el tema de España, es importante decir que aunque es un país europeo, también formó parte de ese retraso con respecto al resto de Europa, podemos recordar que fue el último lugar al que llegó la imprenta en aquellos años. Pero este panorama no fue definitivo, con el paso del tiempo el desarrollo tipográfico fue creciendo impulsado por las grandes aportaciones de tipógrafos excelsos, como la sobriedad que regaló Garamond al mundo, la modernidad de Bodoni, Didot, y después Baskerville, que en conjunto con esto y las necesidades de la época detonaron el interés por la tipografía.

Con este historial, el gusto por las letras se despertó y empezó su crecimiento, siendo la tipografía un campo fértil y muy noble que permite la representación y experimentación de un sin número de formas, estilos, conceptos e historia. Estos países en el transcurso del tiempo han ido formando su propia historia con características específicas que determinan su cultura, costumbres y tradiciones. Todos estos factores son de suma importancia para el diseño tipográfico, porque marcan la pauta para poder dar identidad a un país, sentirlo y expresarlo, a través de las formas de las letras. El tipógrafo argentino, Rubén Fontana, refiere que:

La cultura local es algo que surge de la profundidad de las vivencias, de la transpiración y del trabajo; por lo tanto no es una búsqueda, es una consecuencia. La preocupación por el idioma es fundamental, no olvidemos que la mayoría de las fuentes que utilizamos hoy en día fueron diseñadas para escribir otros idiomas, por ejemplo el inglés, el alemán, el francés, el italiano, etc. No hay un trabajo trascendente hecho por los españoles para el castellano y los latinoamericanos sufrimos esa carencia. (Fontana, 2008)

Es por eso, que en los últimos años el diseño tipográfico latinoamericano ha ido en ascenso, apoyándose de la riqueza cultural de cada uno de los países que conforman esta región. Por su parte, el tipógrafo ha tomado su lugar y manifiesta las capacidades creativas y el talento que se tiene en esta parte del mundo, debido a que en años pasados esta parte fundamental del diseño, no era muy reconocida a pesar del excelente trabajo desarrollado.

Los diseñadores de tipografía en Latinoamérica tienen, a nuestro juicio, tres cualidades distintivas. Por un lado, y solo de forma comparativa con el viejo

mundo, la tipografía es una disciplina nueva en Latinoamérica. Por otra parte, y a consecuencia de aquello, no existe un abordaje metodológico claramente definido respecto al quehacer tipográfico. Estas dos consideraciones lejos de ser una flaqueza se constituyen en las características más alentadoras de la realidad presente. Debemos agregar como tercera característica y, una vez más, probablemente a consecuencia de aquellas dos, la creciente noción de comunidad alimentada desde los diferentes países de la región, con el consiguiente tráfico de conocimientos y aportes. (Lamónaca, 2008)

Es por estos factores, que el talento latino se aprecia y actualmente la carencia a la que Fontana se refiere está tomando otro rumbo, él mismo es uno de los principales precursores del excelente diseño tipográfico que se está desarrollando actualmente. Asimismo, la evolución tipográfica gestada en Latinoamérica está realizada con responsabilidad y el conocimiento de las formas que siempre han sido importantes en este ámbito, el diseñador Vicente Lamónaca, por su parte, también opinó que “la tipografía latinoamericana se dirige hacia... ser la tipografía latinoamericana. No importa cómo sea formalmente, se dirige hacia afianzarse, difundirse cada vez con más fuerza, reconocerse” (Saravia, 2011).

Y cada uno de los tipógrafos latinos, está construyendo sus piezas en el rompecabezas tipográfico, de forma profesional y con gusto por el diseño de letras, evidente en las creaciones expuestas. Lo anterior no quiere decir que en Latinoamérica, la tipografía se dio sorpresivamente hace poco más de 20 años, si no que las evidencias de trabajos pasados son pocas, debido a que los medios que se utilizaron no permanecieron en el tiempo. Pero, la maravillosa *Macintosh* apareció en los años 80 en el mundo del diseño, haciendo posible para 1987 exactamente el despunte del diseño tipográfico, con las facilidades de los programas adecuados para la realización de fuentes, perpetuando la variedad de propuestas que se generaban y vendían.

Tomando como columna vertebral de este proceso de diseño tipográfico las condiciones sociales, culturales y los contextos fundamentales que permiten desarrollar una fuente tipográfica, Pablo Cosgaya añade que:

Las responsabilidades sociales básicas de nuestro trabajo son conocer las lenguas para las que diseñamos tipografías (al fin y al cabo, la fuente será utilizada en determinadas circunstancias que es conveniente prefigurar) y conocer en detalle las condiciones técnicas con las que la fuente será compuesta (formatos tipográficos, programas y aplicaciones, sistemas operativos, etc.). (Cosgaya, 2008)

Es así, como los diseñadores actuales hacen su trabajo con respeto y sobre todo con un gran sentido analítico, ya que sus diseños son muy cuidados y hay tipografías tales, que en cualquier idioma que se empleen los ornamentos o los espacios entre las letras, siempre serán estéticos y en más de veinte años que lleva la tipografía digital, se han podido ver trabajos tipográficos extraordinarios reconocidos mundialmente por el estudio de la forma y su funcionalidad.

Estos resultados inspiraron a diseñadores importantes. Primeramente, se empezaron a realizar exposiciones de diseño tipográfico a nivel regional; y para el 2001, se llevó a cabo el encuentro internacional “tpGbuena Aires”, posteriormente gracias a la iniciativa de Fontana se llevó a cabo la “Biental Tipos Latinos” desde el 2004 hasta la última celebrada en agosto del 2012, que transcurrió con gran éxito y magníficos resultados, dejando ver propuestas sumamente atractivas. Mismas que hacen evidente, que la historia del diseño tipográfico latinoamericano se está formando y a través de los años, este período será recordado como otro de los grandes sucesos que se da al finalizar un siglo y al comienzo de otro.

Tipografía en México

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

Para así poder representar los valores y costumbres de este país, mismas que desde la aparición de la imprenta en México fue un poco complicado mantener, ya que los avances y el conocimiento vinieron de otra parte, situación que cabe señalar distrajo y atrasó el crecimiento de las ideas y formas propias de esta tierra; motivo por el cual, los tipógrafos mexicanos contemporáneos se han enfocado en rescatar y conservar las cuestiones autóctonas, dejando fuera lo proveniente de otras culturas para fortalecer sus propias raíces.

Pero siendo los diseñadores como somos –es decir gente como cualquier otra– nuestra vida cotidiana, nuestra comunidad concreta, nuestra ciudad o nuestro barrio son el mundo que nos nutre y al que debemos atender. Hablemos el lenguaje de nuestra propia gente. Atendamos sus necesidades. Somos parte de sus problemas y de sus soluciones. El potencial del mundo globalizado tiene que ser, en todo caso, el lugar de donde obtengamos los mejores recursos para enfrentar los retos de nuestra propia región. (Sagahón, 2003, p. 58)

Por este rico panorama visual, los diseñadores mexicanos se han dado a la tarea de transformar en letras la cultura de México, desde hace algunos años los diseñadores interesados en la tipografía, se han incorporado al desarrollo que se está viviendo en Latinoamérica.

Tipografía en Argentina

La historia de Argentina, no hace otra cosa más que mostrar y engrandecer las capacidades, habilidades y el talento de su gente para lograr introducirse dentro de los grupos más destacados del mundo en diferentes disciplinas, sobre todo en las artísticas. La llegada de los españoles realmente no favoreció mucho a este país, debido a que los avances y conocimientos europeos no se expandieron hasta ese territorio, y su desarrollo socioeconómico, político y cultural fue más lento. Pero años más tarde, el interés por el crecimiento de su cultura y lo multicultural con el alto grado de inmigración de otras partes del mundo, principalmente italianos, franceses, ingleses, entre otros. Moldearon Argentina creciendo como un país más independiente dada la mezcla de culturas y costumbres europeas que se fueron insertando en su población; y que le permitió acelerar su condición y contar con un nivel sociocultural muy respetable e importante. Por su parte, Enric Satué respecto a este tema comenta: “El cambio de siglo determina la aspiración argentina por integrarse al conjunto de naciones modernas y al cultivo de las actividades artísticas y comunicativas sofisticadas, entre las que se hallaría el diseño gráfico”. (Satué, 2002, p. 417)

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

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

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

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

La inclusión de la tipografía en las universidades, fue la que marcó la pauta para que el resto de Latinoamérica se interesara en esta rama que, en pocos años, fue parte importante de la formación de los diseñadores y con el paso del tiempo esta acertada visión cataloga a Argentina como el mejor y mayor productor de tipografías de Latinoamérica de los últimos años. Siendo éste, el país que fomenta el interés en este productivo campo del diseño, y desde las últimas décadas del pasado siglo

se empiezan a desarrollar una variedad de propuestas tipográficas, pero sobre todo, se promueve este arte con la audacia y el atrevimiento del argentino donde impone su creatividad ante el mundo.

Tipografía en Colombia y Venezuela

El hablar de Colombia, es referirse a uno de los países con una gran riqueza histórica en el campo de las Artes Gráficas, precedente al diseño gráfico, ya que históricamente le corresponde la primera obra impresa que data del siglo XVII, con lo que la tradición tipográfica alcanza los más altos niveles de la época. Por su parte, el diseño gráfico hace su aparición de manera formal en las filas universitarias a partir de 1963, y se presenta de forma muy sencilla y casi silenciosa, aparición de la que pocos formaban parte. Y en la parte que corresponde al diseño tipográfico se puede decir que Colombia realmente no es matriz en el desarrollo de este campo. Sin embargo, Colombia también ha mostrado su andar por los caminos de la tipografía, gracias al excelente trabajo de tipógrafos reconocidos internacionalmente, tales como el joven César Puertas (1977-), diseñador Bogotano egresado de la Universidad Nacional, quién hoy en día es reconocido por la primera fuente colombiana denominada “Obliviana”, que la reconocida firma británica *Monotype* avaló por cubrir todos los requerimientos técnicos y estéticos necesarios para su distribución.

Fuente que la compone un arduo trabajo que va más allá de lo técnico, debido a que Puertas considera la experiencia como el factor principal para poder emprender cualquier proceso, y el que le permitió construir esta tipografía, él lo considera como su máxima escuela. Considerando que éste es el camino que lo llevará a engrandecer el trabajo de su país ante el mundo, y su opinión sobre el trabajo colombiano, César Puertas expresa lo siguiente.

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

Pero, la convicción se hace presente en los comentarios de Puertas, refleja la seguridad que tiene en el talento de su país y en el talento latino del que también forma parte, el diseñador gráfico Carlos Fabián Camargo Guerrero (1977-). Nacido en San Cristóbal, en Venezuela ha trabajado como director de arte en reconocidas agencias de publicidad. Camargo Guerrero interesado por la tipografía, en 1998, mismo año en que egresa del Instituto Tecnológico Antonio José de Sucre, se hace socio de “Andinistas” que es una pequeña fundición tipográfica digital fundada en Caracas. En el 2003 se va a vivir a Bogotá, Colombia. Y en el 2006 “andinistas” se desintegra quedando él al mando

y decide especializarse en el diseño de fuentes para su venta. Lo cual, le permite conocer el mercado tipográfico actual y las oportunidades que los nuevos talentos tienen a su alcance; motivo que lo lleva a pensar que gracias a:

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

Adjunto a este comentario, podemos decir también que hay un sin número de formas de representación donde la tipografía se puede hacer presente como bidimensionales, tridimensionales e interactivas, logrando siempre su objetivo que es comunicar, y no sólo como texto como afirma Camargo Guerrero. Considerando la ideología como la vértebra del diseño tipográfico, Camargo Guerrero ha diseñado una amplia variedad de atractivas tipografías, en las que se pueden nombrar “*Pp_Lepe*” que fue uno de sus primeros alfabetos en los que muestra el espíritu reaccionario de bandas de Medellín y está conformada por 4 variaciones, en una de ellas incluye *Dingbats* (son las tipografías no verbales, en las que en lugar de símbolos alfabéticos y numéricos usan dibujos o figuras monocromáticas) con 26 ilustraciones. Otra atractiva tipografía, es “*Denedo*” que muestra una personalidad única y excepcional, que es imposible de crearse de forma tridimensional porque sólo existe como ilustración, y sobre todo en formatos grandes el equilibrio e incongruencia de sus formas se acentúa.

Pero la tipografía “Bolívar”, es muy interesante ya que fue César Puertas el que invitó a Camargo Guerrero a formar parte de esa idea y sin pensárselo empezaron a trabajar en ese proyecto el 24 de julio de 2007, día del natalicio del libertador. “Bolívar” que contiene un exhaustivo trabajo de investigación, que nos comparte el mismo autor.

El aspecto de referencia que me motivó en esta fuente: la película 300 dirigida por Zack Snyder. Los 300 espartanos poseían un espíritu heroico similar al del Libertador. Hoy en día la fuente cuenta con dos variaciones: Bolívar y Bolívar dingbats. En unos años imagino a Bolívar con cuatro variaciones: Gris, Negra, Suplentes, Dingbats y Ornamentos. La Gris para los títulos. La Negra para subtítulos. Los suplentes para intercambiar caracteres y mayúsculas diferentes que permitan distintas posibilidades caligráficas al escribir. Los Dingbats para utilizarlos a manera de ilustración principal. Y los ornamentos para adornar lo escrito, así como lo hacía el Libertador en sus cartas. (Camargo Guerrero, 2008)

En las siguientes ilustraciones se puede observar la variedad de tipografías diseñadas por Camargo Guerrero,

en las que desarrolla excelentes y atractivas aplicaciones que definen el claro concepto de cada una de las fuentes. Estos trabajos de primera calidad hacen evidente el talento Venezolano, donde probablemente el diseño gráfico alcanzó un mejor nivel en la cuarta parte del siglo XX, manteniéndolo presente en estos primeros años, correspondiente al presente siglo, con la participación año con año en la Bienal TiposLatinos, donde se dejan ver atractivas participaciones promoviendo la producción tipográfica de su gente.

Tipografía en Chile, Uruguay, Paraguay y Perú

Chile fue uno de los países más afortunados a lo largo de la historia de la imprenta, ya que fue uno de los primeros lugares donde este mecanismo se estableció, y para principios del siglo XIX ya contaba con dos importantes periódicos “*La Aurora*” y el “*Mercurio de Chile*”. Lo concerniente al desarrollo tipográfico en Chile se manifiesta a través de los diseñadores Pedro Álvarez y Eduardo Castillo, como: “(...) un complejo proceso histórico iniciado a fines del siglo XVIII que desembocará en el reconocimiento de la disciplina como una actividad autónoma legitimada en las últimas décadas y en su inclusión como una parte integral del quehacer comunicacional” (Álvarez y Castillo, 2008). A mediados del siglo XIX, surge “La Unión de los Tipógrafos” con el objetivo principal de velar por los intereses de los obreros tipógrafos de la época. Pero la aparición de la tecnología fue modificando su fin hasta perder el objetivo inicial. Y es hasta el siglo XXI, cuando la tipografía aparece otra vez como disciplina dado que para estas fechas ya forma parte de los programas académicos de las universidades. Y contribuyendo con el desarrollo tipográfico de su país, por su parte el tipógrafo Juan Pablo de Gregorio se ha dedicado a trabajar de forma independiente en el diseño de infografías, y por otra, desarrolló el atractivo proyecto tipográfico denominado “*Comalle*”, en el que su atracción principal, es la contraposición de las formas sensuales con los trazos densos y rudos, siendo ésta su gran apuesta dentro del campo. Esta tipografía parece ser trazada con gran habilidad, pero conservando la sutileza y sensualidad moldeada con todo el dominio de la forma. Por otra parte, en Chile colaboran jóvenes diseñadores que se iniciaron formando parte del colectivo tipográfico *tipografia.cl*, entre ellos Francisco Gálvez diseñador gráfico y tipógrafo autodidacta de fuentes digitales, Rodrigo Ramírez también diseñador gráfico y tipógrafo, con trabajos como la *TCL IndoSans* que es la primera familia tipográfica Chilena y el *Sistema Digna*, que se distribuye comercialmente por *Union Fonts* en Inglaterra. Otro colaborador, es el diseñador y tipógrafo con mención en Comunicación Visual Tono Rojas, quien además de ser el fundador del colectivo tipográfico, cuenta con trabajos importantes como *TCL Solobuses*, *TCL 355*, *TCL Lila* y las fuentes *TUP* como *Proyecto de Rescate de Tipografías Urbano Populares*. Y por último, Kote Soto diseñador tipográfico quien también forma parte de *TCL*, y ha diseñado fuentes como “*Chanchocero*”, “*TCL Mapocho*”, “*TCL Lila*” y las fuentes “*TUP*” del *Proyecto de Rescate de Tipografías Urbano Populares* en conjunto con Tono

Rojas. Este grupo de contemporáneos diseñadores, se da a la tarea de promover la tipografía en Chile, ya que en su portal promueve conferencias, participaciones, artículos y exhibe la producción de su país, además de promover la producción tipográfica de Latinoamérica. Lo que refleja una tipografía joven por sus precursores, pero sin duda con mucho talento, mismo que se ha presentado en la Bienal de TiposLatinos con una respetable participación. Por su parte Felipe Cáceres, importante tipógrafo chileno da su opinión con respecto al diseño tipográfico Latinoamericano y considera que:

No solamente nosotros sentimos un importante avance en la tipografía latinoamericana en la última década, también eso lo han notado afuera y es de esperar que en los próximos diez años sigamos creciendo y que cuando llevemos cinco siglos también lo sigamos haciendo. Aunque si bien nuestro referente innegable es y seguirá siendo Europa, creo que como todo niño debemos disfrutar la infancia y no querer madurar antes de tiempo, tenemos el espacio para equivocarnos y eso es muy ventajoso. (Cáceres, 2018)

Este interés latinoamericano cada vez crece más y sobre todo se fortalece, tal es el caso de Uruguay, donde su actividad tipográfica se da con la creación de las carreras de diseño gráfico en la universidades, que desde hace más de 10 años atrás han empezado su curso por este andar. Siendo un país con poca producción tipográfica pero con el interés de formar parte de este importante movimiento tipográfico latinoamericano. Contribuyendo con la incursión en esta rama el diseñador y poeta Gustavo “Maca” Wojciechowski, promovió las primeras participaciones de Uruguay dentro de la Bienal, gracias a que dirigía un taller conocido como “*Doblette 2*”, que lo conformaban docentes de la Universidad ORT, estudiantes y egresados de la licenciatura de diseño gráfico. Martín Abud, uno de los primeros participantes en la Bienal, presentó la primera versión de la “*Escrin*” en Letras Latinas, y esto le trajo buenos frutos, ya que se le abrieron puertas en lugares como Argentina, Chile y México, entre otros. Así pues, son estas reacciones las que hacen crecer este campo, por medio del intercambio de información, conocimiento y ofertas interesantes, resultados que motivan a seguir trabajando y producir nuevas propuestas. Y en el 2008, Uruguay participa en la Bienal con nueve fuentes tipográficas, de las cuales le fueron seleccionadas únicamente tres, mismas que le permitieron hacer presencia en este importante evento tipográfico; “*Quadrata Serif*” fue una de ellas, y durante los últimos cinco años continúan fomentando el desarrollo de esta rama perfeccionando y mejorando la calidad de sus productos.

El indiscutible crecimiento generado en la tipografía en los últimos años, originó la incursión de Paraguay en este campo, a pesar de contar con una producción muy escasa, en el ámbito académico se ha valorado más la calidad tipográfica. Aún así, eran pocos los diseñadores interesados en producir tipografía a nivel local. Por tal situación, los organizadores de la Bienal voltearon su mirada hacia este país, proponiéndolo como sede oficial de LetrasLatinas en el 2008, con el objetivo de difundir, promover y sobre todo generar el interés de los diseñadores por esta

disciplina. La visión a largo plazo de los organizadores de la Bial, fue establecer un grupo de estudio tipográfico paraguayo que fortaleciera dicho material, ya que su participación en la Bial del 2008 fue muy pobre, y solo participaron dos fuentes tipográficas, de las cuales ninguna fue seleccionada para su exposición, pero con el paso del tiempo es evidente el crecimiento y calidad que se ha logrado en este ámbito.

Con respecto a Perú, la calidad de su diseño se ha hecho evidente con la labor del diseñador y calígrafo profesional Jaime Albarracín, quien se interesa por esta materia, la cual le ha sido posible desarrollar excelentes propuestas gráficas de alta calidad. El principal elemento que integra en sus proyectos es la caligrafía, misma que le ha permitido estudiar el campo de las letras desde sus orígenes. El conocimiento y el dominio de la disciplina, es muy importante desde las aulas, para que pueda lograr un impacto ya en el mercado comercial, y en su particular punto de vista Albarracín considera que "(...) una adecuada enseñanza de la tipografía debe partir por la caligrafía, pues ese conocimiento permite comprender ciertos principios de construcción, espacios y pesos de la letra" (De Albarracín, 2007).

Continuando con la opinión de este diseñador, la implementación del conocimiento desde la formación de los diseñadores, es imprescindible para incrementar la producción tipográfica del Perú, y que así pueda lograr ser parte de las nuevas propuestas Latinoamericanas y poder competir en los más importantes y diversos mercados.

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

Aquí muestra la esencia de los pueblos, la sencillez y el calor de su gente, y son estos elementos los que engrandecen la nueva propuesta que Latinoamérica expone al mundo, con el orgullo de una gran cultura.

En conclusión

En dicho sentido, hoy es el día que podemos afirmar que la tipografía actual es el resultado de una relación simbiótica entre la historia, la antigua praxis tipográfica y los avances y procesos tecnológicos que nuestro presente nos ofrece, permitiéndonos crear de una forma más ágil y sencilla, e incursionar con nuevas formas estéticas. En suma, el actual panorama de la tipografía latinoamericana nos ha permitido ver que, a pesar de nuestra tardía introducción en la historia de la tipografía a diferencia de otros países como Alemania, Japón o Inglaterra, nuestros tipógrafos han dejado crecer, paso a paso, esa ya asociación y huella indeleble entre lo antiguo con lo contemporáneo en paralelo con el rescate histórico cultural y lo novedoso de la materia.

Bibliografía

- Satué, E. (2002). *El Diseño Gráfico desde sus orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Sagahón, L. (2003). *Propuestas para el diseño de un nuevo siglo "Ensayos sobre diseño tipográfico en México"*. México: Editorial Designio S.A. de C.V.

Fuentes electrónicas

- Álvarez, P. y Castillo, E. (2008). *Notas sobre la tipografía en Chile*. Consultado en agosto de 2008. Disponible en: <http://www.tipografica.com/58/?id=3>.
- Cáceres, F. (2008). *Entrevista*. Consultado en agosto de 2008. Disponible en: http://www.tipografia-montevideo.info/entrevistas/e_caceres.html.
- Camargo Guerrero, C. (2008). *Entrevista*. Consultado en agosto de 2012. Disponible en http://www.tipografia-montevideo.info/entrevistas/e_camargo.html.
- Cosgaya, P. (2008). *Entrevista*. Consultado en julio de 2008. Disponible en: <http://lamonaca.org/pablo-cosgaya-ar/>.
- De Albarracín, J. (2007). *La tipografía es hija de la caligrafía, Entrevista de John Moore*. Consultado en septiembre de 2012. Disponible en: <http://disenoperu.blogspot.com/2007/11/jaime-de-albarracn-la-tipografa-es-la.html>.
- Fontana, R. (2008). *De signos y siglos*. Consultado en julio de 2012. Disponible en: <http://lamonaca.org/ruben-fontana-ar/>.
- Fontana, R. (2007). *El diseño tipográfico en América Latina*. Consultado en agosto de 2012. Disponible en: http://foroalfa.org/A.php/El_diseño_tipografico_en_America_Latina/113.
- Lamónaca, V. (2008). *Tipógrafos ñeques*. Consultado en octubre de 2012. Disponible en <http://www.tipografia-montevideo.info/articulos/tipnne.html>.
- Puertas, C. (2008). *Entrevista*. www.tipografia-montevideo.info. Consultado en julio de 2012. Disponible en http://www.tipografia-montevideo.info/entrevistas/e_puertas.html.
- Vivanco, M. (2008). *Unos tipos con mucho sabooooooor!! Bial TL2008*. Consultado en agosto de 2008. Disponible en <http://www.colormagenta.cl/unos-tipos-con-mucho-sabooooooor-bial-tl2008/2008/04/21/>.

Entrevista

- Saravia, M. (2008). Fragmento de la entrevista realizada al diseñador uruguayo Matías Saravia, julio 2008.

Abstract: The main objective of the following text is to present an overview on identifying the most relevant trends of creation of Latin American typography designers, and which have been the most recognized proposals; either in print or on other alternative media, so you can describe the current situation of Latin American typography from its main production centers of the last thirty years. It is basically the most important analysis of digital typefaces in Latin America, which were selected based on specific criteria. At first instance, the most recognized Latin American designers and those who present the greater typographic production were chosen. Second, they selected works on the percentages of graphs showing the typographic production in the Biennial LetrasLatinas, where a wide variety of typographic categories handled, focusing only in the categories of text, title, experimental, screen and sundries.

Key words: Typography - Digital Format - Print Format - Design typographic - Typographic Processes.

Resumo: O objetivo principal do seguinte texto é expor um panorama geral sobre a identificação das tendências de criação mais relevantes de designers de tipografia latinoamericanos, e quais têm sido suas propostas mais reconhecidas; já seja em formato impresso como em outros suportes alternativos, do tal forma que possa ser descrito o panorama atual da tipografia latinoamericana desde seus principais focos de produção dos últimos trinta anos. Trata-se basicamente da análise de tipografias digitais mais destacadas em Latinoamérica, as quais, se seleccionaram com base a critérios específicos. Em primeira instância, elegeram-se as tipografias geradas por designers e tipógrafos latinoamericanos mais reconhecidos e os que apresentam maior produção tipográfica. Em segunda, sobre as percentagens das gráficas que mostram a produção tipográfica na Bienal LetrasLatinas, onde se maneja uma ampla variedade de categorías tipográficas,

concentrando-se unicamente às categorías de texto, título, experimentais, tela e miscelâneas.

Palabras clave: Tipografía - Formato digital - Formato - impresso - Design tipográfico - Processos tipográficos.

(* **Sandra Ileana Cadena Flores.** Maestra en Diseño Holístico (2009, con Mención Honorífica) Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Licenciada en Diseño Gráfico (2002) Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Ciudad Juárez, Chihuahua. Diplomada en Ciencias de la Educación (2001) Normal Superior de Chihuahua. Diplomada en Investigación (2011) Colegio de Chihuahua. Ciudad Juárez, Chihuahua. Certificación docente (2010) Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Razón e intuición: limitaciones en el uso de ambos conceptos en el diseño gráfico

Crystal Esther Camacho Bobadilla, Luis Guillermo Díaz Cons, Claudia Erika Martínez Espinoza, Oswaldo Alberto Madrid Moreno, Carlos Ubaldo Mendivil Gastelum y Enrique Vidal Méndez (*)

Actas de Diseño (2017, Julio)
Vol. 23, pp. 67-72. ISSN 1850-2032
Fecha de recepción: marzo 2013
Fecha de aceptación: julio 2014
Versión final: noviembre 2016

Resumen: En el presente artículo se aborda la delgada línea del diseño gráfico entre la libertad creativa y las limitaciones impuestas por los proyectos. El resultado de un proyecto gráfico depende de las necesidades de comunicación visual del cliente, pero no deja de estar relacionado con algo tan intuitivo como el arte. De manera tal, que un profesional del diseño gráfico trabaja haciendo uso de la impredecible intuición y de la metódica razón. En base a lo anteriormente mencionado surge el gran interés por establecer los límites entre el uso de la intuición y el uso de la razón en la labor de diseño gráfico.

Palabras clave: Diseño gráfico - Creatividad - Intuición - Razón - Comunicación visual.

[Resúmenes en inglés y portugués y currículum en pp. 71-72]

Introducción

El diseño gráfico como profesión plenamente establecida tiene sus orígenes en la escuela alemana Bauhaus, la cual impartió clases de diseño, arte y arquitectura entre los años 1919 y 1933. En cuanto al término “diseño gráfico”, este fue concebido por William Addison Dwiggins en el año 1922 para describir sus diferentes actividades en el área de la comunicación impresa. De acuerdo con esta información se puede decir que la profesión de diseño gráfico ni siquiera ha llegado al siglo de existencia. Es debido a esto que se siguen suscitando inconsistencias en cuanto a los fundamentos teóricos de la profesión. Con respecto al tema, Norberto Chaves en su artículo *Cuatro mitos en la cultura del diseño* menciona:

La escasa instrumentación teórica del diseño - normal y propia de todo oficio - hace que lo que predomine en las reflexiones acerca de si mismo realizadas den-

tro del gremio sea el discurso coloquial: el mero intercambio de opiniones y los lugares comunes.

De entre todas las reflexiones surgidas alrededor del diseño, la que se desarrolla en este documento trata acerca de la dicotomía que divide al diseño gráfico entre la libertad creativa y las limitaciones impuestas por los proyectos; la impredecible intuición contra la metódica razón.

Antecedentes

El interés por abordar esta temática surge en primera instancia por una necesidad personal por conocer más acerca de la profesión del diseño gráfico desde un punto de vista más teórico.

El segundo motivo, es el constante debate que existe aún entre los profesionales del diseño y la confusión que