

URDIR HILOS PARA HACER LETRAS

DEVISING WARP THREADS
TO MAKE LETTERS



MARÍA PÉREZ MENA

Licenciada en Bellas Artes.
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

A través de la metáfora derivada del origen de la palabra texto como “tejido”, definimos el alfabeto como un entramado o confluencia de diversos saberes, por lo que podría ser definido desde diferentes dimensiones. Desde el enfoque del diseñador/a, este artículo tiene por objeto analizar tales dimensiones de la letra como el conjunto de condicionantes externos al proyecto cuyo conocimiento es responsabilidad del diseñador/a antes de adentrarse en la problemática del mismo, ya que de su dominio dependerá la adecuación de sus decisiones.

Through the metaphor that derives from the origins of the word “text” as “fabric”, we are defining the alphabet as a lattice or confluence of knowledge of many kinds. Therefore, text could be considered and defined according to its different dimensions. From the point of view of the designer, this article aims to analyse certain dimensions of typefaces that are external to the project, and which the designer must be profoundly aware of, before going deep into the matter of the project.

[Full text available online: polipapers.upv.es/index.php/EME/]

Palabras clave: letra, diseño tipográfico; metodología proyectual, proyecto de diseño

Key words: letterform, typeface design, project methodology, design project

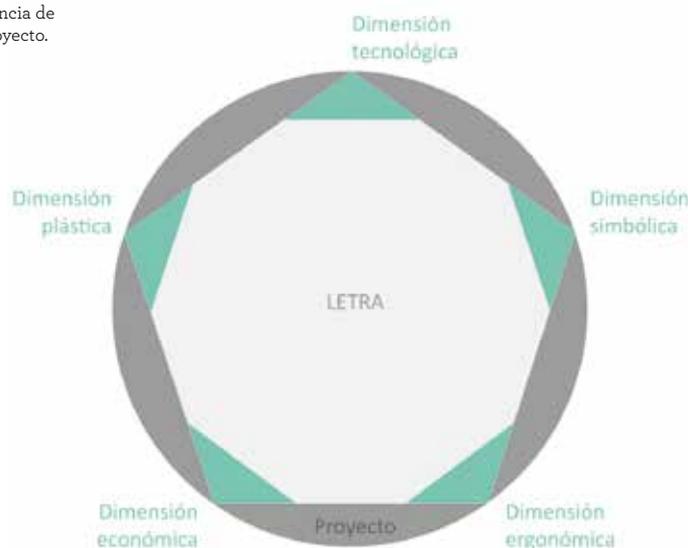
De la combinación de letras que forman palabras, y de palabras que forman enunciados, construimos la unidad de sentido a la cual llamamos texto. El término ‘texto’ proviene del latín *textus*, participio de *texo* del verbo *texere* que significa ‘tejer, trazar, entrelazar’. Entendemos pues el texto como un conjunto o tejido resultado de la acción de tejer o entrelazar hilos que son las palabras que construyen estructuras significantes.

Si bien las palabras están hechas de letras, Barthes lanza la pregunta: “¿de qué están hechas las letras?”. Costa¹ apunta a la naturaleza de esta pregunta como reflexión sobre la “identidad física” de las letras, cuya respuesta propone en la combinación y articulación de dos componentes en el camino de lo “ontológico y cultural” a lo “pragmático y material”. A saber: la “forma signifiante” y la “tecnología”. Ambos subdivididos en otros tres elementos de los cuales a la “sustancia formal signifiante” corresponde: el *ductus* del trazo, su “estructura gráfica distintiva” (*cursus*) y su “intencionalidad estilística”. A la tecnología que permite la fijación de las formas en un soporte determinado corresponde: el “soporte físico”, el “instrumento”, y la “materia tintórea o sustancia trazadora”.

Sabemos de las letras como signos pertenecientes a un código visual —el sistema alfabético— que regula la comunicación verbal. Como tal, la forma de las letras responde a unos patrones impuestos por convención que han de ser respetados en pos de una correcta lectura. Pero en tanto que signos, derivados de la comunión mano-ojo-pensamiento, las letras son potencialmente significantes, puesto que tienen la capacidad de recrear en la mente del lector significados de tipo simbólico, psicológico, ideológico... y de generar, por tanto, una lectura paralela a los significados derivados de su función lingüística.

En base a esta idea, diseñar un alfabeto supone, en primer lugar, definirlo como una “trama” interdisciplinaria que conforma el “tejido”

Fig. 1. Definimos la letra como una confluencia de saberes que tiene lugar en la noción de proyecto.



que es la letra (Fig. 1). Partiendo del planteamiento propuesto líneas arriba por Costa, en este artículo proponemos que la letra —como parte de una estructura mayor que es el alfabeto— es susceptible de ser abordada desde varias dimensiones: en tanto que elemento gráfico, y por tanto material, las letras responden a una dimensión tecnológica; en tanto que instrumento del habla, cuyo uso es ser canal de la comunicación verbal en el plano visual, las letras responden a una dimensión ergonómica; en tanto que signos, en cuya percepción asociamos pensamientos, sentimientos o experiencias ya vividas, las letras responden a una dimensión simbólica; en tanto que producto, inserto en una industria y una economía de mercado, las letras responden a una dimensión económica; en tanto que forma, susceptible de generar el placer estético, las letras responden a una dimensión plástica (Fig. 2).

La naturaleza del alfabeto ha sido ampliamente estudiada y desarrollada desde diversos enfoques disciplinares: históricos, semióticos, tecnológicos, ergonómicos, psicológicos, ideológicos, artísticos... Este artículo tiene por objeto estudiar la letra desde el prisma del Diseño, que de alguna manera engloba, regula y sintetiza todos los anteriores en la proyección y configuración de un artefacto que hace las veces de prótesis y de metáfora². Para ello vamos

a definir el alfabeto —saber cuáles son los hilos que lo urden— a modo de hilván de lo que sería después “tejer” el alfabeto. Esto es, como un primer ejercicio de análisis del conjunto de premisas o preexistencias —*a priori*— insertas en la configuración de un alfabeto, lo cual sería de obligado conocimiento por el diseñador/a antes de poder comenzar el proceso de diseño, en vista a favorecer una adecuada toma de decisiones venideras.

Plantear el estudio de la letra desde este enfoque del diseñador o *hacedor de letras* no es algo novedoso³. Podría empezar a serlo cuando éste es planteado inserto en la noción de proyecto —esto es, desde una metodología proyectual—, en la que a partir de componentes creativos y técnicos somos capaces de configurar un sistema alfabético que suponga un modelo innovador adecuado al propósito del proyecto.

Una letra es... tecnología

La innovación tecnológica supone un salto cualitativo en la rutina diaria del individuo, facilitándole las tareas y dando lugar a nuevos discursos. En el área del diseño tipográfico, la evolución tecnológica, además de facilitar y agilizar las tareas del diseñador en la fase de producción de un proyecto, ha favorecido la

2

MARTÍN JUEZ, FERNANDO: *Contribuciones para una antropología del diseño*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2002, p. 66.

3

Ver FRUTIGER: 1980, 1981, 2002, 2007; RUDER: 1981; BLANCHARD: 1988; HERRERA: 1994; NOORDZIJ: 2000; GESTNER: 2003; AICHER: 2007; COSTA & RAPOSO: 2008; NOVARESE: 2009; entre otros.

4

NOORDZIJ, GERRIT: *Letterletter*, Canada, Hartley & Marks, 2000.

La tridimensionalidad de la letra se desvanece primero en información lumínica, que pasa a ser digital y finalmente, como conocemos hoy, numérica.

construcción de nuevas maneras de entender el proceso de configuración tipográfica, impulsado por una constante innovación de medios de producción, de reproducción y soportes.

En el mismo momento en el que confluyen mano y pensamiento, los grafismos que preceden y devendrán en letras del alfabeto deben su materialidad al instrumento que traza y a un soporte que fija; y, en ocasiones —con la introducción del cálamo y el papiro en Egipto—, de un pigmento que traslada los movimientos del instrumento en trazos visibles. Las variables que surgen de la articulación de este principio, establecen en la tecnología empleada en la escritura manual un principio de configuración de la letra —*curvus* y *ductus*— tan esencial que autores como Noordzij⁴ establecen en su comprensión las bases que explican la naturaleza morfológica de la letra, bien sea ésta de factura manual o artificial; siendo incluso el germen que da origen a la tecnología de la tipografía digital como la conocemos hoy (Fig. 3).

El surgimiento de la imprenta trae consigo la estandarización de modelos y la parametrización progresiva de la forma alfabética, que se integra en módulos movibles. También se sistematizan tamaños en función de su uso, los cuales irán en aumento a partir de entonces. Al tiempo, la actividad se diversifica: la letra se convierte en oficio; y en su distribución, en mercado.

Se impulsa desde entonces una emergente industria tipográfica que se enfrenta a nuevos desafíos ligados a las necesidades de una sociedad en constante cambio. Distinguimos aquí entre los nuevos soportes, las nuevas formas de producción y las de composición, de cuya articulación surgen problemas de diseño que dan lugar a nuevos modelos tipográficos y a una ampliación notable de la familia tipográfica.

La tridimensionalidad de la letra se desvanece primero en información lumínica, que pasa a ser digital y finalmente, como conocemos hoy, numérica. Plantear el sistema alfabético como un conjunto de órdenes informáticas almace-

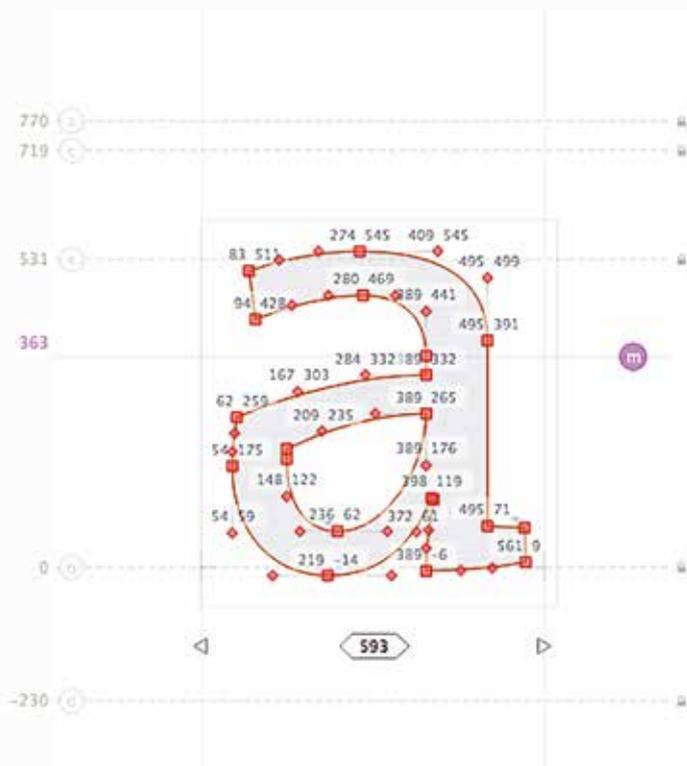


Fig. 2. La letra, como información numérica, es *software*.



Fig. 3. Superposición de una misma tipografía en su variante para cuerpo de texto (azul) y para titulares (magenta). Tipografías: Abril Text Regular, Abril Titling Regular.

nadas en un archivo, supone entender la letra también como *software*. Esto es, las formas devienen datos. Por otro lado, el sistema informático no entiende de formas, sino de operaciones algebraicas cuya formulación precisa —mediante una serie de operaciones determinadas— da lugar a la visualización del alfabeto, por lo que entendemos que la letra, así mismo, es programación. Esto es, los datos devienen formas.

Una letra es... ergonomía

“Typography has one plain duty before it and that is to convey information in writing. No argument or consideration can absolve typography from this duty. A printed work which cannot be read becomes a product without purpose”. Con estas palabras Emil Ruder⁵ da comienzo a su *Manual de diseño tipográfico*. Siendo la función principal de la tipografía la transmisión visual de la información, la adecuación de las formas a nuestra percepción debe ser óptima, tanto en su rápido reconocimiento e identificación como en su facilidad de lectura.

Esta adecuación viene determinada por varios factores: uso —cuerpo de texto, titular, señalética—, usuario —personas plenamente alfabetizadas, personas en proceso de alfabetización, personas con dislexia y otros problemas que dificultan la lectura—, tipo de lectura —lectura continua, búsqueda de una información específica, búsqueda por palabras— y soporte —papel (gramaje, brillo, composición), pantalla (ordenador, dispositivos móviles, estadios, transportes). En base a estos factores, a aquello que les define —distancia, movimiento...— y a como se combinan, el problema de diseño es completamente distinto, por lo que conocer y comprender como se comporta la letra en cada una de las posibles variables se convierte en una tarea fundamental no solo en el diseño tipográfico, también en el diseño gráfico (Fig. 4).

En este punto, cabe aclarar una cuestión terminológica. Si bien la lengua inglesa dis-

5

RUDER, EMIL: *Typography: A Manual of Design*, New York, Hastings House, 1981, p. 8.

tingue entre *legibility* y *readability*, la Real Academia Española aún no contempla una diferenciación semántica en el término 'legibilidad', lo cual ha dado lugar a numerosas confusiones. Actualmente, para diferenciar los dos conceptos en lengua castellana —que pasaremos a explicar a continuación— se emplea un neologismo —no regulado— conocido como *lecturabilidad*.

En primer lugar, entendemos por legibilidad la facilidad de un texto para ser claramente reconocido y, por tanto, comprendido. Ésta es una cuestión inherente al diseño, ya que al organizar armónicamente los elementos que configuran la letra y la insertan en un sistema —proporción horizontal y vertical, *cursus*, *ductus*, prosa, ojo medio, contraste, terminales, espesor, inclinación del eje, espaciados— determinamos la facilidad de identificación de las letras en un contexto determinado —tecnología de salida, tipo de lectura, etc.— y favorecemos la comodidad en el acto de lectura. Para

ello, el principio vital de todo sistema alfabético es respetar, ante todo, unas formas aprendidas por convención, que la mente del lector tiene grabadas en su retina y su cerebro espera para poderlas identificar y seguir fácilmente en el momento de percepción.

En segundo lugar, distinguimos el concepto acuñado como *lecturabilidad*, que se asocia a la facilidad de lectura de un texto y está más ligado no tanto a su diseño sino a su composición o distribución en el espacio en función, siempre, de un uso determinado.

Una letra es... historia

La historia de la letra —y, por extensión, de la escritura— está ligada a la historia del devenir del ser humano como ser social y de su progresiva organización en comunidades a partir de la invención del regadío, que les permite establecerse en un lugar y dar comien-

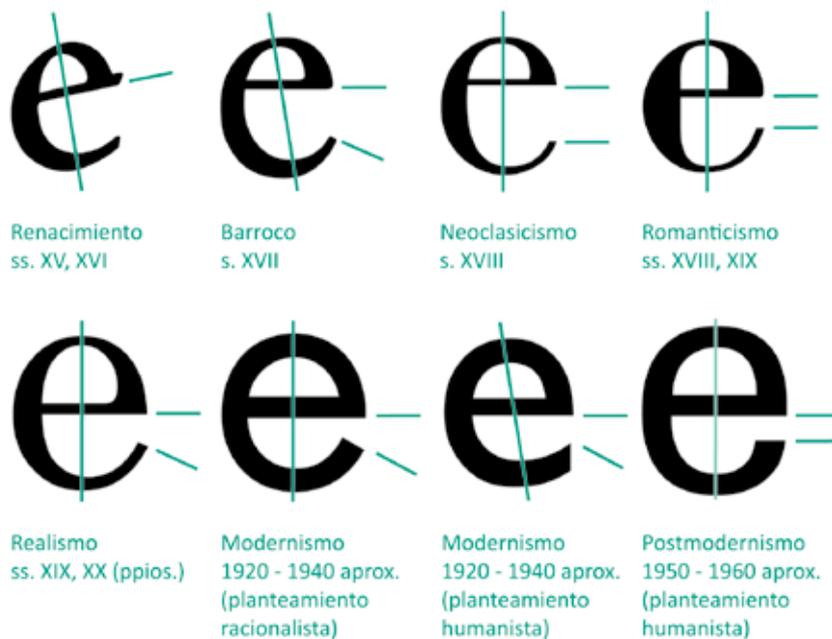


Fig. 4. Análisis de la evolución morfológica de la letra y su catalogación como perteneciente a épocas históricas según Robert Bringhurst.

zo al concepto de propiedad y, por tanto, de mercado. El registro de información se hace entonces imprescindible.

Comienza en ese momento un camino de nuevos usos que dan lugar a diferentes formas de transmitir el pensamiento. Innis⁶ establece en el “problema del espacio” y el “problema del tiempo” las dos premisas que constriñen la evolución morfológica en tanto que ligados a un soporte y a un instrumento. Así, el autor citado establece como los medios “blandos” aquellos de tipo administrativo, mercantil... en el que la rapidez de registro resulta primordial. Pertenecen a este grupo las inscripciones en tablillas de cera, papiro, pergamino... que acompañadas del cálamo contribuyeron a la abstracción de los signos hasta dar con el alfabeto que hoy conocemos por minúsculas en la escritura latina. El segundo grupo que establece el autor es el de los medios “duros”, que garantizarían la permanencia de la información en el tiempo. Este es el caso de usos de tipo dinástico, como marca de poder de un pueblo vencedor sobre un territorio vencido... A este grupo por tanto pertenecen las inscripciones en piedra, bronce, mármol... cuyo paradigma formal —en la escritura latina— lo encontramos en la Capital Romana, modelo de nuestra actual mayúscula.

Siendo producto de la mano y la mente humanas, las letras ligan su evolución a una época y lugar específico, cuyas pautas estéticas se ven traducidas también en el signo alfabético. Las letras son testigo y portavoz de su tiempo. Y su traducción se ve reflejada en el *cursus* —transitivo o intransitivo—, en el *ductus* —modulación por traslación o por expansión⁷—, así como en elementos morfológicos como la inclinación del trazo, el ojo medio, el contraste, los terminales, las proporciones vertical y horizontal... (Fig. 5) Estos cambios han sido inscritos por los historiadores y teóricos de la tipografía en periodos históricos específicos, a los cuales corresponde unas características concretas que el diseñador/a debe conocer ya que

éstas, lejos de limitarse a una cuestión meramente estética, responden también a cuestiones simbólicas y ergonómicas determinadas.

Una letra es... evocación

A partir de una analogía con la música, Bringhurst⁸ plantea lo que una tipografía es a la literatura como una actuación musical es a la composición de la obra: un acto “esencialmente interpretativo”.

Existe la consideración de que el aprendizaje de unas formas convencionales correspondientes a unos sonidos determinados, hacen que miremos las letras a través de ellas, como si fueran transparentes, para centrarnos en el contenido verbal que albergan siguiendo las directrices de la lingüística. Sin embargo, como señalábamos al comienzo de este artículo, la letra en su función de signo es capaz de generar significados desde su “sustancia visual”⁹, otorgando al acto de ver una comparación y asociación a lo ya visto; funcionando así como transmisor de *lo atmosférico*. Estos significados pueden converger o divergir con el contenido que albergan las palabras, y la información que portan no es sino la asociación de experiencias, ideas y sensaciones que el usuario previamente ha vivido, y que relaciona, inconscientemente, dentro de un contexto determinado en el proceso de lectura.

Las letras, en cuanto a representantes visuales de la evolución del pensamiento y las culturas, forman parte de un proceso vital en la comunicación humana, por lo que desprenden una personalidad inherente a sus formas generadas por y en un contexto determinado. Sus formas nos *hablan* de un momento histórico y un entorno y sociedad determinados, que le transfieren un significado y condicionan su lectura. Es decir, la forma de la letra puede ser un excelente medio de estudio antropológico, porque consigue reflejar y re-

6

INNIS, HAROLD A.: *The Bias of Communication*, Canada, University of Toronto Press, 1971.

7

NOORDZIJ, GERRIT: *El trazo*, Valencia, Campgràfic, 2009, p. 7.

8

BRINGHURST, ROBERT: *The Elements of Typographic Style*, Washington, Hartley & Marks, 2004, p. 19.

9

CARRERE, ALBERTO: *Retórica tipográfica*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2009.

Fig. 5. Percepción de una letra en relación con lo atmosférico.



tener con bastante claridad el genio humano, y las constantes mutaciones culturales a través de los tiempos¹⁰. Por tanto, la letra, en su dimensión simbólica, puede evocar aspectos psicológicos, ideológicos... en definitiva, tiene el poder de identificar su forma específica con lugares, épocas, valores, cualidades, etc.; convirtiéndose así en una poderosa herramienta de comunicación visual.

Siguiendo el hilo de esta cuestión, Peter Behrens¹¹ apunta: “la tipografía es, al lado de la arquitectura, el cuadro más característico de una época y el testimonio más severo del desarrollo intelectual de un pueblo. De la misma manera que en la arquitectura se refleja a plena luz todo el fluctuar de una época y el exterior de la vida de un pueblo, la tipografía manifiesta signos de voluntad interna, habla de soberbia y de humildad, de esperanza y de dudas de las generaciones”. (Fig. 6)

En la comunicación oral, los recursos del habla superan el mero uso de las palabras. En el discurso se establece un ritmo, una entonación y un matiz que se acompaña de gestos,

que apoyan el discurso dándole énfasis. El uso de estos aspectos es algo que empleamos en nuestro día a día, y aprendemos a lo largo del tiempo, para relacionarnos con el entorno social. En base a esto, se podría apreciar que la letra funciona como signo de un sonido, pero que en su visualidad puede transmitir mucho más. Los signos alfabéticos generan, desde su cualidad gráfica, sistemas semánticos propios en relación con su contexto. Ante esta premisa, distinguimos la tipografía como la vestimenta de las palabras¹². La letra, en cuanto a forma, tiene por tanto la capacidad de expresar aquello que no permiten las palabras, “iluminando” el contenido verbal a partir de la percepción gráfica.

Una letra es... economía

En el mismo momento en el que se crea la industria tipográfica de la mano de la imprenta, la letra se convierte a términos de mercado con la diferenciación de las fases de diseño,

10

COSTA y RAPOSO: *La rebelión de los signos: el alma de la letra*, Buenos Aires, La Crujía, 2008.

11

HERRERA, EDUARDO: *Aspectos visuales y expresivos del signo tipográfico y su aplicación experimental en la configuración gráfica*, Leioa, [s.n], 1994.

12

FRUTIGER, ADRIAN: *En torno a la tipografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

Con el gesto como nexo de unión, la letra y el arte funden su origen común en la expresión gráfica.

producción, distribución y venta. Actualmente, una familia tipográfica puede contar con un buen número de variantes: de peso —de *thin* a *heavy*—, de anchura —condensada o expandida—, de apreciación óptica —*book*, *display*, *caption*—, de estructura —cursiva, versalita—, de tipo de escritura —latina, griega, cirílico, árabe...— y de estilo —con remates o sin remates—. A esto, ha de ser añadido el hecho de que en tipografía digital cada una de esas variantes —denominadas fuentes tipográficas— es considerada como *software*, que puede ser adquirido individualmente o como familia, así como para un solo dispositivo de salida —ordenador, web, etc.—o un número limitado de ellos. Ambas cuestiones pueden suponer una barrera económica a quien quiere disponer de una tipografía concreta. Por este motivo, es cada vez mayor el número de corporaciones e instituciones que encargan una tipografía “a medida” más allá de la cuestión relativa a la identidad. En este sentido, conviene conocer cómo se distribuye una fuente tipográfica y cuáles son las licencias que garantizan los derechos de sus autores.

Comenzamos pues con la distribución. Las fundiciones tipográficas digitales toman su nombre de la tradición artesanal de fundir los moldes para la obtención de los tipos de plomo. Una fundición tipográfica establece el flujo y la estrategia de venta de una fuen-

te o familia tipográfica así como su difusión. Cada vez es mayor el número de diseñadores que lanzan su propia fundición tipográfica u optan por aquellas de pequeño tamaño como garantía de un trato personalizado con el cliente y de un control más exhaustivo de las ventas. Cada fundición tipográfica establece, además, sus términos de porcentajes referentes a derechos de autor, proceso de distribución, venta internacional y publicidad.

Por otro lado, tenemos las licencias de uso. Una licencia de uso otorga el derecho por parte del usuario de utilizar libremente una fuente o familia tipográfica adquirida según los términos de la misma. Dada la multitud de usos posibles en la actualidad, podemos encontrar tipos de licencias cada vez más personalizadas a las necesidades del cliente.

Podemos hacer una primera distinción entre licencias para el uso personal y aquellas que sirven para un uso comercial. Dicho esto, encontramos licencias para escritorio, para páginas web, licencias de código abierto —mayoritariamente bajo el estándar SIL International—, licencias para *apps*, para publicaciones electrónicas (*ePub*), para alojar en el servidor, para terceros o para su uso como producto propio integrado en un *software* o *hardware* concreto. Los términos de todas ellas aparecen en la información de cada fuente en lo que se ha denominado *End-User License Agreement (EULA)*.

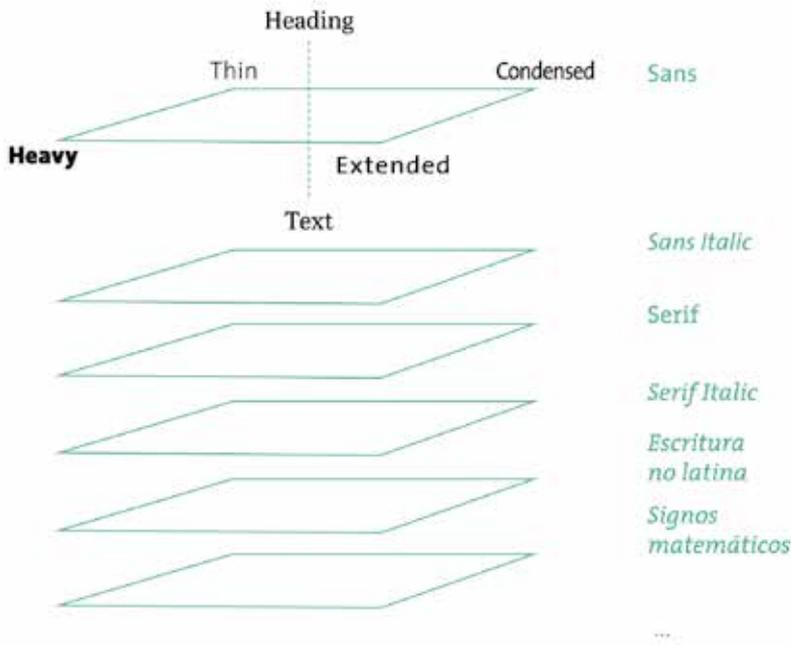


Fig. 6. Estructura de una familia tipográfica numerosa.
Tipografía: TheSans, TheSerif (Thesis); Abril Text
Regular, Abril Titiling Regular.

Una letra es... expresión

Con el gesto como nexo de unión, la letra y el arte funden su origen común en la expresión gráfica. La percepción de la letra como forma supone su apreciación desde presupuestos estéticos, alejados de su función eminentemente comunicativa. La letra como elemento expresivo se olvida de la *tiranía* de la línea y de las constricciones impuestas por el lenguaje y se adentra en el terreno del juicio estético, del ser auto-referencial, de la impronta del autor/a en su factura... En definitiva, del mundo del arte.

Desde su propia naturaleza, la caligrafía se podría alzar por derecho propio como paradigma de la expresión gráfica a través del signo alfabético. Inferimos tal razonamiento de su origen etimológico. De procedencia griega, el término 'caligrafía' es la conjunción de *kallós* —belleza— y de *graphein* —escribir, grabar—, que podríamos traducir como "bella escritura". En este contexto, Mediavilla¹³ se plantea "¿cómo se generan las formas expresivas y su poder emocional?". Según dicho autor, las formas nacen en la toma de conciencia del individuo de su propio ser y de su relación con el mundo. De este modo en el intercambio entre nuestra actividad interior y el espacio exterior, a través de la caligrafía, nos permite potenciar la primera, dando lugar a una acción "casi terapéutica".

14

SESMA, MANUEL: *Tipografía: aproximación a una estética de la letra*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 49.

15
AICHER, OTL: *Analógico y digital*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 181.

16
MARINA, JOSE ANTONIO: *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, p. 149.

La forma alfabética es recurso habitual en obras de carácter plástico desde las Vanguardias. Sin embargo, la cualidad de la letra en su vertiente expresiva no se limita únicamente a su factura manual. La letra artificial —la tipografía— sirve también como recurso gráfico a través de un variado número de combinaciones de sus elementos intrínsecos individuales y sistémicos.

La democratización tecnológica ha permitido un sinnúmero de resultados de autonomía expresiva en los que se han combinado tamaños, colores, estilos, distribución espacial, etc. a partir de una motivación esencialmente plástica. Extraer e ignorar su carácter denotativo está, sin embargo, sujeto a una actitud receptiva del observador. Para Marcel Jacno¹⁴, en la medida en que abstraemos la forma alfabética de su función portadora, podemos reconocer el “grafismo puro”.

Las múltiples posibilidades gráficas que nos concede la forma alfabética, tanto en su vertiente manual como en la artificial —material o virtual—, acompañadas por las bondades de la técnica, permiten en la creación tipográfica un campo abierto a la experiencia estética. Abstraída pues de su función comunicativa, podemos decir que la letra, además de expresión, es también experimentación.

En definitiva... una letra es proyecto

Desde una voluntad innata de adecuar el mundo a sus anhelos, el ser humano tiene la capacidad de observar, aprender e imaginar soluciones innovadoras ante un medio que le es hostil. Esta cualidad del intelecto para combinar sus conocimientos preexistentes y transformarlos en elementos innovadores es el proceso llamado creatividad, el cual configura el ADN del proyecto y se alza como piedra angular de todo proceso proyectual.

Pero, ¿qué entendemos por proyectar? Con una claridad encomiable, Aicher¹⁵ formula:

“Proyectar es un ordenamiento intelectual, una clarificación de conexiones, una definición de dependencias, una ordenación de pesos, y presupone una especial capacidad en la cabeza del proyectista para ver y fijar analogías, conexiones, campos relacionados”. Estas operaciones mentales se organizan, según Marina¹⁶, al integrarse en proyectos. Este autor sostiene que el proyecto es el medio por el cual el sujeto inteligente dirige su conducta, que no espera al estímulo sino que lo anticipa y lo crea sin parar a través de un “incansable” sistema de preguntas.

Tal sistema de preguntas no es sino el establecimiento de una serie de hipótesis que el individuo lanza a través de una mirada activa y dirigida mediante proyectos, cuya validez y adecuación se comprueba en el momento del uso. De esta manera, decidimos *qué* miramos y *por qué* lo miramos a razón de nuestros objetivos, esto es, de *para qué* lo miramos; dejando que el futuro anticipado nos guíe. Esta relación entre sensibilidad y entendimiento, le permiten al individuo inferir significados y aportar soluciones alternativas a problemas dados.

En este contexto, insertamos pues el diseño como una actividad proyectual, en la que a partir de una intención comunicativa establecemos un orden significativo a través de la confluencia de una amalgama de saberes de cuya síntesis surge la prefiguración que antecede la configuración, en este caso, del sistema alfabético. Diseñar un alfabeto supone, por tanto, urdir los hilos de un conjunto de saberes que establecen una serie de condicionantes externos al proyecto cuyo conocimiento es responsabilidad del diseñador/a antes de adentrarse en la problemática del mismo, ya que de su dominio dependerá la adecuación de sus decisiones.

En base a este argumento, este artículo trata de hilvanar los hilos de cuya trama, en forma de proyecto de diseño tipográfico, darán lugar a un “texto” bien estructurado.

Bibliografía

- AICHER, OTL: *Analógico y digital*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- BIL'AK, PETER: *Methods of Distribution: Digital Fonts and the Global Market*, 2009 < https://www.typotheque.com/articles/methods_of_distribution>. [4/03/2015].
- BRINGHURST, ROBERT: *The Elements of Typographic Style*, Washington, Hartley & Marks, 2004.
- CARRERE, ALBERTO: *Retórica tipográfica*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2009.
- COSTA, JOAN: *La Forma de las Ideas*, Barcelona, Costa Punto Com, 2008.
- COSTA, JOAN; RAPOSO, DANIEL: *La rebelión de los signos: el alma de la letra*, Buenos Aires, La Crujía, 2008.
- FRUTIGER, ADRIAN: *En torno a la tipografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- HERRERA, EDUARDO: *Aspectos visuales y expresivos del signo tipográfico y su aplicación experimental en la configuración gráfica*, Leioa, [s.n.], 1994.
- Hoeffler & Co.: End-User License Agreement, 2015 <<http://www.typography.com/home/eula.php>>. [4/03/2015]
- INNIS, HAROLD A.: *The Bias of Communication*, Canada, University of Toronto Press, 1971.
- MARINA, JOSE ANTONIO: *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- MARTÍN JUEZ, FERNANDO: *Contribuciones para una antropología del diseño*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2002.
- MARTÍ FONT, JOSEP M.: *Introdució a la metodologia del disseny*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1999.
- MEDIAVILLA, CLAUDE: *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Valencia, Campgràfic, 2005.
- NOORDZIJ, GERRIT: *Letterletter*, Canada, Hartley & Marks, 2000.
- RUDER, EMIL: *Typography: A Manual of Design*, New York, Hastings House, 1981.
- SESMA, MANUEL: *Tipografía: aproximación a una estética de la letra*, Barcelona, Paidós, 2004.

María Pérez Mena

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (2009). Ha realizado el Máster en Tipografía: disciplinas y usos (2010) en la Universidad de Barcelona y el Máster en Investigación y Creación en Arte (2012) en la UPV/EHU. Actualmente es becaria predoctoral inscrita al Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, cuya tesis doctoral en curso se titula “La letra entre el factor gráfico y el factor lingüístico. Proyecto de diseño de la fuente tipográfica EHU”.

**Beca de Personal Investigador en Formación concedida por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.