

of men, & that the appearance of a vast of them is owing merely to the degraded condition of their existence both in Africa & America. I can add with truth that nobody wishes more ardently to see a good system commenced for raising the condition both of their body & mind to that it ought to be, as fast as the imbecility of their present existence, and other circumstances which cannot be neglected, will admit. I have taken the liberty of sending your almanac to Monsieur de La



of men, & that the appearance of a vast of them is owing merely to the degraded condition of their existence both in Africa & America. I can add with truth that nobody wishes more ardently to see a good system commenced for raising the condition both of their body & mind to that it ought to be, as fast as the imbecility of their present existence, and other circumstances which cannot be neglected, will admit. I have taken the liberty of sending your almanac to Monsieur de La



of men, & that the appearance of a vast of them is owing merely to the degraded condition of their existence both in Africa & America. I can add with truth that nobody wishes more ardently to see a good system commenced for raising the condition both of their body & mind to that it ought to be, as fast as the imbecility of their present existence, and other circumstances which cannot be neglected, will admit. I have taken the liberty of sending your almanac to Monsieur de La



of men, & that the appearance of a vast of them is owing merely to the degraded condition of their existence both in Africa & America. I can add with truth that nobody wishes more ardently to see a good system commenced for raising the condition both of their body & mind to that it ought to be, as fast as the imbecility of their present existence, and other circumstances which cannot be neglected, will admit. I have taken the liberty of sending your almanac to Monsieur de La



of men, & that the appearance of a vast of them is owing merely to the degraded condition of their existence both in Africa & America. I can add with truth that nobody wishes more ardently to see a good system commenced for raising the condition both of their body & mind to that it ought to be, as fast as the imbecility of their present existence, and other circumstances which cannot be neglected, will admit. I have taken the liberty of sending your almanac to Monsieur de La



Tipogramas como estrategia pedagógica para motivar la creatividad

HUGO ALONSO PLAZAS

Resumen

Este texto aborda los beneficios pedagógicos de la experimentación con *tipogramas* o *caligramas* para motivar la creatividad tipográfica. El *tipograma* es una confluencia de la palabra y la imagen que abre posibilidades creativas, en tanto que implica el estudio de las variables tipográficas, la sensibilidad hacia la forma de las letras y la configuración de mensajes visuales en los que se equipara el significado verbal con el visual.

Abstract

This paper addresses the pedagogical benefits of experimentation with typogrammes or caligrammes to motivate typographic creativity. Typogramme is a confluence of word and image that opens up creative possibilities, as it involves study of typographic variables, sensitivity to letterforms and configuring visual messages in which verbal and visual meaning are equated.

Palabras clave

Caligrama, tipograma, enseñanza, diseño, tipografía, poesía.

Keywords

Caligramme, typogramme, teaching, design, typography, poetry.

En este trabajo pretendo exponer los beneficios pedagógicos de la experimentación visual basada en tipogramas para motivar la creatividad tipográfica, según las experiencias realizadas en la clase de tipografía del programa profesional (licenciatura) de diseño gráfico en la Universidad de Nariño. Los ejercicios con tipogramas se realizan en el contexto de la asignatura “Taller III”; parten de la necesidad de profundizar en la tipografía mediante la observación detallada de la forma de las letras, para su correcta aplicación en medios editoriales. Se busca darle al estudiante una oportunidad previa de adentrarse en el mundo visual de las letras para conocer sus propiedades y virtudes.

Algunos autores han hecho en los últimos años un llamado de atención sobre la enseñanza del diseño gráfico y, en especial, del diseño tipográfico, en tanto espacio de problematización de la disciplina y su devenir en el contexto sociocultural contemporáneo, especialmente en América Latina. Se abren preguntas acerca de la pertinencia de la educación del diseñador frente a la realidad productiva y social del entorno. Yves Zimmermann¹ propone repensar la responsabilidad de la pedagogía del diseño gráfico, basado en la articulación del proyecto pedagógico y el método didáctico con la realidad. En este sentido, dice “es necesario establecer una relación dialéctica constante y fructífera con el entorno”.

Para Raul Belluccia² es importante redireccionar la enseñanza del diseño gráfico, en tanto conjunto de ilusiones alejadas del oficio y practicadas en varias escuelas como un tipo de mitología arraigada en los ambientes académicos. Para tal caso, propone que los ejercicios de aprendizaje valoren las condiciones reales de un encargo de diseño, y redimensionen el papel de la creatividad en función de contextos superconvencionalizados, para que el estudiante se forme con ejercicios altamente condicionados, que reproduzcan las características del contexto y sus medios de producción.

Entrando al terreno tipográfico, Jorge Medrano³ sugiere modificar la enseñanza de la tipografía para fomentar una cultura tipográfica; ello permitiría comprender mejor las cualidades, la belleza y la permanencia de la tipografía, extendiendo sus conocimientos básicos hacia los campos de la indagación, la experimentación y la ruptura, y superando el olvido que soporta la tipografía en las escuelas de diseño como el elemento central de la comunicación gráfica, dejando de lado el tecnicismo y ampliando su base hasta los infinitos campos de la recreación.

Para Marco Aurelio Cárdenas,⁴ la enseñanza de la tipografía parte de experimentar lo hipotético, lo utópico y lo real cotidiano, donde vive la letra; el papel del educador es de un mediador y transmisor de saberes, que lleva al estudiante por el camino de la experimentación y la investigación.

Rubén Fontana, en *Pensamiento tipográfico*,⁵ sostiene que las cátedras de tipografía son medios para experimentar metodologías y procesos. Propone: “la ideología de la comunicación y el debate de la palabra y la imagen se instala en la composición de cada edición, en el estudio de la legibilidad se deja ver la percepción cambiante del ojo humano y el diseño de los caracteres de un alfabeto representa la mejor de las síntesis que el diseño pueda gestar como proceso de elaboración social, cultural y económica para dotar de forma a una función”.

De las ideas anteriores resalta la necesidad de encontrar los requerimientos particulares de un contexto determinado, para profundizar en los procedimientos de aprendizaje y construcción de conocimiento en el aula en torno a la tipografía. Como el mismo proyec-

1. ZIMMERMANN, Y. 1998. *Del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 52.

2. BELLUCCIA, R. 2007. *El diseño gráfico y su enseñanza: ilusiones y desengaños*. Buenos Aires: Paidós, p. 83.

3. MEDRANO, J. 2005. “La eterna olvidada”, en: *Encuadre, revista de la enseñanza del diseño*, México: Encuadre. Vol. 2, Núm. 7, octubre, p. 40.

4. CÁRDENAS, M. A. 2007. *Tipografum*. Bogotá: Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, p. 4.

5. FONTANA, R. 1996. *Pensamiento tipográfico*. Buenos Aires: Edicial, p. 22.

to de diseño, los parámetros pedagógicos de un curso de introducción a la tipografía circulan por los terrenos del contexto inmediato: en lo cultural, en lo económico y en las prácticas de consumo de medios de los estudiantes; en el previo reconocimiento del valor de la tipografía que provee al curso el estudiante de diseño y que interactúa con los dictados de la tradición tipográfica.

De esta forma se aborda la enseñanza de la tipografía en la Universidad de Nariño. Esta institución educativa, ubicada en la sureña ciudad de Pasto, Colombia, y de carácter público oficial, abre el programa profesional (licenciatura) de diseño gráfico en el año 2000; su objetivo es fortalecer los nuevos medios de comunicación regionales, aparecidos en la década de los años noventa, en las áreas de televisión, publicaciones seriadas y medios electrónicos, con talento humano capacitado a nivel profesional en el manejo de la comunicación visual y la configuración de mensajes gráficos.

El programa de diseño gráfico se construye sobre la base de un taller central a lo largo de los cinco años de estudio. En éste se referencia y define el perfil profesional del estudiante a través de ejercicios teórico prácticos y proyectuales con alto contenido de experimentación, investigación y aplicación simulada de situaciones reales de diseño. La introducción a la tipografía le corresponde al taller 3 de tercer semestre, basado en la continuidad de las temáticas de alfabetización visual y creación de imagen de los semestres anteriores. En este punto se reconoce la tipografía como imagen, en la que actúa la comprensión y práctica de la iconicidad, el mensaje, el medio y la práctica cultural, mediante un proceso de fortalecimiento del lenguaje visual del estudiante y el vínculo con la historia de la escritura, la tradición de la tipografía y la experimentación visual en la construcción de mensajes.

San Juan de Pasto, capital del departamento de Nariño, es una ciudad de aproximadamente 400 mil habitantes y se encuentra entre las regiones de menor desarrollo industrial en Colombia. Sus ejes económicos son la agroindustria, la artesanía y el comercio, que se beneficia por la frontera con Ecuador. Su nivel educativo está por debajo del promedio nacional y presenta una tasa de lectura que está debajo de un libro al año por habitante. Es una región con fuertes características culturales de identidad triétnica, que se reflejan en el Carnaval de negros y blancos en enero de cada año. El contexto regional es poco propicio para el desarrollo de actividades centradas en el ámbito industrial; un ejemplo claro es la producción de alrededor de cien títulos de libros anuales,⁶ a cargo principalmente del sector público, académico y organizaciones no gubernamentales. Estos datos explican un bajo impacto de la lectura en la región y, como respuesta directa en el ámbito de la comunicación visual, un escaso reconocimiento de la letra impresa como elemento de comunicación.

Como es evidente, los datos anteriores demuestran un ambiente de difícil tránsito para la apropiación de la tipografía como recurso visual que, a la vez, privilegia otros mecanismos del diseño gráfico como la ilustración, la interactividad o los audiovisuales, entre otros. Sin embargo, a la escuela le corresponde la responsabilidad de ofrecer una educación abierta al contexto internacional y actual, balanceada en cuanto al manejo de los recursos profesionales de la disciplina. En este sentido, en la Universidad de Nariño se reivindica la tipografía en el contexto nariñense y pastuso para insertarla como eje transversal de la educación del diseñador gráfico, respondiendo a los requerimientos formales, funcionales, comunicacionales y de lectura en el contexto sociocultural y apoyándose en las fortalezas de la región para introducir la larga tradición tipográfica.

Es así que a partir de 2004 se plantea un nuevo taller de tipografía, que dimensione la temática tipográfica en función de las características regionales y propicie un escenario de aprendizaje enriquecedor para el estudiante de diseño gráfico, acercándolo a su entorno inmediato y su aprendizaje previo; lo que a la postre le permitirá identificarse con los recursos visuales y comunicacionales de la tipografía para proponer creativamente la construcción de mensajes funcionales retribuidos al mismo contexto. Para llegar a esto se recurre al amplio universo simbólico de que dispone la cultura regional, conju-

6. AGUILLÓN ROJAS, J. 2007. *Estadísticas del libro en Colombia 2006*. Bogotá: Cámara Colombiana del Libro.

gado con un proceso metodológico de acercamiento progresivo que transita entre lo descriptivo, lo prescriptivo y lo interpretativo; entre lo estético, lo formal y lo funcional; entre lo visual, lo escrito y lo legible.

En este contexto surge la necesidad de abrir un espacio de conexión entre lo que llamaremos la fundamentación teórica, como anatomía y clasificación tipográfica, historia de la tipografía, espacios, composición, *set* o aspectos ópticos, y la aplicación de estos fundamentos en composiciones editoriales. Este espacio intermedio corresponde a ejercicios de construcción de tipogramas, como lo propone Emil Ruder en su clásico *Manual de diseño tipográfico*,⁷ que son de uso común en otros escenarios académicos latinoamericanos. El tipograma se convierte en un espacio de conexión entre el sentido de las palabras y de las imágenes, en el cual perviven la creatividad del diseñador, el impacto comunicacional y la eterna relación entre lo legible y lo visible.

El tipograma ocupa un espacio de cuatro semanas en el programa semestral, que le permite al estudiante interrogarse acerca de la forma de las letras dentro y fuera de lo escrito, y acercarse a una sensibilidad propia del diseñador para encontrar en la experimentación de las formas la capacidad de transmitir un concepto con recursos limitados. En términos tipográficos, hablamos de la configuración de una imagen en la que los valores anatómicos de las letras sean resaltados con la sutileza necesaria para no romper la frágil legibilidad y permitir a su vez el reconocimiento de una imagen direccionada hacia el mismo significado textual y visual. Todo ello respetando la superficie de las letras (texturas planas), la proporción (sin estirar las letras en cualquiera de sus ejes) y la inclinación; de ahí en adelante el resto de las variables tipográficas, de composición y color son objeto de experimentación hasta alcanzar el resultado propuesto.

Metodológicamente se comienza poniendo sobre la mesa varios juegos de *sets* tipográficos de distintas fuentes, con el fin acercar al estudiante a un espacio de elección tipográfica basada en su propia sensibilidad. Posteriormente, el estudiante parte del dibujo de la palabra con la fuente de su elección, tanto en caja baja como alta y sus posibles combinaciones. Se aclara que el ejercicio inicial se desarrolla manualmente, y con el paso de los días se procede con herramientas digitales. Después se desarrollan recorridos comunes, como repetición de letras, rompimiento de la línea base, recomposición sobre el plano o redimensionamiento de letras, entre otros, con el propósito de encontrar un énfasis visual que permita hallar el significado. Aunque en las primeras sesiones la metodología la dirige el docente, con el paso de los días se fomenta la libre apropiación del estudiante para mantener la comodidad en el desarrollo de los subsecuentes ejercicios. El primer tipograma a diseñar es el de un animal: perro, gato, ratón u otros; un nombre corto con gran recordación visual en cuanto figura. En este ejercicio se procura identificar casi totalmente la imagen, aun a costa de la pérdida parcial de legibilidad.

El segundo ejercicio corresponde al uso de verbos y sustantivos (figura 1), manteniendo un fuerte valor de legibilidad. En la tercera etapa se realizan ejercicios de polisemia, en los que los valores visuales se transfieren a elementos de contexto real o imaginario susceptibles de ser referenciados bajo el significado de la palabra escrita, como el caso de la idea de la ciudad de Popayán y sus elementos arquetípicos (figura 2), o los recuerdos infantiles que produce una palabra (figura 3). Como etapa final se construye el titular de una noticia de actualidad bajo alguno de los parámetros expuestos en los ejercicios anteriores (figura 4). Esto sirve como puntal para el desarrollo de la fase de composición editorial.

Hasta aquí la descripción del ejercicio, que puede ser similar o diferente a otros ejercicios de tipograma utilizados en distintas escuelas de diseño gráfico. Sin embargo, lo importante aquí es evidenciar el recorrido pedagógico que va de la palabra al párrafo, del trazo a la composición y del significado unívoco a la polisemia. El recorrido, como proceso de constante experimentación formal y de sentido, abre las posibilidades creativas de la tipografía para el deleite del estudiante y da la entrada a la profundización en los aspectos normativos y estéticos de la composición tipográfica.

7. RUDER, E. 1992. *Manual de diseño tipográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 134 y 210.



Figura 1. Tipograma *Arrullar*, de Alejandra Garcés, ejercicio "verbos", 2007.



Figura 2. Tipograma *Popayán, procesión*, de Alfredo Gutiérrez, ejercicio "arquetipos de ciudad", 2004.



Figura 3. Tipograma *Papá*, de Miguel Melo, ejercicio "recuerdos de infancia", 2007.



Figura 4. Tipograma *Teatro*, de Alejandra Pacheco, ejercicio "titulares", 2006.

Imágenes entregadas por el autor del texto

De todo lo expuesto adelanto cuatro conclusiones parciales, que subyacen en las metodologías propias de la didáctica del diseño gráfico y la tipografía. En primer lugar está la importancia de superar las antiguas visiones que alineaban las actuaciones pedagógicas en el aula como discursos unidireccionales aislados del entorno y bajo la óptica de la repetición. El contexto aparece como parámetro de medida de los resultados de un curso o un programa de estudios: los factores externos interactúan entre la comunicación en el aula, el conocimiento previo y las predisposiciones del estudiante hacia una temática específica. Enfrentar el contexto como un miembro del curso propicia las condiciones para la aparición de mediadores que catalicen el aprendizaje significativo. Nos corresponde como docentes de tipografía encontrar los mecanismos correspondientes a una educación valiosa y memorable para el futuro diseñador, que trascienda la propia temática de la tipografía, la ilustración, o la fotografía, con el fin último de ofrecer una apropiación creativa, individual y ética.

Como segundo aspecto se resalta la imperiosa necesidad de encontrar nuevos perfiles, puntos de vista o formas de afrontar el tema de la tipografía en el contexto latinoamericano. El diseñador gráfico latinoamericano comparte la responsabilidad de los bajos índices de lectura en nuestros países, no precisamente por ser parte de la causa de este fenómeno, sino por su compromiso ético y cultural de encontrar una solución: su formación le permite ofrecer posibilidades creativas que fomenten la apropiación de la lectura en la sociedad. Por supuesto se contraponen los argumentos ya varias veces mencionados, respecto de la imposibilidad del diseñador para superar los condicionantes de su medio, sean productivos, económicos o de estructura convencional: “el diseñador modela el mensaje de un tercero”. No obstante, cabe preguntarnos si dentro de esos pequeños espacios de lo *no dicho*, lo *no codificado*, el diseñador tipográfico puede intervenir en la legibilidad, la atracción de la página, el principio de seducción y un recorrido visual que motive el consumo de la lectura. Desde esta visión se deben asumir cursos que generen la debida responsabilidad social y se alejen de los abstractos ambiguos del discurso de la forma tipográfica, como acertadamente lo señala Alejandro Tapia.¹²

Por otra parte, y como tercera conclusión, se desprende la oportunidad que como docentes de tipografía tenemos en el horizonte educativo para conjugar los fuertes enclaves de la tradición tipográfica con su respectivo correlato: la creatividad, la experimentación; para dialectizar el fenómeno, no sólo educativo, sino productivo y de diseño. Superaremos así los modelos repetidos una y otra vez, en forma de listines que contienen la cronología de los personajes tipográficos, las categorías de Vox, los elementos anatómicos en forma de glosario, entre otros; estos modelos están bien para los claustros académicos y de investigación, pero no para el estudiante de tipografía, quien debe acercarse a estas temáticas de forma intuitiva, motivacional y significativa.

Esto nos obliga a repensar las estructuras de los currículos universitarios, para que sean abordados por mediadores pedagógicos pertinentes, que hagan circular la tipografía, impregnen el aroma de las letras en todas las expresiones del futuro diseñador y respeten éticamente todas las condicionantes que la tradición de los medios de comunicación le impone al texto escrito.

Por último, se destaca el uso de la perspectiva de trazo en la pedagogía y la historia de la tipografía, en contraposición a la perspectiva de textura. Aunque no pretendo infravalorar la textura, que ha sido parte constituyente de la historia *textual* de la humanidad, es importante valorar las expresiones poéticas, las de los márgenes, que también son parte de nuestra historia. Se abre el interrogante: ¿por qué Vicente Huidobro u Octavio Paz no pueden ser parte de la historia de la tipografía latinoamericana?

12. TAPIA, A. 2003. “Pensando con tipografía”, en: *Ensayos sobre diseño tipográfico en México*. México: Designio/Encuadre, p. 21.

Bibliografía

- AGUILLÓN ROJAS, José. 2007. *Estadísticas del libro en Colombia 2006*. Bogotá: Cámara Colombiana del Libro.
- AICHER, Otl. 2004. *Tipografía*. Valencia: Campgràfic.
- BELLUCCIA, Raúl. 2007. *El diseño gráfico y su enseñanza: ilusiones y desengaños*. Buenos Aires: Paidós.
- BLACKWELL, Lewis. 2004. *La tipografía del siglo xx*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BLANCHARD, Gérard. 1988. *La letra*. Barcelona: CEAC.
- BONSIEPE, Gui. 1993. *Del objeto a la interfase*. Buenos Aires: Infinito.
- CÁRDENAS, Marco Aurelio. 2007. *Tipografum*. Bogotá: Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.
- COSTA, Joan y Abraham MOLES. 1999. *Publicidad y diseño*. Buenos Aires: Infinito.
- DE CÓZAR, Rafael. 1992. *Poesía e imagen: poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a. C. hasta el siglo XX*. Sevilla: El carro de nieve.
- DORMER, Peter. 1993. *El diseño desde 1945*. Barcelona: Destino.
- FONTANA, Rubén. 1996. *Pensamiento tipográfico*. Buenos Aires: Edicial.
- GORDON, Samuel. 2003. "Estéticas de la brevedad", en: *Fractal*, México, año VII, Vol. VII, Núm. 30, julio-septiembre.
- MEDRANO, Jorge. 2005. "La eterna olvidada", en: *Encuadre, revista de la enseñanza del diseño*, México: Encuadre. Vol. 2, Núm. 7, octubre.
- MEGGS, Philip. 1991. *Historia del diseño gráfico*. México: Trillas.
- RUDER, Emil. 1992. *Manual de diseño tipográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SATUÉ, Enric. 1990. "La estrella de papel: entrevista a Joan Brossa", en: *Adgràfica*, Barcelona, año I, Núm. 1, marzo.
- SEXE, Néstor. 2001. *Diseño.com*. Buenos Aires: Paidós.
- SPENCER, Herbert. 1990. *Pioneros de la tipografía moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TAPIA, Alejandro. 2003. "Pensando con tipografía", en: *Ensayos sobre diseño tipográfico en México*. México: Designio/Encuadre.
- TUBARU, Antonio e Ivana TUBARU. 1994. *Tipografía: estudios e investigaciones sobre la forma de la escritura y del estilo de impresión*. Milán: Universidad de Palermo.
- ZIMMERMANN, Yves. 1998. *Del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.

