

Cuadernos tipográficos 2

Patrimonio gráfico y la práctica de la tipografía en contextos
latinoamericanos de diversidad cultural y lingüística



Marisol Orozco-Álvarez
Laura J. Sandoval Sarmiento
Compiladoras

editorial
UC
Universidad del Cauca



Sobre los autores

Los autores de este libro están vinculados y encabezan proyectos investigativos desde diferentes campos, el diseño gráfico, el arte y la historia. Sin embargo, a todos los une el interés por la tipografía y su relación con el patrimonio gráfico como un área de conocimiento válido para la profundización y la creación de propuestas. En este caso, todos se han unido para aportar desde su saber a la construcción de esta reflexión en torno a la cultura gráfica y el patrimonio.

**Cuadernos
tipográficos 2**

Cuadernos tipográficos 2

Patrimonio gráfico y la práctica de la tipografía en contextos
latinoamericanos de diversidad cultural y lingüística

Marisol Orozco-Álvarez
Laura J. Sandoval Sarmiento
Compiladoras

Grupo de Investigación en Estudios Tipográficos
Grupo de Investigación Diseño y Sociedad



Editorial Universidad del Cauca
2022

Cuadernos tipográficos 2

Patrimonio gráfico y práctica de la tipografía en contextos latinoamericanos de diversidad cultural y lingüística.

© Universidad del Cauca, 2022

© Marisol Orozco-Álvarez, Laura Judith Sandoval

Primera edición en español

Editorial Universidad del Cauca, octubre de 2022

ISBN impreso: 978-958-732-563-8

ISBN digital: 978-958-732-564-5

Diseño de la Serie: Editorial Universidad del Cauca

Corrección de estilo: Viviana Andrea Rodríguez Llantén y Laura Cristina Ortega Cerón

Diagramación: Francisco Cifuentes Chacón

Diseño de carátula: Yesid Geovany Pizo Vidal

Fotografía: Alfredo Valderruten

Editor General de Publicaciones: Juan Carlos Pino Correa

Editorial Universidad del Cauca

Casa Mosquera Calle 3 No. 5-14

Popayán, Colombia

Código Postal 190003

Teléfonos: (2) 8209900 Ext 1134

www.unicauca.edu.co/editorial/



Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5 Colombia
(CC BY-NC-ND 2.5 CO)

Impreso en Popayán, Cauca, Colombia. Printed in Colombia.

Contenido

Prefacio	
Letras invisibles: patrimonio intangible	9
Presentación.....	13
Parte I Letras y contexto	14
La torre de Babel o la imprenta americana:	
Aspectos tipográficos y editoriales de la edición en lenguas indígenas	15
Marina Garone Gravier.....	15
El contexto de los proyectos editoriales políglotas	16
Panorama de la producción editorial novohispana en lenguas indígenas.....	17
La composición tipográfica del libro en lenguas indígenas.....	18
A manera de conclusiones.....	21
Encuadernación y edición: funciones, técnicas y estilos (siglo XIX)	23
Ana Utsch.....	23
Encuadernación de editor: multiplicidad técnica y estilística	26
Los cambios técnicos fundamentales	26
Unidades temáticas y decorativas.....	31
La encuadernación figurada.....	32
Caracterización de las fuentes tipográficas de madera utilizadas en las imprentas pastusas del siglo XIX.....	37
Hugo Alonso Plazas.....	37
Introducción.....	37
Letras del cabezal identificador de <i>El Duende</i> de 1837.....	38
Tipografía 'gorda' de cuerpo medio y mancha gruesa.....	41
Tipografía de cuerpo medio al estilo Bodoni.....	44
Tipografía de madera de la Imprenta del Colegio Académico.....	47
Discusión.....	49
Letras del alfabeto nasa yuwe: retos para el diseño de una fuente tipográfica.....	53
Marisol Orozco-Álvarez y Rafael Sarmiento	53
Presentación.....	53
Lengua hablada por el pueblo nasa	54
Estructura de la lengua nasa yuwe.....	55
Composición vocálica.....	55
Composición consonántica	59
Visualización de los caracteres nasa dentro del párrafo	61
La mancha de texto	63
Reflexiones finales	64

Parte II Letras: forma, diseño y representación	66
Letras vivas: lo ‘bueno’, lo ‘malo’y lo ‘feo’ de diseñar tipografías	67
Fernanda Cozzi	67
Lo ‘bueno’	67
Lo ‘malo’	69
Lo ‘feo’	70
Armadura tipográfica: el patrimonio tipográfico	
de la imprenta departamental del Cauca	73
Paula Baltán Salazar	73
La catalogación	74
La visibilización	78
La sistematización	80
¿Por qué es importante recuperar y reconocer el patrimonio tipográfico de esta imprenta?	81
Parte III Letras: enseñanza en tipografía	86
Tipografía do Zé, estrategias de producción en tipografía	87
Flávio Vignoli	87
Manuales para la enseñanza de la tipografía,	
a través de prácticas en impresión tipográfica tradicional	97
Yesid Geovany Pizo Vidal y Laura Judith Sandoval Sarmiento	97
Metodología	99
Manuales didácticos	104
Reflexiones	113
Parte IV Letras: tipografía y usos	116
La página invisible. Macro y microtipografía	
para lectura inmersiva	117
David Kimura	117
Selección tipográfica, macrotipografía y características físicas	118
Macrotipografía y el diseño del objeto	119
Microtipografía	121
Composición	124
Colofón	125
Índice analítico	127
Sobre los autores	129

Prefacio

Letras invisibles: patrimonio intangible

Es una gran alegría presentar el segundo volumen de estos *Cuadernos tipográficos*, dedicados al estudio en torno a la cultura gráfica y el patrimonio. En este proyecto colaboran muchos de los colegas que actúan directamente en la preservación del patrimonio gráfico latinoamericano.

Desde 2016, luego de mi participación en el III Encuentro Internacional de Tipografía, promovido por el Grupo de Investigación en Estudios Tipográficos, del Departamento de Diseño de la Universidad del Cauca, he establecido una rica interlocución con los colegas payaneses acerca de las experiencias brasileñas y colombianas. Todo ello, a partir del relato de dos proyectos de preservación de acervos patrimoniales llevados a cabo en Brasil entre 2010 y 2015: el Museu Vivo Memória Gráfica y el Museu Tipografia Pão Pão de Santo Antônio. En este momento debo confesar que el hermoso título elegido para el Encuentro Internacional de Tipografía, que lleva en su enunciado la expresión “Letras invisibles”, ha influido firmemente en el abordaje que vengo desarrollando en torno al patrimonio gráfico. Patrimonio que, a pesar de sus abultadas máquinas y de la concreción de su plomo, se presenta, muy a menudo, como un patrimonio invisible. Patrimonio invisible, porque en gran medida se constituye por gestos y por saberes inmateriales. Invisible, porque esos gestos y saberes se ocultan por detrás de la forma acabada de los objetos que las manos de hombres y mujeres han vuelto visibles bajo la forma de libros, periódicos, carteles y grabados. En fin, gestos y saberes que son formas de materialización del pensamiento gráfico. Pero se trata de patrimonio invisible, sobre todo, porque ha sido abandonado, desatendido, porque todavía no integra el conjunto de las categorías patrimoniales institucionalizadas por las instancias responsables por la preservación del patrimonio.

Para intentar traducir ese régimen de invisibilidad al que se encuentran sometidas las máquinas, las herramientas y las técnicas del mundo tipográfico, por lo menos en el centro del universo patrimonial, tal vez sea interesante insistir sobre dos conceptos: el de patrimonio cultural y el de documento gráfico. En los dos casos nos vemos frente a frente con la confrontación entre la ausencia de memoria y el exceso de patrimonio. Cuando la noción de patrimonio cultural afirma cada vez más un proyecto de totalidad, con pretensiones de reunir todas las huellas del pasado, ¿qué valores se van a convocar para la reformulación de una categoría patrimonial

que ya existe, pero que se encuentra abandonada y desatendida? Frente al discurso hiperbólico de la *ideología de toda la memoria*, ¿cómo hablar de la ausencia de patrimonio? En ese mismo proceso, sin antecedentes de expansión del patrimonio, y más allá de los museos y de los comités y organismos que controlan los discursos oficiales relativos a su preservación, diversas instancias públicas y privadas—jurídicas, pedagógicas, investigativas, culturales— han asumido indirectamente, y de forma práctica o discursiva, la misión de valorar, clasificar, organizar, difundir y exponer esa unidad abstracta, densa e inestable, designada patrimonio cultural.

Ese mismo patrimonio inconmensurable, que por su amplitud simbólica ha pasado a convocar el trabajo de antropólogos, sociólogos, historiadores, expertos en turismo, lingüistas, biólogos, bioquímicos, literatos, profesores y artistas, en los más amplios contextos de actuación, ha ganado una dimensión efectivamente interdisciplinar e interinstitucional, capaz de seducir también a las instancias mediáticas propias de la sociedad de consumo. Esa exuberancia alcanzada por la noción de patrimonio es, sin sombra de duda, promisoría y abre campo a una apropiación, a la vez participativa y eficaz, de la memoria colectiva. Sin embargo, no podemos olvidarnos de que los bienes culturales no escapan a las normas materiales e ideológicas que rigen nuestras sociedades. Hay que tener presente, con esa reflexión, y contra toda posibilidad de naturalización de un concepto esencialmente cultural, con su historia social, política y económica, que los bienes patrimoniales, sean materiales o inmateriales, tienen sus estatutos simbólicos fundados en procesos de valoración. Estos, a su vez, son inducidos por intereses distintos, cuya última instancia se consolida en el reconocimiento institucional y en la construcción de una historia colectiva.

¿Cómo pensar el lugar de inscripción patrimonial de máquinas, herramientas y técnicas que se ocultan detrás de la concreción de sus productos? Se trata, en fin, de toda una historia cultural y material de los modos de producción del impreso. Productos que, bajo la forma de libros, periódicos y grabados, constituyen, mayormente, la categoría patrimonial designada como *documento gráfico*. Pese a la invisibilidad de los gestos y a la inasible y momentánea *performance* de las máquinas, hay que tener presente que los artefactos, los textos, los impresos y los discursos guardan, como ha dicho Christian Jacob en *Lieux de Savoir* (2011), “la memoria de las operaciones que los produjeron, anticipando y programando, al igual, los gestos de sus destinatarios” (2011: 24).

Al reunir una serie de textos que reflexionan sobre los procesos de constitución de la cultura gráfica, cada uno de los capítulos aquí presentados ponen en relieve las huellas dejadas por los modos de producción sobre los productos de la cultura impresa, sean carteles, grabados, pliegos, periódicos o libros. El volumen ofrece una mirada heterogénea sobre este espacio fronterizo propio de la investigación en diseño, que exalta exactamente la *memoria de las operaciones* que produjeron los objetos de la cultura impresa. Todo esto se articula en cuatro secciones.

La primera sección, denominada “Letras y contexto”, reúne cuatro aportaciones de historiadores y diseñadores mexicanos, colombianos y brasileños. Marina Garone Gravier empieza la sección con una reflexión sobre los proyectos editoriales políglotas. En ella discute los aspectos tipográficos y editoriales de la edición en lenguas indígenas bajo el concepto de Babel tipográfica, noción central, según la autora, para la edición multilingüe en América. En seguida, al presentar diferentes categorías de encuadernaciones producidas en el contexto editorial del siglo XIX, es ella quien discute la diversidad de los modos de producción y difusión de la encuadernación en el siglo XIX, indicando de qué manera los usos editoriales de la encuadernación impactan en los horizontes de recepción de los textos literarios. Ahora bien, Hugo Alonso Plazas presenta su caracterización de las fuentes tipográficas de madera utilizadas en las imprentas pastusas del siglo XIX. En ellas muestra que las limitaciones materiales y tecnológicas no impidieron que las imprentas de las ciudades de Pasto desarrollaran fuentes tipográficas de madera para la constitución de obras gráficas. Finalmente, la sección se termina con un trabajo de Marisol Orozco-Álvarez y Rafael Sarmiento, quienes discuten el reto para el diseño de una fuente tipográfica para la lengua nasa, a partir del análisis del diseño editorial de materiales pedagógicos bilingües y monolingües escritos en lengua nasa yuwe.

La segunda sección, denominada “Letras: formas, diseño y representación”, trae las colaboraciones de la diseñadora Fernanda Cozzi, quien propone una discusión sobre su propio quehacer, reflexionando sobre su experiencia con el diseño de letras, y de Paula Baltran Salazar, igualmente diseñadora, quien nos brinda un relato conmovedor sobre la preservación del patrimonio gráfico de la Imprenta Departamental del Cauca. Aquí se explicitan las etapas de desarrollo del proyecto ‘Armadura tipográfica’.

En la sección siguiente, designada “Letras: Enseñanza en tipografía”, el colega brasileño Flávio Vignoli identifica y discute las estrategias de producción gráfica que dieran forma y realidad a las colecciones desarrolladas por la Tipografía do Zé, imprenta que colabora de forma activa para la preservación de las prácticas de la tipografía tradicional.

A continuación, Laura Sandoval y Yesid Pizo, en el contexto del proyecto ‘Entre plomos’, del Grupo de Investigación en Estudios Tipográficos –GIET– y su semillero Locos por la Tipo –SLT–, han orientado la investigación en mejorar la didáctica en los procesos de aprendizaje de la tipografía, a través de la realización de manuales. Esto ofrece también un panorama del trabajo de preservación del material tipográfico de la Universidad del Cauca, llevado a cabo por el grupo de estudios.

El libro concluye con la sección “Letras: Tipografía y usos”, en la que el diseñador mexicano David Kimura discute las relaciones establecidas entre materialidad y textualidad. En esta sección se reflexiona sobre la incidencia del diseño editorial en los modos de apropiación del texto y su ‘supuesta’ sencillez.

Por su aspecto multidisciplinar y por sus horizontes plurinacionales, por lo que el lector tendrá la oportunidad de enterarse sobre diferentes abordajes investigativos, esta obra presenta, sin duda, un panorama elocuente de cómo el objeto de investigación del campo disciplinar, constituido en torno al diseño gráfico, viene acercándose cada vez más a las perspectivas que exaltan los modos de producción de la cultura gráfica, así como su faceta patrimonial.

Ana Utsch
Belo Horizonte, 9 de marzo de 2019.

Referencias

Jacob, Christian (ed.)
2011 *Lieux de Savoir 2: les mains de l'intellect*. París: Albin Michel.

Presentación

Cuadernos tipográficos 2 articula profesionales e investigadores en torno a la disciplina tipográfica, la cultura del libro y el patrimonio gráfico, los cuales interactúan en diversos contextos a través de proyectos que aportan a los estudios de la cultura visual en Latinoamérica. En esta perspectiva, reconocemos la letra desde un amplio panorama, lo que permite visibilizar las dinámicas propias que se tejen a su alrededor, desde miradas pasadas, presentes y futuras que configuran el registro de memoria y patrimonio visual, expresivo e identitario de las culturas. La letra es un elemento signico que interrelaciona el escenario pluricultural y multilingüístico, que enriquece los contextos y aporta a las prácticas cotidianas que resignifican día a día el tejido social.

Los grupos de investigación en Estudios Tipográficos y Diseño y Sociedad, comprometidos con la visibilización de la labor investigativa en esta línea de reflexión, compilaron en esta edición estudios y reflexiones de investigación en torno a la letra y la disciplina tipográfica para proponer espacios alternativos de formación en diseño y tipografía a nivel profesional y generar alianzas estratégicas con pares académicos a nivel regional, nacional e internacional. Hay invitados de México, Argentina, Brasil y Colombia. Especialmente, queremos hacer mención al texto del profesor Flavio Vignoli, quien aportó su escrito en portugués, como un reconocimiento a su lengua materna y un gesto de hermandad entre los pueblos latinoamericanos. Como compiladoras decidimos mantenerlo en su idioma original.

Finalmente, en esta relación, la temática general permite visualizar lo que está sucediendo con la letra en el ámbito de la escritura en nuestro entorno, así como la formación disciplinar e interdisciplinar en diseño gráfico y específicamente tipográfico, para generar conocimiento y experiencias significativas a partir de las particularidades y riquezas de los contextos con los que interactuamos.

Marisol Orozco-Álvarez y Laura J. Sandoval Sarmiento
Compiladoras
Universidad del Cauca
10 de marzo de 2021
Popayán

Caracterización de las fuentes tipográficas de madera utilizadas en las imprentas pastusas del siglo XIX

HUGO ALONSO PLAZAS

Introducción

En el siglo XIX, la instalación y desarrollo de la imprenta en la ciudad de Pasto no fue un evento exento de problemas, ya que a las dificultades económicas, luego del conflictivo proceso de independencia, se le sumaron problemas con relación a las vías de interconexión con el resto de la Nueva Granada y el lento proceso de alfabetización de la población, entre otros inconvenientes. Como respuesta a esta situación, algunos agentes culturales desarrollaron adaptaciones técnicas para sacar provecho de las habilidades artesanales de la región y así suplir las carencias materiales. En este contexto se creó la primera imprenta, una imprenta de palo, en la década de los años treinta, cuya creación se le debe al teniente coronel Antonio Mariano Álvarez y a un grupo de artesanos locales, entre los cuales se destacó Pastor Enríquez, quien poco tiempo más adelante tomó posesión de la imprenta. En esta primera imprenta se tallaron tipos de madera para completar el repertorio de cajetines tipográficos; especialmente los destinados a titulaciones, filetes, elementos decorativos y grabados.

El procedimiento artesanal, si bien fue obligatorio en los primeros años de desarrollo de la imprenta, con el tiempo dejó de ser necesario, pues con la relevancia que adquirió la ciudad en las múltiples guerras civiles, el comercio e introducción de material tipográfico se volvieron más asequibles. No obstante, el conocimiento de esta técnica perduró en las manos de los artesanos y fue crucial para un momento posterior, cuando a mediados de la década de los años cincuenta, luego de la importación de una nueva imprenta para el Colegio Académico, fuera necesario completar el chibalete, al cual, por cuestiones desconocidas, le hacía falta un estilo de titulación. Este tipo de letras de tallado local se caracteriza por surgir en contextos de urgencia, en los cuales la ampliación del aparato social, destinado a la reproducción de la palabra, requirió la incorporación de adaptaciones técnicas para cumplir con el modelo visual necesario para este tipo de realizaciones.

Es importante aclarar que estos tipos de madera artesanales se diferencian de los tipos de madera creados a través de máquinas y desarrollados, a partir de 1828, por Darius Wells, en Nueva York. Los tipos de Wells implicaron una innovación muy importante en la historia de la tipografía, pues abarataron costos, redujeron el peso del material de imprenta, ampliaron las posibilidades expresivas de las letras y aseguraron la firmeza de los tipos móviles, que en su versión de metal solían romperse por la fuerza de la prensa. En cambio, los tipos de madera de Pasto fueron adaptaciones formales talladas a mano con todos los problemas que existen tras un ejercicio artesanal en cuanto a materiales, herramientas y rasgos personales. Otra diferencia a resaltar se encuentra en que los tipos de madera de máquina recurrieron a la copia de modelos a través del pantógrafo, lo que les permitió, además, incorporar aspectos decorativos de gran diversidad. Por otro lado, los tipos artesanales pastusos procuraron imitar los tipos de metal sin aportar mayores elementos decorativos, pues se dirigió más a suplir una carencia que a añadir ornamentos. Los tipos neoyorquinos fueron elaborados en arce, peral y cerezo; los pastusos, en encino y naranjo. Si bien no hay una relación directa entre unos y otros, sí es posible que los artesanos pastusos tuvieran noticia o, incluso, muestras visuales de las letras norteamericanas. Puede ser que les hayan servido de ejemplo para atender sus carencias materiales a través de este mecanismo.

En este trabajo se describen cuatro estilos de letra. Las tres primeras se desarrollaron en la conocida como imprenta de Pastor Enríquez, y la última, en la Imprenta del Colegio Académico. Se detallan sus características formales, de estilo, la adaptación elaborada y el contexto de uso de los repertorios tipográficos. Asimismo, se presentan varias muestras visuales que dan cuenta del uso de estas fuentes, sus rasgos y su ubicación en las páginas de las obras impresas. Al final, se pone a discusión el valor que este material ostenta para la cultura gráfica colombiana y latinoamericana, al igual que las perspectivas de profundización a partir de esta caracterización.

Letras del cabezal identificador de *El Duende* de 1837

La primera muestra proviene de la Imprenta de Enríquez y se encuentra en el periódico *El Duende*, semanario que funcionó desde 1837 a 1838. Las características tipográficas ubican esta letra en el terreno de las letras altamente moduladas. Adquirieron la preeminencia en el gusto tipográfico europeo a principios del siglo XIX y se conocieron como las letras *didot*, en referencia a la casa fundidora francesa de Firmin Didot, donde se elaboraron por primera vez a finales del siglo XVIII. El estilo diseñado localmente, además, simula la tridimensionalidad. Está sombreado y construido en un cuerpo mayor que sirvió como cabezal identificador del periódico. No obstante, el tallado no concuerda en varios aspectos al modelo general; en especial, las letras dibujadas a partir de astas en anillo, como las letras ‘D’ y ‘U’ mayúsculas. En estas letras se presentan notorios problemas de copia en el cambio

de trazos gruesos a finos a lo largo del *duktus* tipográfico y en la consistencia de la sombra de la simulación volumétrica. Esto último también sucede en los adornos que rematan el inicio y final del cabezal. Cabe anotar que la letra también incorpora aspectos de boga en las letras de la década de los años treinta, como el uso de superficies blancas y el trazo del contorno delgado en modo *outline* (Imagen 1).



Imagen 1. Zona superior de la página principal de *El Duende*, N° 52 de junio 2 de 1838. Imprenta de Enríquez, Pasto
Fuente: *El Duende* (1838).

Es preciso mencionar que el grabado que acompaña el cabezal no se encuentra conectado físicamente a este ni tampoco conserva las mismas características visuales; es decir, los trazos son más precisos y detallados que los del cabezal. Se trata de un duende dibujado como un enano con barba, vestido al estilo irlandés, o sea, con botas, saco de botones agigantados y sombrero de ala ancha. Este saluda de frente con una mano alzada en la que sostiene una botella, mientras con la otra mano sostiene una hoja. Detrás del duende se ubica un soporte del cual no se aprecian mayores detalles; no obstante, puede tratarse de una máquina de impresión de donde haya salido la hoja exhibida. La escena se remata con un paisaje vegetal de árboles y ramas que le otorga un aire de misterio a lo que parece ser una alegoría a la travesura informativa. Precisamente, debido a una travesura periodística, el periódico fue clausurado en 1839, luego de inmiscuirse en un arreglo electoral de algunas personalidades de la ciudad. Con total severidad se le aplicaron las leyes de imprenta que funcionaban en el momento (Imagen 2).



Imagen 2. Grabado en el cabezal de *El Duende*, N° 52 de junio 2 de 1838. Imprenta de Enríquez, Pasto
Fuente: *El Duende* (1838).

Es claro que este primer intento por lograr un trazo uniforme para las letras debió tropezar con algunos problemas, como la ausencia de referentes que le permitieran a su tallador inferir cuáles eran las características formales de algunas de las letras. Vale la pena anotar que el tallador trabajó las letras por separado en la forma de tipos móviles, pues estas se desplazan sobre la hoja de forma independiente, y no lo hizo en un solo bloque, siguiendo los principios del grabado xilográfico. De esto último se deduce que las letras estaban destinadas a ser usadas en otras obras, aunque no se conserve algún otro material compuesto con estas ni se hayan encontrado registros que soporten esta idea. Entonces, es posible que estas letras se hayan desechado en virtud de su material, su génesis artesanal y/o su gastada identidad frente a la opinión pública, luego del problema judicial que llevó a su fin al periódico (Imagen 3).

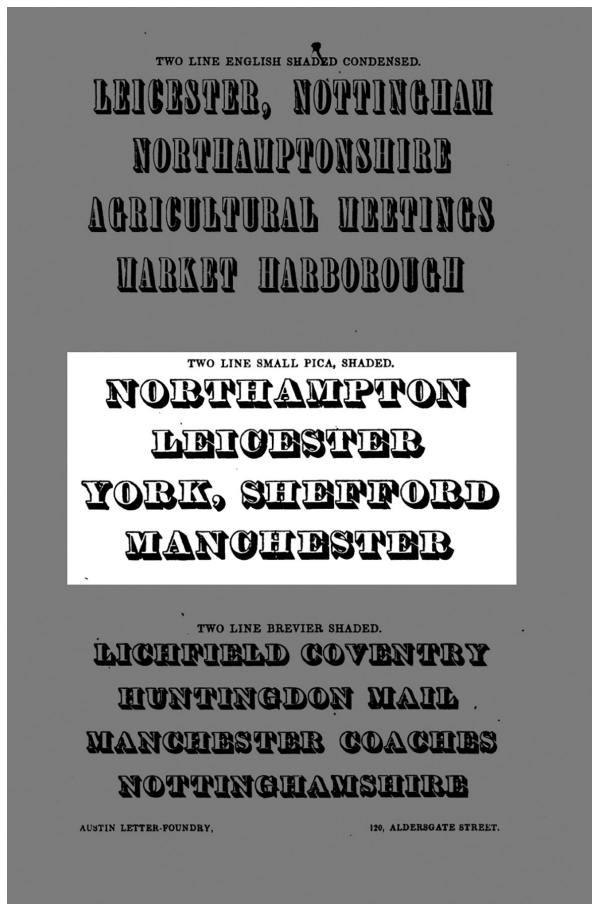


Imagen 3. Página del Specimen book of types cast at the Austin Letter-Foundry, de 1838
Fuente: Letter (1838).

Independientemente de su desatención morfológica, el estilo de estas letras se ubica fuera de las características de la época; en especial, en el estilo de letras para cabezal de los periódicos de Bogotá, Popayán, Cali y Quito, los cuales solían inscribir sus identidades con estilos *didot* clásicos de superficie negra. Para la década de los años treinta, el estilo tipográfico *outline* tridimensional tenía tímidas expresiones en los especímenes tipográficos de las casas fundidoras. La referencia para llevar estas letras a esa ubicación, como letras para cabezales, no es clara por ahora. Sin embargo, se puede adelantar que precisamente la falta de costumbre en la aparición de este tipo de letras en el paisaje editorial de la época pudo llevar a las imprecisiones en el grabado de la madera. Esto significa que ante la falta de referentes con las consecuencias que se mencionaron más arriba, el tallador de las letras se vio obligado a suponer la forma de las letras.

Tipografía ‘gorda’ de cuerpo medio y mancha gruesa

La segunda fuente de madera de este análisis consiste en un tipo de letra propio de las primeras décadas del siglo XIX. Se trata de un modelo de letras ‘gordas’. Cabe aclarar que las letras gordas son trazos que se derivan de las letras didonas clásicas, que llevan al extremo las características formales de las letras modernas, haciendo uso del contraste de la modulación hasta los límites de las habilidades técnicas del momento. En este sentido, la presencia de serifas finas, así como de remates en botón y ojos mínimos, permiten una impresión visual fuerte, ideal para titulares, carteles, portadas, cabeceras de periódicos, magazines y demás material adecuado para el espacio público que la modernidad imponía en las principales ciudades del creciente mundo industrial.

Si bien se puede afirmar que la apropiación de este estilo correspondió a la legítima aspiración de los pueblos latinoamericanos por adquirir un modelo de organización social al estilo moderno, es necesario aclarar que las fundidoras europeas y norteamericanas dispusieron sus catálogos comerciales con especial énfasis hacia el desarrollo de este tipo de letras. De esta manera, el panorama tipográfico de principios del siglo XIX fue en buena medida dominado por las letras didonas y su consecuencia directa, las letras gordas. Por lo tanto, casi la totalidad de producciones impresas en las décadas de los años treinta y cuarenta contienen ese estilo como protagonista. De ahí se comprende la necesidad de la Imprenta de Enríquez por adoptar un conjunto de letras con estas características.

Las letras gordas de Enríquez se utilizaron desde las primeras ediciones salidas de la imprenta hasta 1840, un periodo de tres años, aproximadamente, en titulaciones de caja alta para periódicos, libros y hojas sueltas. El tamaño es aproximado a los 18 puntos tipográficos, o lo que en ese momento se conocía como letras *great premier* en el uso americano, y parangón, para el europeo. Sobre este último punto impera la imprecisión, dado que para la época no había un sistema unificado de

medidas tipográficas, lo que hacía persistir diferencias entre el sistema europeo y el americano e, incluso, entre casas fundidoras. Los acabados de las letras de madera de Enríquez en muchas de las obras presentan problemas de composición y espaciado, debido a que en el taller de Enríquez los tipos móviles no pasaban por un componedor y tampoco se armaban en galera. Al contrario, estas se disponían juntas sobre una mesita, para luego ser amarrados en bloque con una cuerda. Esta técnica tenía el inconveniente de dejar mover las letras al momento que la prensa ejercía presión para la transferencia de la imagen. Como resultado, las letras se desplazaban de la línea base, dando una apariencia pronunciada de informalidad. De la misma forma, los espacios entre letras no son uniformes, por lo que se mostraban mayores a los vistos en los referentes de la época (Imagen 4).



Imagen 4. Hoja suelta titulada "A los editores del Ariete", de 1838. Imprenta de Enríquez, Pasto
Fuente: Imprenta de Enríquez (1838).

La versión de letras gordas de Enríquez tiene una relación formal mejor sistematizada, comparada con las letras del cabezal de *El Duende*. Dado que se trata de letras dibujadas, se puede suponer que Enríquez contaba con un catálogo o una muestra completa, o casi completa, de las letras que le permitieron transferir los contornos al bloque de madera con un alto nivel de precisión. La mayoría de las letras presentan un dibujo proporcionado al estilo visto en los catálogos europeos y americanos, tanto en el manejo del contraste, los remates, los ojos y, en la mayoría de los casos, las serifas. En este punto es importante precisar que, debido a la técnica usada para cortar la madera y la delicadeza formal de las serifas, las letras de Enríquez tienen serifas más largas. En la comparación se pueden apreciar ciertas diferencias formales en las letras 'U', 'C' y 'Q'. En el primer caso, el asta derecha presenta una proximidad mayor al asta izquierda que en las referencias, en un tipo de trazado condensado que no concuerda con las demás en el tratamiento del ojo de las letras. En el caso de la letra 'C', la abertura de la letra de Enríquez es mayor. Al respecto, cabe recordar que las letras gordas suelen tener aberturas muy cerradas. El último caso es muy especial, pues en ningún caso se encontraron referencias a la cola de la letra 'Q' tal como la elaboró Enríquez. No obstante, la cola en cuestión presenta el dibujo de la barra inferior del símbolo de la libra esterlina £, el cual, vale decir, se usaba de forma corriente en los especímenes tipográficos provenientes de Inglaterra como parte del set de números (imágenes 5 y 6).

SIX LINE PICA ROMAN.

MARBLE
moulder
£ S93601

AUSTIN LETTER-FOUNDRY,

120, ALDERSGATE STREET.

Imagen 5. Página del *Specimen book of types cast at the Austin Letter-Foundry*, de 1838
Fuente: Letter (1838).

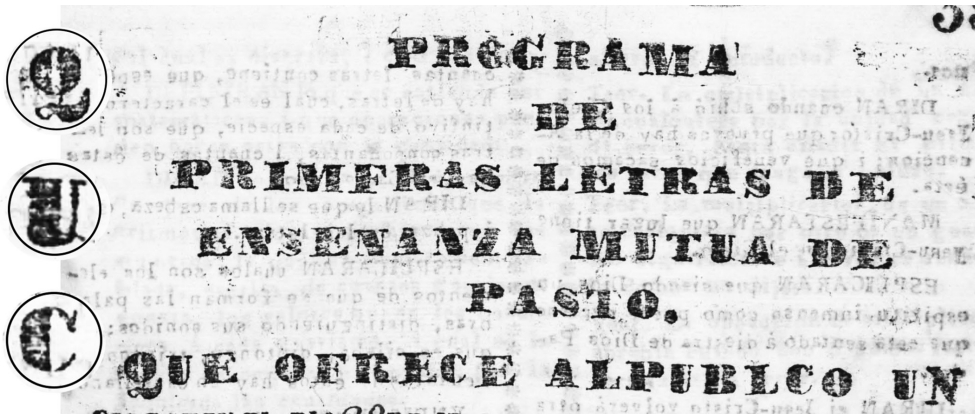


Imagen 6. Acercamiento a las letras 'U', 'C' y 'Q' del libro *Programa de primeras letras de enseñanza mutua de Pasto* (1840). Imprenta de Enríquez, Pasto

Fuente: Escuela de Primeras Letras de Enseñanza Mutua de Pasto (1840).

Es claro que en el esfuerzo de copiar las características visuales de las letras de moda en la década de los años treinta, Enríquez y su equipo de trabajo se enfocaron en las formas generales de las letras sin atender con la misma dedicación aspectos que hubieran producido un mayor mimetismo de la imagen. Lo anterior, sin demeritar el trabajo que desde lo artesanal implicó para estos agentes culturales la puesta a punto de un sistema completo de reproducción de escritos. Otro aspecto destacable consiste en la apariencia general en la titulación de obras, ya que estas siguen los patrones estilísticos de imprentas con mejores repertorios tipográficos; es decir, con estas letras la Imprenta de Enríquez logró ajustarse al estilo de la época. En este caso, se puede reconocer que la técnica de copiado pudo provenir de un mecanismo de calco que permitió mantener los trazos principales con las características de los modelos de referencia. No obstante, las limitaciones del material o la herramienta conllevaron a las imprecisiones señaladas.

Tipografía de cuerpo medio al estilo Bodoni

Otra fuente de madera utilizada en la Imprenta de Enríquez consiste en unos tipos estilo *didot* clásicos, más delgados que los anteriores y con un mayor número de imperfecciones en el trazo. Estos tipos fueron usados, especialmente, para la titulación de hojas sueltas, aunque, en combinación con las letras gordas, servían para componer documentos más complejos, como libros o periódicos. El cuerpo de estas letras se aproxima a los 28 puntos, lo que en el sistema americano se llamaba *double english*, y en europeo, *petit canon*. El dibujo es menos preciso y delicado que en las letras gordas. Esto se hace notorio en la modulación del trazo, pues a pesar de que los trazos gruesos tienen la composición ajustada a los referentes, los delgados no llegan a ser lo suficientemente delgados. Asimismo, se

detectan problemas en las serifas; muchas de ellas presentan serifas mutiladas, y cuando las tienen, estas son más gruesas de lo esperado. El punto, como único signo de puntuación visto, es desproporcionado con respecto al trazado general y le otorga una apariencia fuera de los cánones de la escritura. La letra 'R' tiene una cola con menor proyección hacia el frente, lo cual da a entender que su dibujo fue interpretado, no el calcado (imágenes 7, 8 y 9).

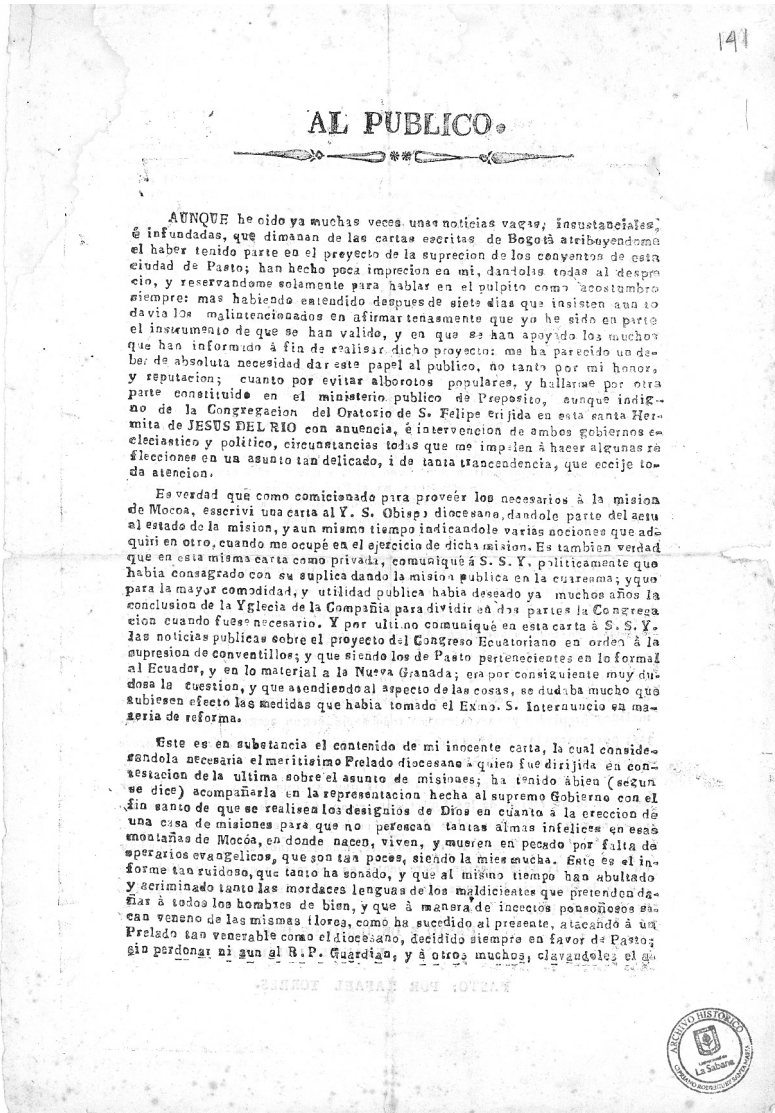


Imagen 7. Titulación de la hoja suelta "Al público", de 1839. Imprenta de Enríquez, Pasto
Fuente: Imprenta de Enríquez (1839a).

TWO LINES GREAT PRIMER ROMAN.

**Quousque tandem abutere, Catili-
na, patientia nostra? quamdiu nos
etiam furor iste tuus eludet? quem
ad finem sese effrenata jactabit au-
ABCDEFGHIJKLMNQRST
1234567890**

Imagen 8. Página del espécimen tipográfico Specimen of printing types from the foundery of Binny & Ronaldson, de Filadelfia, 1812
Fuente: Binny y Ronaldson (1812).

EXMO. SOR.

Imagen 9. Titulación de la hoja suelta “Excelentísimo señor”, de 1839, Imprenta de Enríquez, Pasto
Fuente: Imprenta de Enríquez (1839b).

En una aproximación inicial, se puede afirmar que estas letras fueron talladas por manos diferentes a las que trabajaron las letras gordas, debido a que no se aprecia la misma habilidad para configurar los trazos delgados. Es claro que no se puede aducir un cambio de material o herramienta a la hora de elaborar las letras, pues estas parten del mismo taller. No obstante, se abre la duda si estas letras pudieron tener una antigüedad mayor, considerando los tres intentos que tomó el montaje del taller, previos al año 37. Bajo esta hipótesis, este estilo habría sido uno de los tipos iniciales con los cuales se habría experimentado el procedimiento de corte y armado de las letras. Otra característica que apoyaría esta idea se puede encontrar en el manejo de los espaciados de las letras, las cuales se presentan mucho más amplias que los modelos ya estudiados. En este sentido, las letras acopiadas del año 38 muestran una distancia mayor que las muestras del 39 y 40. Parecen haber corregido e, incluso, eliminado los espacios para ciertos trabajos. Cabe mencionar que no hay muestras del uso de estas letras luego de 1840, seguramente porque las letras importadas tomaron su lugar de ahí en adelante.

Tipografía de madera de la Imprenta del Colegio Académico

Si bien la etapa inicial de la Imprenta de Enríquez se caracterizó por el desarrollo de fuentes de madera para suplir las necesidades de letras de titulación faltantes para la producción editorial, otras imprentas instaladas con posterioridad no fueron ajenas a los problemas de suministro de materiales de producción. Este es el caso de la Imprenta del Colegio Académico, instalada en 1856 y traída de Estados Unidos. Aunque esta venía con material de calidad –en especial, las letras del cuerpo del texto–, solo contaba con tres cajetines para la titulación: una letra gorda condensada o *compact*, como se denominaba en algunas fundiciones, de un cuerpo grande. Este tipo de letra era ideal para el titular de periódicos, como se la utilizó en profusión; un cuerpo mediano de estilo gótico, también para titulación de obras literarias, y un cuerpo mediano de superficie decorada estilo cartel. No obstante, siguiendo los patrones de impresión de periódicos y libros impresos de otras partes del país, fue claro para los impulsores de esta imprenta la ausencia de una fuente que rompiera el fuerte contraste visual que había desde la titulación hasta el cuerpo del texto y que también sirviera para titular con claridad en documentos de menor tamaño.

Para suplir el problema, mandaron a tallar una fuente en madera, apoyándose muy seguramente en Juan Cano, quien fue uno de los ayudantes de Enríquez y del que se sabe terminó sus días trabajando en la imprenta del colegio. Se debe suponer que Cano conocía el proceso de tallado de letras tal como lo practicaron dos décadas atrás. La fuente consiste en una caja alta de cuerpo mediano, estilo geométrico, con ángulos fuertes y con simulación de tridimensionalidad, además de incluir un travesaño en todos los caracteres en la altura media de las astas. Las líneas base no son uniformes y desbalancean un poco la composición. En todo caso, no parece tratarse de una copia de un modelo visto, sino de una interpretación de algunos rasgos visuales que imperaban en las letras de mediados del siglo XIX, como los trazos angulares, la pérdida de serifas, la simulación de tridimensionalidad y el travesaño que adorna las astas (Imagen 10).



Imagen 10. Titulación de la hoja suelta “Un sacerdote católico”, de 1864.
 Imprenta del Colegio Académico, Pasto
 Fuente: Imprenta del Colegio Académico (1864).

La única letra que, por aproximación histórica y formal, fue posible encontrar, consiste en un estilo en cuerpo 32, como señala el catálogo proveniente de la fundidora parisina A. La Touche et M. Buffet, cuyo espécimen de 1836 incluye una letra egipcia de serifas amplias y cuadradas, con proyección tridimensional y un

travesaño en el medio de las astas proyectado hacia la izquierda. El estilo pastoso difiere en que se trata de una letra sin serifas, se encuentra más condensada en su composición general y es de un peso más liviano; sin embargo, la posición del travesaño sigue los mismos patrones en los dos casos. Este tipo de letra es muy raro, a pesar de que para la década de los cincuenta, la competencia entre fundidoras americanas y europeas dio lugar a la aparición de numerosos estilos con diversidad de adaptaciones que ampliaron el panorama visual de las letras del momento en una continua experimentación gráfica (Imagen 11).

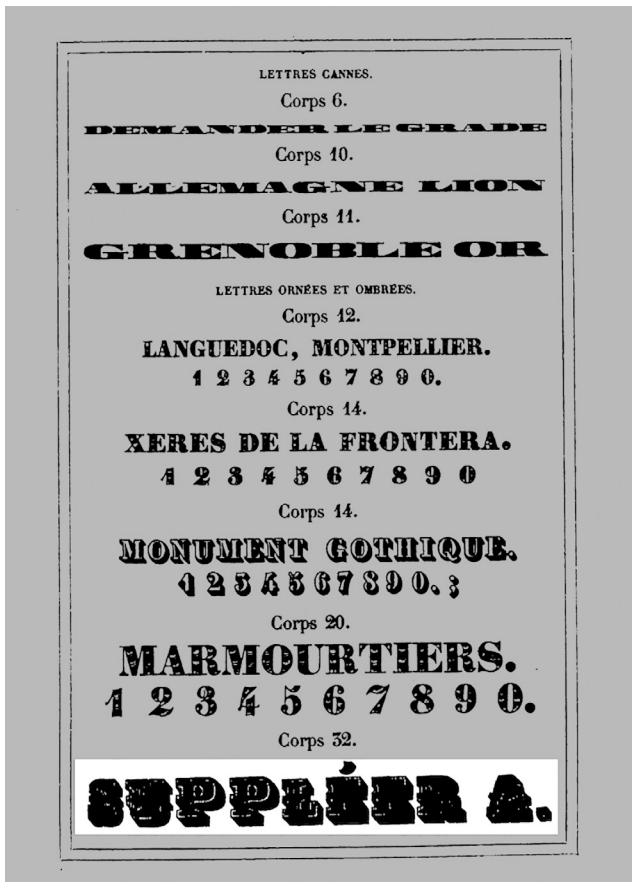


Imagen 11. Página interna del libro Premier specimen des caractères de la fonderie A La Touche et M Buffet, de 1836
Fuente: Latouche (1836).

La causa de la creación de esta letra puede deberse a las incontables pericias que debía vivir la maquinaria en su tránsito hacia el interior por las trochas del país. Como consecuencia, era habitual que el material no llegara completo a su destino. Otra explicación se encuentra en que, por la distancia y por desconocimiento de los encargados del negocio de compra

pobre y aislada en la constitución de una empresa cultural. En el cumplimiento de la meta, se realizaron apropiaciones técnicas y estilísticas para representar los escritos locales, como lo indicaban los cánones visuales del momento. Esto, con seguridad, para ser enviados a otras regiones en los intercambios comunicativos que el imaginario de los colombianos definiría como los horizontes de la nación.

En ese contexto, los estilos adoptados son tipos de letras propios de las décadas de los años veinte y treinta en Europa y Estados Unidos, que, incluso, eran de difícil consecución en Bogotá y Cartagena, por los altos costos de transporte. El uso de letras tridimensionales para titulación y cabezales de periódicos, y letras gordas y Bodoni, para encabezar hojas y libros, fue restrictivo para la mayoría de las imprentas colombianas. Se llegó al punto de que no era considerado una necesidad primordial cuando otras dimensiones de la realidad local, como las guerras civiles o las afugías económicas, hacían de la producción impresa una empresa incierta en muchos casos. En este sentido, la apuesta estilística de la imprenta pastusa era doblemente arriesgada al incorporar lo último en modelos extranjeros para la presentación de documentos, así como la realización de todos los ajustes que la adaptación artesanal requirió para cumplir la labor editorial.

En la práctica, se puede aproximar la idea de que, para los talladores de letras locales, los especímenes tipográficos de las casas fundidoras extranjeras no eran ajenos. De hecho, a partir de esta explicación, se pueden considerar varias de las omisiones encontradas, ya que los catálogos, cuando de cuerpos mayores se trataba, no llegaban a exhibir el repertorio completo de caracteres. Ante esto, es de suponerse que los talladores hacían interpretaciones de las formas a partir de fragmentos de otras letras, otros estilos u otros tamaños; en algunos casos, con éxito, en otros, con menos suerte. Un caso interesante, por lo peculiar, se encuentra en la adaptación de la cola de la 'Q' en las letras gordas, pues no solo indicaría el proceso de adaptación, sino que, además, podría indicar el origen del espécimen que tuvieron enfrente los talladores.

Finalmente, se debe resaltar el legado cultural desarrollado a partir de estas adaptaciones, pues si para la década de los años cincuenta la imprenta ya estaba instalada en la ciudad y existía un comercio mayor de material de imprenta, en el momento en que apareció la necesidad de suplir una carencia tipográfica, ese conocimiento local estuvo allí disponible para atender la urgencia a través de las manos del artesano Juan Cano.

Referencias

Binny y Ronaldson

1812 *Specimen of printing types from the foundery of Binny & Ronaldson*.
Filadelfia: Fry and Kammerer.

El Duende

1838 Grabado en el cabezal de *El Duende*. Pasto. 2 de junio, p. 1.

Escuela de Primeras Letras de Enseñanza Mutua de Pasto

1840 *Programa de primeras letras de enseñanza mutua de Pasto*. Pasto: Imprenta de Enríquez.

García, Juan

1867 *Carta pastoral*. Pasto: Colegio Académico.

Imprenta del Colegio Académico

1864 Hoja suelta un sacerdote católico. Pasto.

Imprenta de Enríquez

1838 Hoja suelta a los editores del Ariete. Pasto.

1839a Hoja suelta al público. Pasto.

1839b Hoja suelta excelentísimo señor. Pasto.

Latouche, Auguste

1836 *Premier specimen des caractères de la fonderie A La Touche et M Buffet*. París: Moquet & C.

Letter, Austin

1838 *Specimen book of types cast at the Austin Letter-Foundry*. Londres: Wood and Sharwoods.