



JAVIER SOLOGUREN

LO QUE LA LETRA NOS DICE

Grabada, pintada, cincelada, luego vaciada en el plomo, fotografiada finalmente, insensible al frotamiento del uso y a la erosión de los siglos —aunque vulnerable a las modas—, la letra ha sido en todo tiempo objeto de culto. Con ella comienza el saber; gracias a ella el poder se afirma; en ella el hombre se reconoce; por ella se transmite.

Massin. La letre et l'image.

El dibujo y la letra

A la conquista de la palabra articulada, siguió la imperiosa necesidad de fijarla materialmente, pues con ello se podía prescindir de la presencia real del hablante a la vez que asegurar la perduración del mensaje y su consecuente disponibilidad. El dibujo —el trazado o la incisión lineal— fue así la primera manifestación de la escritura. Las urgencias del hambre hicieron del hombre un cazador, de ahí la representación de ciervos, renos, bisontes y muchas otras especies (que dio nacimiento al arte rupestre paleolítico, al Arte sin más); el misterio de la atracción sexual y la procreación llevó al hombre a la representación del sexo del macho y de la hembra pintados también en las paredes de cavernas como, entre muchas otras, las de Altamira y Lascaux, signos ya que se remontan aproximadamente a los 35,000 años de antigüedad, por lo demás, los más remotos signos descifrados. Dibujos arcaicos que son figuraciones concretas y que, andando el tiempo, irían a esquematizarse, a quedar reducidos a unas escasas líneas esenciales que constituyeron los primeros signos abstractos. Del dibujo —más o menos semejante al objeto evocado— al signo, ya sin aparente parecido, indicador del objeto. Tránsito continuo de lo concreto a lo abstracto y viceversa, que es el núcleo vital de todo proceso representativo, sea éste arte o escritura.

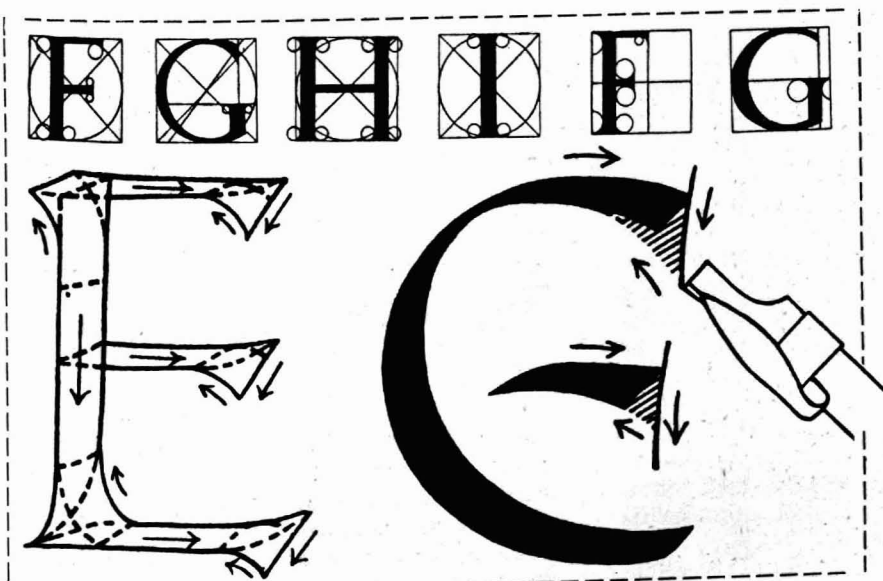
El dibujo fue, pues, la primera manifestación de la escritura. A modo de ilustración: ya en tiempos

históricos, en China con el dibujo de una boca se significó hablar; con dos bocas, gritar; con cuatro, el trueno. Entre los esquimales, una figurita sumaria de un hombre, con todos los dedos de la mano abiertos, decía: muchas focas. Es precisamente ese valor expresivo, artístico, de la imagen subyacente en la escritura que nuestra caligrafía occidental intenta rescatar y que otras como la china y japonesa recuperan con arte extremadamente sugerente y sutil.

¿Qué es la letra?

Diaria e inexorablemente, el hombre, sepa o no leer, se halla sometido a una copiosa exposición a la letra. Impresa o manuscrita, incorporada a la pintura o a las imágenes del cine y de la televisión, magnificada y espacial en los alucinantes artefactos publicitarios, diminuta y vistosa en el monograma ornamental y, último uso pero no el último, sobrenadando también en el plato hondo de la sopa, la letra es presencia e incitación visual permanente. La letra es el elemento básico de la escritura, su átomo radical, que, pese a su inagotable variedad y abundancia de diseño, sólo es parte del inagotable mundo de la imagen icónica, aunque muy especial, y esta participación, como hemos visto, le viene de su origen mismo. (La A de nuestro alfabeto, como se sabe, no es sino la representación invertida de una cabeza de buey, el Apis del antiguo Egipto; el ideograma significativo de hombre en chino está conformado por trazos que sugieren cabeza, tronco y piernas). Conserva, pues, rastros —en su estado actual prácticamente imposibles de identificar— del arcano vínculo de la semejanza con las cosas, al igual que ideogramas, petroglifos, pictogramas, jeroglíficos. De algún modo y siempre, la realidad está aflorando en la letra.

Posee ésta un valor visual propio que hace de ella, con entera legitimidad, un objeto, es decir, algo capaz de reclamar la atención hacia sí por sí mismo. Esta faz de la letra es ciertamente inadvertida por la inmensa mayoría de quienes la tienen ante sus ojos. Para ellos no es otra cosa que el signo gráfico evocador del sonido (el fonema: vocal o consonante) y en eso ven la razón y el límite de sus servicios. Así, en apariencia, nos lo muestra un análisis simple: si unimos gráficamente las letras C, A, S, A tenemos la palabra CASA. Las letras han notado los sonidos que evocan eso: la casa. Con simétricos tecnicismos, se dirá que los grafemas han notado los fonemas y, sin duda, tal es su rol primario, acordarle representatividad a los sonidos del idioma. No quedó reducida a esto, sin embargo (con ser el alfabeto fonético una invención tan poderosamente revolucionaria). Partiendo de su primitivo carácter figurativo, la letra posee además otros niveles de expresividad. Si escribimos la palabra expresión así: *expresión*, o de este modo: **expresión** o de este otro: **EXPRESION** (o



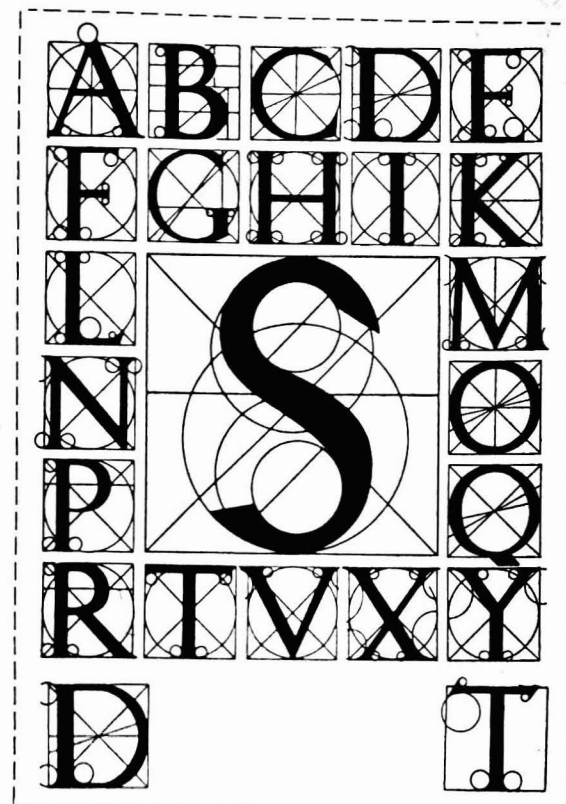
sea, con cursiva, negrita, mayúscula o alta) no lo hacemos arbitrariamente sino con un propósito expresivo; queremos, en uno u otro caso, otorgarle a ese término un valor especial, lo distinguimos, lo resaltamos. Con ello, hemos dotado con un armónico significativo al concepto significado por la palabra. La letra, en estos ejemplos según la inclinación de su eje (vertical u oblicuo) o del grosor de su trazado (fino o espeso), ha añadido por sí misma un valor expresivo. La mayúscula de Causas en el poema "Véspera" de José María Eguren (*La bruma empantalla/ los faroles del mar,/ suenan las brisas/ y en el silencio/ aletean/ las oscuras Causas*), ¿no nos están diciendo algo más que el sonido con el cual se halla acordada?

Anatomía de la letra

Con toda su variedad, tan rica y en crecimiento incesante, la letra se reduce, desde el punto de vista de los medios de su producción, a dos clases básicas: la manuscrita y la mecánica (a la que en nuestros días hay que agregar la obtenida por fotocomposición). La primera trasunta, en todos y en cada uno de sus rasgos, ciertos aspectos caracterológicos de quien la traza; aspectos que analiza e interpreta la *Grafología*. La *Caligrafía*, por su parte, surte las técnicas y modelos de la formación manual de la letra con el objeto de lograr una correcta ecuación de belleza y claridad. Considerada como arte menor, la Caligrafía es sin embargo la fuente misma de la creación de los caracteres de imprenta y, según una opinión autorizada, "puede ser una de las soluciones para la renovación de las formas tipográficas". (J. Feignot). Aquí nos interesa únicamente la letra o carácter tipográfico o de imprenta, o sea de lo que de un modo más generalizado se conoce como tipo, denominación que abraza tanto la pieza metálica, agente de la impresión, como la imagen impresa, su resultado.

La letra tiene una entidad corporal y sus órganos propios. Describirla es revelar su inadvertida y sutil anatomía. Basta con que el lector se desentienda por un momento del sentido que ésta la trasmite y, en cambio, fije su atención en ella, en su calidad de signo gráfico, para que se percate de sus elementos componentes: líneas rectas y curvas, trazado fino y grueso, etcétera. Si observa, ya no la letra impresa, sino el tipo metálico mismo, verá un relieve en su parte superior, el cual, al ser entintado, se imprime en el papel. Tal superficie (que corresponde obviamente a la totalidad de la letra) es el *ojo* del tipo. Las líneas terminales de la letra son los *pies* o *remates* (*serif*); las *jambas* las líneas constituyentes de la letra; y el *eje* que se refiere a su inclinación. A su vez, cada uno de estos rasgos presenta sus variables. Tratándose del ojo, por ejemplo, éstas son sus dimensiones de bajo y estrecho, de altura media, bajo y ancho, y alto y ancho.

Estos caracteres o tipos, basándose en la conjun-



ción de rasgos comunes, se agrupan en las llamadas *familias*. Tomando como base de clasificación el dibujo del remate, F. Thivaudeau distingue cuatro familias; la *Antigua* que carece de remate; la *Egipcia* cuyos remates son rectangulares; la *Elzevir* que cuenta con remates triangulares y la *Didot* cuyos remates son finos trazos horizontales. Esta clasificación se considera netamente definida aunque un tanto rudimentaria.

Otra, más reciente, la de Maximilien Vox, está compuesta de nueve familias (Manuales, Humanas, Garaldas, Reales, Didonas, Mecanas, Lineales, Incisas y Escriptas). Con esta amplia gama, se capta sin duda alguna un buen número de matices distintivos, pero no deja de ser bastante compleja.

Las letras se dan además en dimensiones diversas (los *cuerpos* cuya unidad de medida es el punto tipográfico); se bifurcan en capitales, altas o mayúsculas y en bajas o minúsculas; mantienen su eje vertical (y entonces reciben el nombre de redondas) o se inclinan (las *itálicas*, *bastardillas*, más conocidas, entre nosotros los peruanos, por *cursivas*); ofrecen trazos finos (blancas) o semigruesos (*negritas*) o gruesos (*negras*); las altas se emparejan con las bajas en iguales dimensiones (*versalitas*). Todo este amplio juego se halla destinado al uso normal y sistemático, y se registra en su intensidad en los catálogos de las fundiciones de caracteres. En cuanto a las letras llamadas de expresión (*fancy types*), éstas asumen las formas más variadas, caprichosas y sugerentes. No hay freno, ni tiene por qué haberlo, para su invención. Cunden y nos sorprenden día a día. La publicidad las lleva a su mágico sombrero de copa.

Construcción de la letra

Hay para esto: Anatomía, puesto que la letra posee cuerpo y órganos; Geometría, ya que la línea la define y la aísla en el espacio, y Arquitectura, desde el momento en que se configura y erige estructural-



mente. De modo pues que el feliz enlace de ciencia y arte dio vida a los alfabetos y estas creaciones se produjeron en el curso de esa espéndida aventura espiritual que fue el Renacimiento. La deslumbrante y genial curiosidad de Leonardo Da Vinci lo llevó a explorar también en ese aspecto. Estudió el vuelo de las aves para que el hombre fuese también ave y diseñó los bocetos de sus letras para otorgarle el vehículo óptimo a sus travesías mentales. Colaboró así con Luca Pacioli, autor del célebre tratado *De Divina Proporción*. Y esa fue la meta, y sigue siéndolo, de los constructores de la letra. Proporción, armonía, claro equilibrio de sus partes. Todo ello inspirado en la perfección corporal de la criatura humana. En la misma época, el francés Geoffroy Tory publicaba su *Champ fleury* (libro de explícito nombre, tal como solían usarse entonces) en el cual está contenido "el arte y la ciencia de la debida y verdadera proporción de las letras (...) romanas proporcionadas, según el cuerpo y el rostro humano".

La letra como imagen

Es bien conocido el carácter arbitrario de la relación entre la palabra y la cosa que designa. Entre ambas no existe semejanza. Sin embargo, Jean-Arthur Rimbaud intuyó la existencia de vínculos sugestivos entre las vocales y el color ("A negra, E blanca, I roja"...); y la estilística ha descubierto valores expresivos que evocan a los objetos reales en palabras, pongamos por ejemplo, tales como cuna y sepultura, en las que la *u* (tónica) es un álveo, una cavidad, algo destinado a recibir, respectivamente, la nueva vida y el cadáver. En estos casos, no se trata, como pudiera creerse, de los sonidos en exclusividad, pues es muy probable que en estos se haya tomado en cuenta además su fase de representación escrita, literal. La *u* de las mencionadas

palabras une a su articulación velar y profunda la concavidad receptiva de su signo gráfico correspondiente.

No es a este género de correspondencias al que vamos a dedicarle estas líneas, sino al significado de los caracteres tipográficos en tanto que tales. Para ello nos basamos, de modo bastante libre y personal, en las investigaciones de René Lindekens recogidas en su libro *Elementos para una semiótica de la fotografía* (Bruselas-Paris, 1971) cuyo tercer capítulo está dedicado a estudiar al carácter tipográfico como imagen mínima. En este original y riguroso trabajo, Lindekens parte, entre otras, de una hipótesis principal: la letra de imprenta —signo que se tiene generalmente por arbitrario— a través de la combinación de sus rasgos distintivos pertinentes (representados por el ojo, los remates, la posición del eje y el contraste entre las jambas llenas y perfiladas, así como las variables de todos ellos) impone un significante propiamente icónico, que se puede tener en consecuencia por una imagen mínima (en relación con una imagen fotográfica). Sin intentar la exposición de los pormenores técnicos de esta indagación, nos limitaremos a señalar una que otra idea a nuestro parecer de mayor y más general comprensión. Lindekens afirma, en primer término, que "una larga tradición tipográfica presta a los caracteres de imprenta significados implícitos". Es decir, poseen su propia significación. Así, los significados reconocidos de la Garamond (como se ha visto, una de las grandes familias en que, según su diseño, se agrupan las letras) son: delicada belleza, elegancia, llena de gracia y fineza. Dentro de esta familia, el diseño denominado Caslon recibe cinco significados tradicionales de base: bello, elegante, delicado, gracioso, aristocrático. Cualidades de las que diagramadores y artistas gráficos saben de sobra, ya que éstos deben escoger, para la debida adecuación al sentido de un texto o libro dados, tales o cuales estilos de letras, (tarea de sensibilidad y buen gusto que recibe el nombre de selección del tipo) "cuyos 'significados' pasan por estar de acuerdo con ese sentido, pasan pues por susceptibles de 'figurarlos', de ser de algún modo su imagen perceptible, aun si la percepción de ello es inconsciente en la mayoría de los lectores".

Se hacía, pues, necesario probar la hipótesis, ya apuntada, de que los significados tradicionales de estos tipos *dependen* de hecho de una imagen estructurada por los rasgos icónicos mínimos y pertinentes. Para el efecto, se realizó una encuesta entre personas no especializadas en cuestiones tipográficas a fin de obtener una respuesta perceptiva directa, lo menos reflexiva posible, acerca de las cualidades que se hallaban en los textos compuestos con tipos de cada una de las grandes familias. "Por una aplastante mayoría se confirmaron los significados tradicionales".

Todo esto lleva a pensar, con fundamento, que en la letra hay elementos objetivos; características

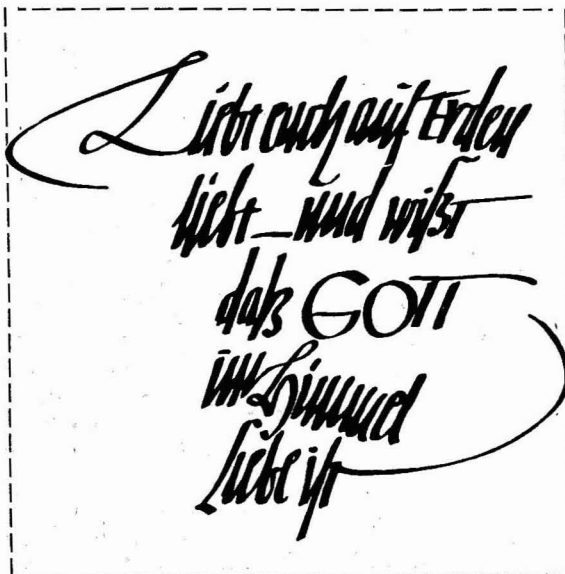
Angst	rett
Glitz	eicu
NOT	كسترك

o cualidades que son condición suficiente para su 'lectura' al margen de interpretaciones subjetivas. Con rigor y cautela, Lindekens deduce que "un código icónico puro parece condicionar la percepción del 'lector'". O sea que, además de su rol fundamental de notar los sonidos alfabéticos, la letra se expresa a sí misma. Es un signo que posee una faz significativa propia e insoslayable.

La tesis de Lindekens sostiene, en definitiva, que la letra es una imagen mínima dotada de significados propios. Pero esta imagen, precisó, es de naturaleza abstracta, pues su aspecto analógico (su semejanza con algo) se halla ausente o trasmutado a tal punto que es imposible percibirlo. En efecto, nos dice, una *a* no se parece sino a la primera letra del alfabeto, sea esta manuscrita o impresa. Sin embargo, la imaginación se ha solazado en ver en la letra las más proteicas alusiones visuales y en hacer de ellas una llave maestra para los sueños de la figuración, cosa que no es —dado el origen representativo de la letra— sino un subconsciente deseo de recuperar su viejo y ya borroso o desvanecido rostro.

La figuración y la letra

A esos significados intrínsecos de la letra, se suman los que son producto del diseño imaginativo que la dota de innumerables sugerencias evocadoras de los objetos del mundo real. A este género de letras se le conoce con el nombre de caracteres de fantasía (fancy types) y, con mayor acierto, de letras expresivas. Denominación dada por Massin en *La letra y la imagen* (París, 1973) que trata de la figuración en el alfabeto latino del siglo VIII a nuestros días; libro que es, por tantos conceptos, una rica gavilla de encantamientos visuales y textuales. La letra, entonces, en esta dimensión expresiva, desempeña un notable rol en la creación poética, artística y publicitaria.



La letra en la poesía

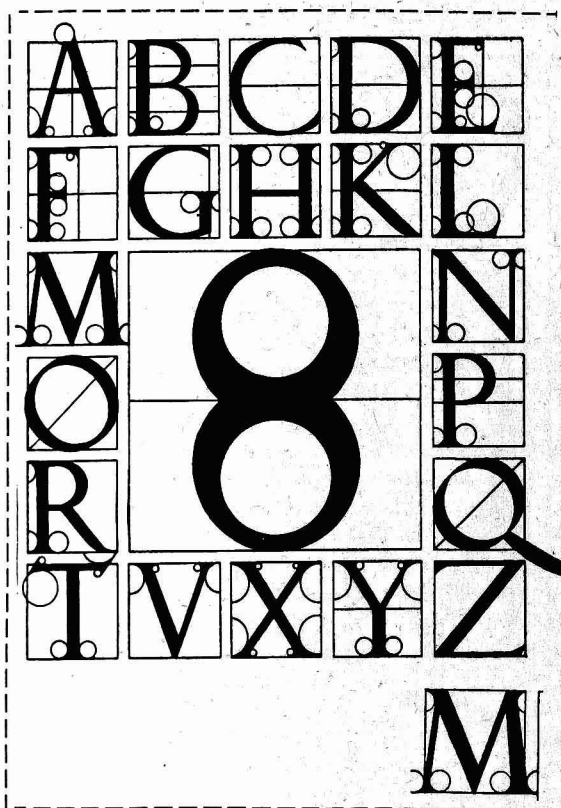
Los logros expresivos de las letras no se reducen, como podía suponerse por lo que acabamos de decir, a los obtenidos por el empleo de la letra caprichosa e inventiva. Valiéndose simplemente de los tipos de uso normal en la imprenta (de las llamadas fuentes sistemáticas), la creación poética ha sabido agregar singulares dimensiones significativas al poema. Dos ejemplos, a modo de aclaración. En una secuencia de palabras, en un enunciado como este: *El alba se levanta ya lavada*, hay un sonido prevaletante por reiterado y tónico que el oído distingue fácilmente. Pero si lo escribimos así: el Alba se LevAnta yA lavAda, estamos realizando una indicación visual, introduciendo un significante nuevo que resulta ser un valor agregado de destaque. Si nos valiéramos de un tipo cuyo diseño sugiera la amplia y clara apertura de esa vocal, entonces habríamos corroborado aún más las sutiles relaciones prosódico-visuales objetivamente establecidas. Esta operación semántica no es sino un primer paso en la busca de la expresión literal: de la expresión figurativa de la letra. Muchos, muchísimos se han dado y continúan avanzando en direcciones múltiples en este fecundo y fascinante campo de la invención tipográfica.

Este es el segundo ejemplo. Las cuatro palabras con mayúscula en el siguiente poema:

*Los balcones son barcas
pegadas a la ORILLA,
aves en el secreto
DE alas recogidas;
pero si mueves LA mano
o simplemente me miras,
hay algo que navega,
que vuela hacia la VIDA.*

se aíslan en una segunda lectura y configuran una imagen verbal nueva, un segundo enunciado con existencia propia. Para el caso, ORILLA DE LA VIDA puede tomarse como un título internado en el poema o bien como simple sintagma, pero siempre como una sobrecarga significativa. Un texto que a la vez es parte del texto e independiente de él.

No es ninguna novedad por otra parte, en cuanto al uso figurativo de las letras, el citar los sabios hallazgos de Stéphan Mallarmé en su célebre "Un saque de dados jamás abolirá el azar" en el cual este título (que constituye el corazón del poema) reaparece esparcido en el curso del mismo y bajo la especie de grandes caracteres en mayúsculas. Con tal cambio de dimensión física de la letra, el poeta sugería la intensificación tonal reveladora de la hondura del centro de gravedad de su sentido. La letra se presentó en cuerpo grande, mediano y pequeño; los versos se sujetaron a una fragmentación y espaciado del todo inéditos, blancos de



la página en los que gravitaba el silencio engendrador.

Tampoco es algo nuevo referirse a los "caligramas" de Guillaume Apollinaire, poemas en los que se traza el perfil o la silueta (tipo)gráfica de los objetos a los que aluden. Un abanico desplegado o la lluvia que cae tal como en "Llueve" en el que cada palabra es una gota y los versos son los hilos de lluvia que —se ha interpretado— evocan la lluvia de recuerdos o de lágrimas ("*Escucha si llueve mientras que el pesar y el desdén lloran una antigua música*" es uno de sus descendentes versos hilos-de-lluvia).

Los más lejanos antecedentes de los caligramas apolinerianos son los llamados "versos figurados" de la Grecia antigua. Datan del siglo IV a.C. y sus primeras obras se deben a Simmias de Rodas quien compuso tres ("Alas", "Huevo", "Hacha"). A lo largo de los siglos, estas figuraciones —ya con letra manuscrita, ya con tipo— conforman un variado repertorio en el que hojas, flores, frutos, rostros, hombres, animales, cruces, columnas, copas y botellas, y tantos otros objetos más, son expresión del ingenio, del humor, del lirismo humanos. Un deslumbrante surtidor para los ojos y la mente ávidos de sorpresas.

La simple letra suelta, por su parte, ofrece múltiples senderos a la imaginación lúdica al estimular las más curiosas asociaciones visuales. Bástenos, como referencia ilustrativa, este pasaje del cuento "Los ojos de Judas" (1918) del escritor peruano Abraham Valdelomar: "Desde allí se veía el muelle, largo con sus aspas monótonas, sobre las que se elevaban las efes de sus columnas, que en los cuadernos, en la escuela, nosotros pintábamos así:

f f f f
x x x x

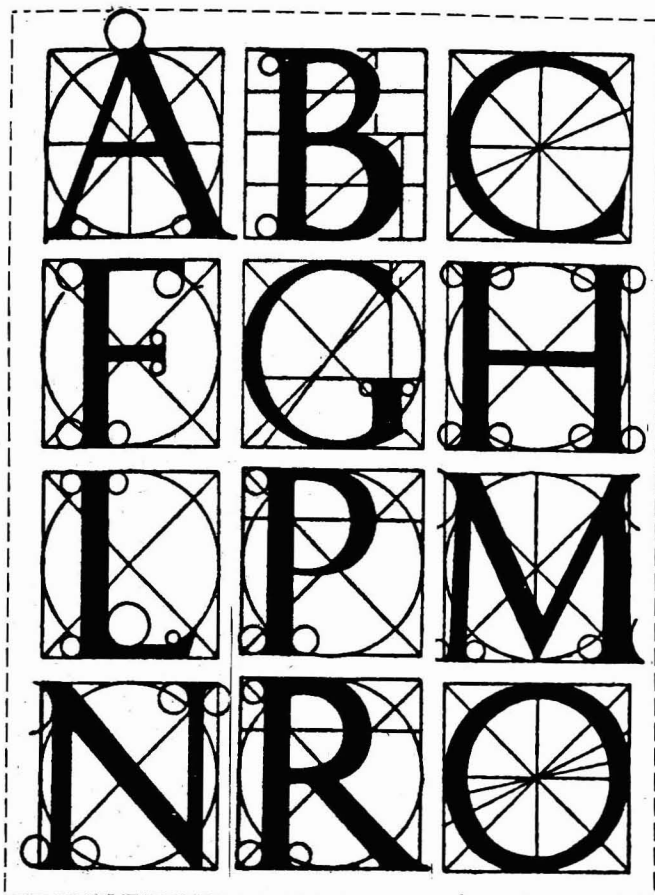
Pues de los ganchitos de las *efes* pendían los faroles por las noches." Observemos, de paso, la greguería

implícita. Un ejemplo más: bajo el título "Dibujo rupestre", el poeta brasileño Cassiano Ricardo se vale de la "g" (una de pie, otra caída) para significar humorísticamente la fábula de la cigarra y la hormiga.

La letra, en tanto que componente gráfico del verso (los rasgos de su cara visible), va a verse implicada en otras nuevas perspectivas del poema contemporáneo. Una de ellas es el "linosigno" de Cassiano Ricardo: nueva unidad de composición que sustituye al verso, que no es verso ni prosa, que "desversifica" al poema. En suma: "una nueva técnica de cortes más representativa que la del verso". Tal procedimiento, como es lógico suponer, está ligado fundamentalmente a la estructura visual del poema, es decir, a su espacialidad. Otro tanto ocurre con los "topoemas" de Octavio Paz ("juegos con espacios mentales", según lo ha escrito) y definidos formalmente así: "Topoema = topos + poemas. Poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva. Recurso contra el discurso". Ambas perspectivas —linosigno y topoema— convergen pues en su búsqueda de iconización de la poesía en el escenario de la hoja impresa o manuscrita y para ello está la letra como elemento insoslayable.

La letra en la pintura

Dibujo en sus remotos orígenes, la letra fue imagen —lo sabemos—, representación analógica. Ya hemos visto que se convirtió en signo por causa de un proceso estilizador y abstractivo. Proceso en el que participaron, entre otros agentes, los instrumentos escriptorios, modificando por la naturaleza propia de sus huellas a las figuraciones precedentes. Si el sol fue representado en la escritura china antigua por un círculo con su punto central, en la moderna los trazos del pincel lo transformarían en un rectángulo con el centro unido al lado izquierdo, con lo cual se eliminó el vínculo de la semejanza, con el objeto figurado. Pero así como en ciertas palabras suele perdurar el significado originario, pese a sus posteriores cambios semánticos (en el término filosofía, está siempre latente el ser un amor por la sabiduría, aunque esto no satisfaga a ninguna de sus actuales definiciones técnicas), en la letra reside, entrevista o secreta, la viva sugestión visual de su origen. Hecho plástico, concreto, que ha sido, por modos diversos, recuperado por la pintura contemporánea. Quizás el dechado más puro lo tengamos en los signos caligráficos japoneses cuya escritura supone una larga práctica dibujística previa y cuya belleza es componente de gran relevancia en los textos poéticos. Por sí solos y en dimensiones ampliadas al tamaño de un cuadro convencional, alcanzan plenitud pictórica tal como se puede apreciar, por citar un ejemplo, en "En (círculo)" del artista nipón Yuichi Inoue. Inspirados en esa ecuación escritura-pintura, Franz Kline y Hans Har-



tung han producido sus obras con la inmediatez gestual inherente al expresionismo abstracto. El ideograma oriental, la letra, está allí presente. Y presente se halla en todos los "ismos" de la vanguardia artística occidental. Futurismo, dadaísmo, cubismo, surrealismo la incluyen ya preservando su faz significativa, ya como pura forma elemental. En todo caso, el pintor ha sido agudamente sensible a la magia expresiva que alienta en la letra.

Tal uso de la letra fue en particular ejercido por Picasso, Braque y Juan Gris, quienes la pintaron directamente o, ya impresa, la pegaron (el *collage*) en el lienzo. Pormenorizar las variantes que van desde el carácter tipográfico hasta los signos surgidos de la invención mas personal, pasando por las letras manuscritas, es tarea imposible de cumplir aunque fuera medianamente. Sólo citaremos, por la espléndida conjunción de poesía y pintura, ciertas acuarelas de Paul Klee (como "Surgido en otro tiempo de la noche gris" y "Comienzo de un poema") o "Escritura" o "Muerte y fuego". En este retorno a un lenguaje, a un alfabeto arcaico, marchan, junto con Klee, Joan Miró y Henri Michaux (y aquí conviene añadir: por no citar sino a estos artistas). Por otra parte, René Magritte, en su "El arte de la conversación", superpone bloques monolíticos en cuya base conforman la palabra francesa TRÊVE, donde, como en las cajas chinas, se hallan encajadas RÊVE y EVE (o sea: Tregua, Sueño y Eva), lo que hace que en esta pintura surrealista prevalezca la función poética del sentido.

Aunque muy de pasada, mencionaremos a Marcel Duchamp (en "Apolinère Enameled", 1916-1917) y Stuart David (en "Odol", 1924) quienes al pintar el artefacto manufacturado, objeto de la publicidad, introdujeron la letra de ésta. Fueron precursores de Pop art, tendencia artística en la que la

letra interviene también como elemento estructural de pinturas y grabados. Así, en Robert Indiana ("Love") en cuyas pinturas las palabras se usan como slogans y se dirigen directamente al espectador: "comer, morir" y en Roy Lichtenstein quien se vale del "globo" de los "comics" en sus telas.

La letra en la publicidad

La publicidad comercial (y la propaganda política) también barajan toda suerte de recursos verbales y visuales, y la letra colabora con todas sus formas, familias y estilos en la configuración de sus imágenes. Nada le es ajeno a este delirio de nuestra sociedad de consumo; todo lo traga y lo digiere, pero asimismo lo inventa todo ("El aire que respiramos está compuesto de nitrógeno, oxígeno y publicidad", ha escrito con razón Robert Guérin, autor de un libro sobre el tema).

Los prestigios del arte y de la poesía quedan involucrados en el "réclame", en la apelación al deseo del virtual comprador. Un caligrama tan famoso como "Llueve", de Apollinaire, trueca sus palabras por un texto que "canta" las excelencias de una marca de impermeables y el "Hay, hermanos, muchísimo que hacer", de César Vallejo, fue usado por una institución bancaria del Perú.

Al grafista-publicista se le deben, quírase o no, logros que revelan ingenio y sensibilidad estética realmente notables. En lo tocante a la letra, la selección del tipo adecuado a la connotación del producto publicitado ofrece hallazgos que bien vale la pena destacar. Unos ejemplos nos ilustrarán sobre estos acordes de acentuación gráfico-semántica: la robustez de un artefacto tiene su eco en gruesas y cortas letras negras; para vajilla de vidrio, letras muy finas; la velocidad de los carros y aviones requiere de cursivas (letras "corrientes"); un acrílico transparente se anuncia con la palabra *transparente* en letras de fondo blanco, contorneadas por finas líneas negras, en contraste con las negras plenas del contexto; y sensaciones afines a la transparencia, como la frescura de una menta o de un dentífrico, son traducidas con letras similares. En el signo (monograma del *et* latino, nuestra y) el grafista vio el soporte o pedestal de una ofrenda. Procedimientos estos que se valen de los tipos en uso. Ya no hay límite posible para el empleo de la letra iconizada, la letra-imagen dibujada de modo que nos ponga ante los ojos el doble del objeto mismo. La letra entonces es la puerta abierta a todos los sueños y figuraciones.

Estilística de la letra

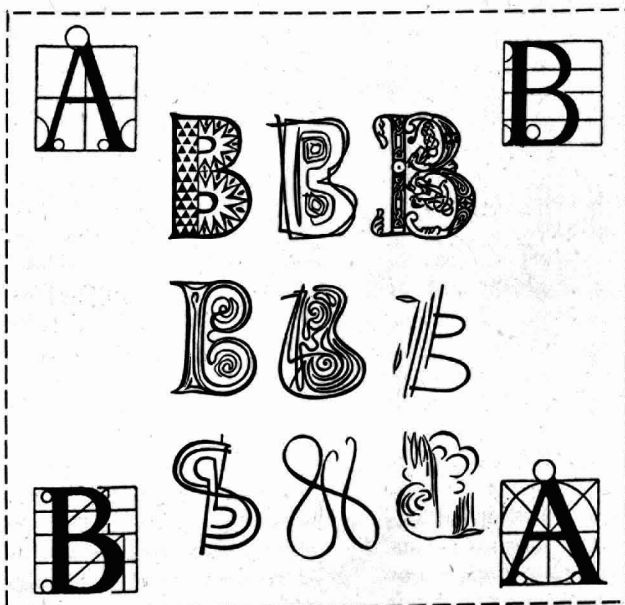
El carácter tipográfico, en tanto que significativo autónomo, entra de lleno en la esfera de la expresión estética, siendo ésta otro rol de cuya relevancia ya nos hemos ocupado líneas arriba. De ahí, el congruente surgimiento de un enfoque estilístico.

¿Qué queremos decir con esto? Recuérdese que la estilística literaria es la versión contemporánea de la antigua retórica, pues, como ésta, cubre dos campos bien acotados: el estudio sistemático de la expresión y el análisis crítico del estilo. La retórica estableció estrictas relaciones entre los grandes géneros literarios y los estilos propios que éstos reclamaban, estilos que eran sus modos o moldes de expresión intransferibles. Tales códigos correlacionaban extracción social y lenguaje (más precisamente, el léxico): en *La Eneida*, ya que trata de héroes y actos hazañosos, ocurrirán palabras —como caballo, sable, ciudad— que no convenían a *Las Bucólicas* cuyos términos serán los del rústico pastor; por ejemplo, oveja, cayado, pastizal. Dos estilos opuestos: el sublime y el simple. Sin salirse de las consideraciones retóricas, Lope de Vega recomendaba el uso de determinadas estrofas para expresar determinados sentimientos y situaciones. Por su parte, las diversas familias de caracteres y sus numerosos diseños son materia así mismo de codificación y examen. El grafista, en el plano de la aplicación, sabe a qué atenerse. La tipografía, al seleccionar y combinar caracteres, produce una imagen textual que, siempre y de algún modo, posee un estilo. Estilo que ya está en embrión desde la letra misma, su componente elemental. Las grandes familias tipográficas son, en última instancia, estilos, y estilos igualmente las numerosas variantes de diseño surgidas dentro de cada una de dichas familias. El campo de análisis estilístico es, qué duda cabe, amplio y rico.

Dos problemas literales

A) Transparencia versus iridiscencia

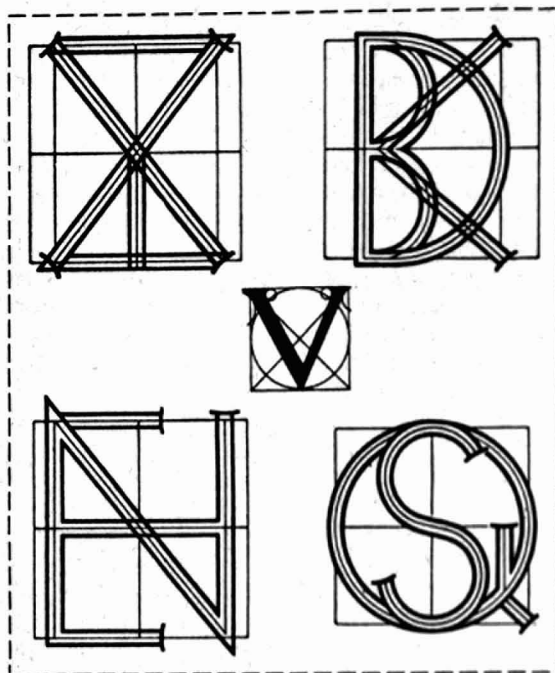
El problema de base planteado por la letra de imprenta estriba en la índole de su función. Para



Stanley Morison (en su magistral *Principios fundamentales de la tipografía*, 1930), ésta “es el medio eficiente para conseguir un fin esencialmente utilitario y sólo accidentalmente estético, ya que el goce visual de las páginas constituye rara vez la aspiración del lector”. En consecuencia, “un tipo de letra que haya de tener algo de común con el presente y que aspire a pasar al futuro no ha de ser ni muy ‘diferente’ ni muy ‘bonito’. El impresor, pues, jamás deberá permitirse la menor distracción tipográfica que violente la lógica o la lucidez del texto en favor del supuesto interés de la decoración.” Esta posición de Morison, que aparentemente vulnera la vida expresiva de la letra, se explica como freno a los excesos de que han sido víctimas las páginas del texto y no concierne ni a la portada ni a las páginas preliminares de un libro que “ofrecen campo suficiente para la máxima ingeniosidad tipográfica”.

Coincidiendo en lo esencial, aunque tácitamente, con Morison, Jérôme Peignot, notable especialista en materia tipográfica, lo aprueba y apoya al citar (en su *De la escritura a la tipografía* 1967) a Beatriz Warde, quien afirma que “la tipografía cristalina es, sin duda alguna, la que mejor conviene a la transmisión del pensamiento” (...) “El pasaje de una idea, de un espíritu a otro, requiere de esta transparencia. Tal es la regla de oro del tipógrafo”. El mayor grado de legibilidad posible de una letra debe ser, por consiguiente, la meta principal de su diseñador. Para aclararlo mejor, Peignot arguye que el parecido de un retrato con su modelo no puede ser el criterio que permita juzgar la belleza de ese cuadro. El genio de un retratista como Holbein reside en que ha incluido *también* la semejanza en sus telas, pero este elemento no es el principio de ellas. “Las bellezas tipográficas están ocultas. Son como tesoros perdidos en la transparencia, un ligero velo en su vacío”. Así, perdidos en el placer de la lectura, “las letras pueden a lo más recordarnos que leemos”.

En el fondo, estos tratadistas exigen de la letra la renuncia a todo halago formal excesivo que se interponga (distrayéndolo) entre el lector y el contenido del texto que tiene ante sus ojos. La visión, entonces, debería ser, en primer término, de naturaleza semántica, aunque ella suponga obvia e ineludiblemente la previa visión sensorial. Esta sobriedad y modestia de la letra, nos parece, tendría su paralelo en el lenguaje científico y técnico cuya misión primera es la de comunicar nitidamente sus contenidos sin pretender adornarse para reclamar la atención. Signos que no se irisan, que corren al margen de los prestigios metafóricos. En ambos casos, la adecuación del órgano a su función es el requisito *sine qua non*. La belleza del tipo se halla así básicamente condicionada por su aptitud para la máxima inteligibilidad del mensaje que vehicula. Otro, y opuesto, es el camino que toma la letra en la publicidad. Esta es el reino del espejismo, la irrisación y la hipérbole. Adopta toda máscara, en-



saya todo gesto. Aquí la letra adquiere el rol de expresión globalizadora, intuitiva e instantánea propia de la imagen visual.

B) Letra manuscrita versus letra de imprenta

La letra manuscrita dio origen a la de imprenta y puede, como ya se ha señalado, ser así mismo factor decisivo de su renovación. Ambas coexisten, ambas son necesarias, pero el hecho de que la primera sea producida por la mano y la segunda mecánicamente acarrea considerables diferencias que, por su parte, marcan dos posiciones valorativas. Robert Benayoun (en su artículo "La palabra y la imagen") se pronuncia apasionadamente a favor de la escritura manual —cuyo "aspecto plástico", cuyo "vacío natural del pensamiento" ... "fascina el sentido de la alusión" —frente a la imprenta, cuya intervención ve, respecto de la palabra que reproduce, "como la castración de sus aspiraciones a su renovación perpetua". Así, la escritura manual es toda ella expresión, flexibilidad plástica, inspiración, correspondencias evocadoras de la idea, mientras que "al imprimir un libro, se cede a las comodidades de lectura, al deseo de normalizar, de nivelar, de reducir el pensamiento hasta en su clima fotogénico innato." Para Benayoun tanto la letra-tipo (la mecanográfica) como la de imprenta son opuestas a la imaginación pues imponen "un siniestro uniforme" que le "hace preferir un ilegible garabato trazado por una mano amiga a una bella frase en Elzevir".

En el fondo, Benayoun se siente encandilado significativamente (su artículo se publicó en *Le surréalisme même*, la revista dirigida por Breton) por ese estado germinal de la escritura, penetrado por

el calor de la inmediatez del trazado manual, cifra del carácter y de la inspiración personal.

Paul Valéry ha escrito: "El espíritu del escritor se mira en el espejo que le libra la prensa. Si el papel y la tinta se corresponden bien, si la letra es de un bello ojo, si la composición es cuidada, la justificación exquisitamente proporcionada, la hoja bien impresa, el autor se siente incómodo y orgulloso. Se siente investido de honores que tal vez no le son debidos. Cree oír una voz mucho más neta y más firme que la suya, una voz implacablemente pura articulando sus palabras, destacando peligrosamente todas sus palabras. Todo lo que escribió débil, mal, arbitraria, inelegantemente habla demasiado claro y demasiado alto. Es un juicio muy precioso y muy temible el ser magníficamente impreso". Valga la larga cita (a través de Peignot, op. cit.), ya que por ella se deduce a las claras la estimación que el gran poeta le concede a la impresión tipográfica y, con ella, a la letra de molde. Algo, por lo demás, de una estricta consecuencia con su inteligencia y sensibilidad clásicas. El orden geométrico, las estructuras fijas y cristalinas no constituyen para Valéry grilletes que aprisionan el pensamiento ni su comunicación gráfica.

Jean García, en la advertencia a su realización tipográfica de *Temporada en el infierno* de Rimbaud, formula algunas consideraciones que juzgamos de interés dentro del problema que sucintamente exponemos. Un comediante o un director de orquesta tienen derecho a elegir las obras, que otros han creado, para decir las "según su corazón" —argumenta García, así estima poseer los mismos derechos para "interpretar a mi manera, en el silencio de una página, la impresión experimentada y, por todos los medios de la tipografía, ensayar restituirla." "He leído y releído la *Temporada en el infierno* y me ha parecido que cada uno de los poemas tenía su ritmo propio, y se puntuaba, a veces, tanto de silencio como de prisa súbitamente". El texto manuscrito de Rimbaud le merece, sin embargo, todas sus preferencias ("El texto, que fue escrito por la mano de Rimbaud, bien debía revestir, y un poco a pesar suyo, la forma de su tormento"). Pero, pese a las limitaciones derivadas de la frialdad de las letras de imprenta, se ha valido de diversos recursos para "decir" el poema. Al destacar ciertas palabras aislándolas, les ha prestado algo semejante a una entonación; con un blanco, que traduce el silencio, ha expresado recogimiento; con letras más negras ha sugerido una mayor intensidad del grito. Esto es, al fin de cuentas, la lección de Mallarmé bien asimilada.

Deducimos, por último, de este declarado intento, algo que podíamos tener por obvio: que más allá de las restricciones inherentes a la letra de imprenta, ésta, en manos del artista gráfico, es capaz de por lo menos rescatar ciertos valores de un texto. Y por todo lo que llevamos dicho, nosotros sabemos, además, que es capaz de realzarlos.

