



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Artes

Tipografismo y Significación:  
El Arte del Signo Escrito y el Signo Escrito en el Arte.

Tesis

Que como parte de los requisitos para  
obtener el Grado de

Doctor en Artes

Presenta

José Antonio Tostado Reyes

Dirigido por:

Dra. Martha Gutiérrez Miranda

Querétaro, Qro., 24 de octubre de 2024.

La presente obra está bajo la licencia:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

### Usted es libre de:

**Compartir** — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

### Bajo los siguientes términos:



**Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



**NoComercial** — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



**SinDerivadas** — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

**No hay restricciones adicionales** — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

### Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

Universidad Autónoma de Querétaro



Facultad de Artes

DOCTORADO EN ARTES

Tipografía y Significación:  
El Arte del Signo Escrito y el Signo Escrito en el Arte.

Tesis

Que como parte de los requisitos para  
obtener el Grado de

Doctor en Artes

Presenta

José Antonio Tostado Reyes

Dirigido por:

Dra. Martha Gutiérrez Miranda  
Presidente

Dr. José Antonio Arvizu Valencia  
Secretario

Dr. Gerardo Francisco Kloss Fernández del Castillo  
Vocal

Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic  
Suplente

Dr. Juan Granados Valdéz  
Suplente

Octubre 2024

Centro Universitario, Querétaro, Qro.

México.

## Resumen

Este trabajo presenta una exploración teórica en torno al concepto del tipografismo y su caracterización y aparición en el campo de las artes visuales, de manera que se puedan entender y dimensionar las diversas relaciones disciplinares de esa categoría conceptual y esa forma de manifestación visual a través de los objetos escritos con potencial plástico. El trabajo se fundamenta en una revisión terminológica que considera las raíces del concepto, pero también otros aspectos relevantes, como su vinculación a diversas categorías teóricas de las artes visuales y a otros conceptos afines con los que tiene relación, tales como la tipografía y el grafismo. En el trabajo se estudia la expresividad derivada de las particularidades de las formas gráficas de los signos escritos y de los textos como unidades significativas complejas, priorizando el abordaje de sus cualidades plásticas y de la multiplicidad de formas de expresión de lo escrito en los escenarios sociales y artísticos. Para sus fines exploratorios y explicativos la presente investigación parte las dos disciplinas fundacionales y consolidadas epistémicamente para estudiar los fenómenos de la significación humana: la semiótica y a la hermenéutica. Tomando como base y marco de referencia el *corpus* teórico y algunos conceptos centrales de estas dos disciplinas, la investigación indaga en aquellas nociones de mayor utilidad para la comprensión de los procesos y fenómenos significantes del tipografismo como forma de expresión humana, examinando las dos dimensiones que le dan forma: la palabra como medio escrito y la palabra como forma visual y expresiva. A partir del análisis construido a partir de la exploración teórica de las categorías semióticas y hermenéuticas, el trabajo propone algunas formas de relación que pueden ser consideradas para aplicarse al estudio de objetos artísticos, desde la comprensión de su relevancia para la cultura visual.

*Palabras clave:* Tipografismo, Semiótica Visual, Hermenéutica, Significación.

## **Abstract**

This work presents a theoretical exploration of the concept of typographism and its characterization and appearance in the visual arts field so that the various disciplinary relationships of that conceptual category and this form of visual manifestation through written objects with plastic potential can be understood and dimensioned. The work is based on a terminological review that considers the roots of the concept but also other relevant aspects, such as its link with the variety of theoretical categories of the visual arts and other similar concepts to which it is related, such as typography and graphism. The work studies the expressivity derived from the particularities of the graphic forms of written signs and texts as complex significant units, prioritizing the approach to their plastic qualities and the diversity of forms of expression of the written word in social and artistic scenarios. For exploratory and explanatory purposes, the present research divides the two foundational and epistemically consolidated disciplines to study the phenomena of human signification: semiotics and hermeneutics. Based on some central concepts of these two disciplines, the research investigates those notions of grader usefulness for the understanding of the processes and signifying phenomena of typographism as a form of human expression, examining the two dimensions that shape it: the word as a written medium and the word as a visual and expressive form. From the analysis of the theoretical exploration of semiotic and hermeneutic categories, the work proposes some forms of relationship for studying artistic objects from the understanding of their relevance for visual culture.

*Keywords:* Typographism, Visual Semiotics, Hermeneutics, Significance.

## **Dedicatoria**

Dedico este trabajo a quienes me han alentado cada día desde que todo esto comenzó:

A mi esposa Vanessa, por el soporte, la paciencia y el amor incondicional. ♥

A mis hijas, Romy y Bri, mis motores para todo y con quienes busco compartir la cultura del estudio y el gusto por el conocimiento. ♥♥

A mis papás, mis hermanos y a quienes me han impulsado desde siempre a ser quien soy y hacer lo que hago.

## **Agradecimientos**

Agradezco a la vida y a Dios por ponerme en este camino de aprendizaje personal y profesional. Soy un privilegiado por poder andarlo.

A mis profesores y profesoras del Doctorado en Artes, por el acompañamiento en mis obsesiones académicas, por las clases en el aula y los encuentros profundos fuera de ella, como aquellos que nos permitió el Dr. José Antonio Arvizu en grandes tardes de aprendizaje.

Gracias especiales a la Dra. Martha Gutiérrez, mi directora de tesis y a la Dra. Pamela Jiménez Draguicevic, Jefa de Investigación y Posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro y gran mentora.

A quienes con sus testimonios ampliaron el horizonte de este trabajo desde sus experiencias: al Dr. Mauricio Beuchot, notabilísimo investigador, al Maestro Roberto González, director del Museo de Arte de Querétaro, al Maestro y autor Jorge Juanes y al artista Luis Selem, gracias por compartir tiempo e ideas.

A mi querida UAQ, noble educadora en la Verdad y en el Honor.

Gracias.

## Índice

Resumen.....	iii
Abstract.....	iv
Dedicatoria.....	v
Agradecimientos.....	vi
Introducción.....	xv
Planteamiento del Problema. El Estudio del Tipografismo como Categoría Visual del Arte xvii	
Acotación Terminológica. ¿Tipografismo?.....	xviii
Justificación de la Investigación. Motivaciones para Indagar el Tipografismo en el Arte xx	
Definición del Objeto de Estudio. Tipografismo como Forma Significante del Arte ...	xxii
Pertinencia del Planteamiento Investigativo. La Necesidad de un Eje Teórico sobre la Interpretación Visual de lo Escrito.....	xxiv
Preguntas de Investigación. ¿Tipografismo? ¿Arte? ¿Tipografismo en el Arte?.....	xxx
Objetivo de la Investigación. Las Relaciones Significantes entre Tipografismo y Arte xxxi	
Supuesto de la Investigación. El Tipografismo y el Arte como Sistema Semiótico-Hermenéutico.....	xxxi
Metodología. Propuesta Metodológica para Investigar el Tipografismo en el Arte.....	xxxi
Estructura de la investigación. Breve Descripción de los Apartados del Documento de Tesis	xxxii
1 Tipografismo: Definición y Caracterización en las Artes.....	35
1.1 Definición, Acotamiento y Alcances del Concepto de Tipografismo.....	35
1.1.1 Las Letras y los Signos del Discurso Escrito.....	41
1.1.2 Tipografía y Tipografismo: Precisiones Conceptuales y Terminológicas.....	51
1.1.3 Tipografía, Tipografismo, Cultura y Arte.....	56
1.1.4 El Concepto de Tipografía a Detalle.....	57
1.1.5 La Plasticidad Inherente al Tipografismo.....	60
1.1.6 Categorías de Construcción Gráfica de lo Escrito.....	70



1.2	Exploraciones en Torno al Carácter Sígnico de lo Escrito .....	83
1.2.1	La Escritura: Representación del Lenguaje, el Pensamiento y lo Sensible.....	86
1.2.2	De la Expresión a la Escritura .....	93
	De lo Icónico a lo Símbólico: Escrituras Pre-Alfabéticas.....	93
	De la Verbalización a la Abstracción: Escrituras Alfabéticas .....	98
1.2.3	De la Escritura al Tipografismo [Del Signo Lingüístico al Signo Plástico] ...	104
1.3	Referencias Históricas de la Tipografía y el Tipografismo en el Arte.....	106
1.3.1	Futurismo: La Violencia del Lenguaje.....	110
1.3.2	Constructivismo: Tipografismo Revolucionario.....	113
1.3.3	Neoplasticismo: El Lenguaje de la Forma como Medio Renovador .....	115
1.3.4	Bauhaus: La Escuela del Tipografismo Moderno .....	117
1.3.5	La Nueva Tipografía, Nuevas Formas de Componer lo Tipográfico.....	121
1.3.6	De la «Nueva Tipografía» a la Utopía de la Neutralidad Tipográfica .....	124
1.3.7	Otros Tipografismos en el Arte y el Diseño.....	127
1.4	Breve Marco Histórico-Referencial del Tipografismo en las Artes .....	133
1.4.1	Acercamientos Teóricos Iniciales al Tipografismo en el Arte.....	135
1.4.2	Breve Marco Teórico del Tipografismo en el Arte .....	144
1.4.3	Investigaciones Relevantes en Torno al Tipografismo .....	148
2	La Semiótica: Referente del Tipografismo en el Arte .....	152
2.1	La Semiótica .....	152
2.1.1	Semiótica y Semiología .....	157
2.2	Las Semióticas .....	159
2.2.1	Los Niveles Semióticos.....	161
2.3	Implicaciones de la Semiótica en el Tipografismo .....	166
2.4	La Semiótica de la Representación Gráfica (Semiótica Visual) .....	167
2.4.1	Denotación, Connotación y Anclaje Semiótico de la Imagen.....	176
2.5	Semiótica del Lenguaje.....	182
2.5.1	Los Lenguajes .....	183

2.6	Semiótica de la Escritura.....	187
2.6.1	Grafismo Semiótico en la Escritura .....	191
2.7	Acercamientos Semióticos a la Visualidad en el Arte .....	205
2.7.1	La Semiosis Visual en el Arte.....	210
2.7.2	La Obra de Arte y su Función Semiótica .....	224
2.8	La Semiótica en la Exploración del Tipografismo. Un Camino Abierto .....	226
3	Aproximaciones Hermenéuticas del Tipografismo en el Arte .....	227
3.1	Hermenéutica y Texto .....	228
3.2	Hermenéutica y Semiótica: Distinción entre Texto y Signo.....	234
3.3	La Dualidad Hermenéutica: Expresar/Interpretar .....	239
3.3.1	Hermenéutica: Dos Tipos de Textos, Dos Formas de Aprehensión .....	242
3.3.2	La Intencionalidad Hermenéutica .....	245
3.3.3	Autor-Texto-Intérprete .....	251
3.4	Hermenéutica, Lenguaje y Escritura .....	263
3.4.1	Principios para una Hermenéutica del Texto y el Discurso .....	267
3.5	Hermenéutica e historicidad.....	272
3.5.1	Historicidad, Mirada y Arte .....	280
3.5.2	La Mirada Histórica y la Doble Historicidad .....	288
3.6	Hermenéutica y Visualidad en el Arte y lo Artístico .....	294
3.6.1	Mirada e Imagen .....	295
3.6.2	Hermenéutica de las Imágenes y Hermenéutica de los Textos en el Arte .....	297
3.6.3	Las Dimensiones Hermenéuticas del Texto .....	299
3.6.4	Hacia los Eventuales Usos de la Hermenéutica en la Interpretación de lo Visual	
	302	
4	La Significación del Tipografismo en los Objetos Artísticos .....	307
4.1	Tipografismo: Significación Dual.....	307
4.2	Tipografismo Semiótico (Abordaje desde el Signo).....	309
4.2.1	Las Tres Posibilidades Semióticas del Texto.....	316
4.2.2	Una Aproximación Final a la Semiosis del Tipografismo .....	321
4.3	Tipografismo Hermenéutico (Abordaje como Texto).....	326

4.3.1	Componentes Activos de la Interpretación del Tipografismo .....	332
4.3.2	Los Ejes Hermenéuticos del Tipografismo en el Arte .....	358
4.3.3	Hacia un Método Hermenéutico Aditivo Relacional del Tipografismo Artístico 369	
	Conclusiones .....	372
	Referencias Bibliográficas .....	374
	Anexos .....	383
	Anexo 1. Repertorio de Muestras de Tipografismo en el Circuito del Arte Formal.....	383
	Anexo 2. Repertorio de muestras de Tipoigrafismo en el Arte Urbano y Popular .....	407

## Índice de figuras

Figura 1 Tipografismos en el arte (pintura, propaganda, escultura y arte urbano). .....	xxvii
Figura 2 Tipografismo: texto y arquitectura .....	37
Figura 3 Tipografismo en el arte. Pop Art .....	38
Figura 4 Tipografía y Tipografismo.....	41
Figura 5 Escritura ideográfica jeroglífica .....	43
Figura 6 Alfabetos del mundo.....	46
Figura 7 Símbolos de escritura como forma del arte .....	48
Figura 8 Caligramas .....	54
Figura 9 Tipografía: estilos de letras de imprenta.....	55
Figura 10 Tipografismos publicitarios del siglo XIX .....	55
Figura 11 Versos coránicos.....	56
Figura 12 Tipografismo Dada y Constructivismo.....	61
Figura 13 Tipografismo: Barbara Kruger .....	62
Figura 14 Tipografismo e identidad.....	63
Figura 15 Formas tipográficas históricas .....	66
Figura 16 Usos cotidianos de Comic Sans .....	67
Figura 17 Campaña para la prohibición de Comic Sans.....	68
Figura 18 Categorías de construcción gráfica de lo escrito .....	70
Figura 19 Algunos estilos caligráficos.....	72
Figura 20 Tipografismo/Letrismo .....	74
Figura 21 Clasificación de estilos tipográficos Vox ATYPI .....	77
Figura 22 Helvetica.....	79
Figura 23 Tipografía y su impacto político y cultural.....	81
Figura 24 Tipografismos y cultura visual .....	82
Figura 25 Cueva de Chauvet.....	93
Figura 26 Sistema de pictogramas ISOTYPE.....	97
Figura 27 Primer desarrollo tecnológico. Escrituras Figurativo-Simbólicas .....	98

Figura 28 Paralelismos del signo en los alfabetos históricos .....	101
Figura 29 Segundo desarrollo tecnológico. Escrituras alfabéticas.....	104
Figura 30 Tipografismos de las Vanguardias.....	109
Figura 31 Tipografismo: Futurismo .....	111
Figura 32 Tipografismo: Dada .....	112
Figura 33 Tipografismo: Constructivismo .....	115
Figura 34 Tipografismo: Neoplasticismo (De Stijl) .....	117
Figura 35 Bocetos del tipo universal de Bayer .....	118
Figura 36 Fachada «Bauhaus», Dessau.....	120
Figura 37 Tipografía digital basada en estilos originales de letra de la Bauhaus .....	121
Figura 38 Nueva Tipografía y estilo tipográfico internacional.....	126
Figura 39 Tipografismos expresivos del Diseño y las Artes aplicadas.....	128
Figura 40 Tipografismos disruptivos del siglo XX.....	129
Figura 41 Tipografismo Pop Art/Fluxus .....	130
Figura 42 Times New Roman .....	131
Figura 43 Niveles de la Semiótica .....	160
Figura 44 La Triple Relación .....	163
Figura 45 Taxonomía sémica de Eco.....	165
Figura 46 Ramas y cruces semióticos del Tipografismo y el Arte en el Arte.....	167
Figura 47 Lógica funcional de la semiótica visual.....	170
Figura 48 Variables de la Semiótica Figurativa .....	172
Figura 49 Arte Abstracto/Semiótica Plástica .....	174
Figura 50 Afiche Publicitario: Panzini.....	179
Figura 51 Códigos semióticos. (Guiraud) .....	185
Figura 52 Autoría semiótica.....	194
Figura 53 Revista Ray Gun. Diseño artículo, David Carson .....	196
Figura 54 Semiótica de la escritura y del tipografismo.....	197
Figura 55 Significación del texto/Significación del tipografismo .....	198
Figura 56 Procesos interpretativos del arte .....	212
Figura 57 Semiótica figurativa.....	214

Figura 58 Representaciones de La Piedad, de Miguel Ángel. ....	215
Figura 59 Semiótica Plástica.....	216
Figura 60 Semiótica Figurativo-Plástica.....	217
Figura 61 Síntesis semiótica del signo visual en el arte.....	218
Figura 62 Representaciones visuales de Zeus en el arte .....	219
Figura 63 Representaciones la Biblia, en lenguas y tipografías diferentes.....	302
Figura 64 Funcionamiento semiótico del Tipografismo .....	313
Figura 65 Categorías de la Semiótica Visual aplicadas al Tipografismo .....	314
Figura 66 Tipografismos en el Arte: Componente figurativo del texto .....	315
Figura 67 La Semiosis en el Tipografismo .....	324
Figura 68 Tipografismo semiótico .....	329
Figura 69 Tipografismo Hermenéutico .....	330
Figura 70 Tipografismo desde la visión hermenéutica .....	331
Figura 71 La Lectura Semiótica en el Tipografismo. Nathan Altman.....	334
Figura 72 Lectura Semiótica en el Tipografismo. Equipo Crónica .....	335
Figura 73 Lectura hermenéutica en el Tipografismo. Caligramas .....	338
Figura 74 Lectura hermenéutica en el Tipografismo. Textos conceptuales .....	339
Figura 75 Los fenómenos de la percepción en el Tipografismo .....	343
Figura 76 Los fenómenos de la representación en el Tipografismo .....	344
Figura 77 Fenómenos de Valoración del Tipografismo: la firma del artista .....	345
Figura 78 Los fenómenos de valoración en el Tipografismo: Autoría y Coleccionismo ...	345
Figura 79 Formas de articulación hermenéutica en el Tipografismo.....	348
Figura 80 Articulación Formal del Tipografismo .....	349
Figura 81 Diversos lenguajes visuales en el Tipografismo.....	351
Figura 82 Estilismo y Etiquetas en el Tipografismo: Geometricromático y Neo-grunge...	355
Figura 83 Estilismo y Etiquetas en el Tipografismo: Afrourbano .....	355
Figura 84 Hermenéutica del tipografismo artístico.....	358
Figura 85 Componentes de la apreciación hermenéutica.....	360
Figura 86 Componentes hermenéuticos del tipografismo artístico.....	361
Figura 87 Tipografismo ideológico. Geroge Maciunas .....	364

Figura 88 Tipografismo conceptual. Ed Ruscha .....	365
Figura 89 Tipografismo «Estético». Jaques Villegle .....	366
Figura 90 Tipografismo «histórico». Charles Demuth .....	367
Figura 91 Binomios hermenéuticos del tipografismo artístico .....	368

Writing was born of the image ... and its effectiveness ineludibly proceeds from it.

(Anne Marie Christin, 2000, 459).

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, 1993, p. 8)

### **Introducción**

El inmenso mundo del arte ofrece miles de posibilidades de exploración teórica que precisan niveles de profundidad propios de una investigación doctoral. Este trabajo es una propuesta que busca constituirse como una de esas infinitas posibilidades de acercamiento a los conceptos y artefactos de la sensibilidad y la expresión.

Los objetos artísticos son un reflejo de las intenciones y motivaciones de los artistas y dan forma a fenómenos que acercan a los seres humanos a nociones colectivas que operan desde diversos contextos sociales, asociándose desde tiempos remotos con las concepciones del «arte» y de «las artes»; la primera entendida como forma expresiva de la sensibilidad humana y las segundas, como campos disciplinares que contienen esas formas de expresión.

Por otro lado, la visualidad constituye una de las más importantes formas de mediación que los individuos y los grupos sociales usan para conocer su entorno e interactuar con él. Los objetos de naturaleza visual incorporan una serie de motivaciones y discursos que les permiten identificarse con ciertos códigos gráficos, semióticos y culturales, mismos que requieren ser analizados desde enfoques teóricos propios de su naturaleza sígnica, a fin de comprender por qué y de qué maneras se convierten en objetos trascendentes para la vida humana.



Dentro del universo de los objetos de la visualidad, los objetos artísticos constituyen una categoría especial que se puede analizar desde criterios particulares vinculados con su función estética y desde los sub códigos derivados de las numerosas formas de representación que se manifiestan a través de las formas artísticas. Estas formas de representación pueden ir del máximo nivel iconicidad a la más absoluta abstracción para representar ideas a través de los objetos. Los códigos plásticos se manifiestan en las figuras, imágenes, trazos, técnicas o colores que hacen viable y posible una teoría de la visualidad, que no solamente se compone del estudio de la forma, sino que compete al entendimiento del impacto de esas formas en las relaciones entre los individuos.

Uno de los códigos significantes más relevantes a los que se apela desde el arte y desde la visualidad en general es *el texto*, entendido como forma de expresión lingüística materializada a través de la representación gráfica de signos escritos con fines discursivos. Como uno de los códigos protagonistas de la visualidad, los signos escritos posibilitan la interacción entre el lenguaje y las imágenes, y con ello, el entendimiento del entorno y el acceso al disfrute de la experiencia artística a través de sus objetos y representaciones.

El texto y las representaciones escritas son una forma de visualidad que funcionan como elementos expresivos del arte, y a través de ellas los artistas pueden llegar a ser autores de textos en un sentido literal, no sólo metafórico. Esa autoría no se refiere sólo al contenido estrictamente textual o conceptual, sino también visual. El arte se compone de textos y signos escritos tanto como otras manifestaciones culturales humanas y medios de expresión. Lo artístico está sujeto a la irrupción de la escritura como elemento signifiante y expresivo. Las letras y demás signos escritos pueden ser utilizados como un componente más de la mixtura del arte, como las imágenes, los símbolos, las pinceladas de un cuadro, las notas de una sinfonía o los ladrillos de una catedral.

Como formas humanas asociadas a la comunicación, a la expresión de ideas y al arte, las formas de la escritura son indicios que han permitido decodificar el conocimiento histórico y acceder a fascinantes significados que se esconden en la representación de los signos y que, incluso hasta hoy, resultan un tanto enigmáticas. Los signos escritos son formas de representación que pueden perseguir los propósitos más simples y prácticos de la vida común o los fines rituales o espirituales más profundos del sentir humano.

Gracias a la escritura y a su registro en artificios artísticos podemos hoy apreciar y observar la historia del ser humano y de las grandes culturas antiguas a través de muchos objetos y expresiones que son testigos de cómo se ha convertido en un arte supremo de la expresión humana.

En este marco, la presente investigación busca documentar y explicar distintos fenómenos relacionados con el conocimiento actual de la visualidad de los signos escritos, más allá de su carácter estrictamente utilitario y considerando especialmente su forma de arte o su aplicación en el arte.

Es importante reconocer que el concepto de utilitarismo en el arte no necesariamente aplica de la misma manera a la música, que a la pintura, la arquitectura o la tipografía. Las nociones que se tienen sobre cada disciplina artística las sitúan en roles más o menos cercanos al utilitarismo o a los fines estéticos. Como objeto artístico, una iglesia románica no puede catalogarse de la misma manera que una pintura impresionista o un acto performático, pero sí puede reconocerse en cada disciplina y cada obra el potencial de sus posibilidades expresivas. En ese sentido, el apego o distanciamiento al utilitarismo o la mera expresión estética de los objetos del arte puede ser valorado a partir de los elementos que los componen o bien, a los códigos a los que remite en su configuración e interpretación como objeto artístico.

Aunque la noción de «objeto» se puede desdibujar cuando está ausente el carácter físico o material de una pieza artística, su componente expresivo se manifiesta a partir de sus propios lenguajes y de su propia lógica simbólica, según la disciplina a la que pertenezca: una pintura, una escultura o en un texto cobran forma plásticamente en un friso, un lienzo, una pantalla o cualquier soporte que pueda contener signos escritos como forma de arte.

## **Planteamiento del Problema.**

### **El Estudio del Tipografismo como Categoría Visual del Arte**

Esta investigación se ocupa de la visualidad de la escritura y sus posibilidades expresivas en el campo artístico. Para contextualizar esta temática es necesario acercarse a términos que se han utilizado para describir los fenómenos que se relacionan con ella. «Tipografía», «letrismo» o «tipografismo» serían algunos de estos conceptos o

denominaciones que han surgido históricamente a través del uso del signo escrito, siendo este último el que interesa como objeto central de esta investigación y el que sustenta mayormente esta tesis. Este concepto tiene ya un reconocimiento en el desarrollo y la categorización de los sistemas escritos desde su perspectiva gráfico-cultural, pues ha sido objeto de un abordaje teórico previo y tiene paralelismos con conceptos análogos en otros idiomas, lo que le da cierta legitimidad y reconocimiento.

Los procesos de significación de los lenguajes escritos en el discurso del arte, así como su potencial riqueza expresiva, provienen fundamentalmente de su dualidad significante, integrada por dos dimensiones claramente identificables:

- 1) Su forma reconocible como código universal y convencional (como signo escrito).
- 2) Su estatus como forma de expresión libre y estética (como signo plástico).

Esta dualidad se expresa a través del binomio «palabra/imagen» y se hace presente a través de dos dimensiones que pueden estudiarse teóricamente: el concepto y la materia, relacionadas con la palabra y la imagen, respectivamente.

Los signos de escritura y las artes visuales, además de coincidir en unos mismos objetos y prácticas artísticas, tienen en común que no pueden prescindir de la materialidad, pues esta condiciona su existencia como objetos visuales. Esa visualidad potencia al tipografismo como una forma de expresión que los seres humanos valoran por su cercanía con el lenguaje y su riqueza.

Dietrich (2004) exaltaba la mística de la escritura en relación con las expresiones humanas cuando afirmaba que «las letras son símbolos que transforman la materia en espíritu» (p. 13), expresión puede equipararse a la descripción de cualquier forma o manifestación del arte. Las formas de escritura son eso, formas de arte y, por lo tanto, son materia de estudio de las artes.

### **Acotación Terminológica. ¿Tipografismo?**

Para abordar la exploración terminológica del concepto «tipografismo» y otros afines, se hacen necesarias algunas distinciones del signo escrito como elemento gráfico y como forma de significación de textos escritos, las cuales serán el punto de partida para ir dimensionando la problemática de este trabajo.

El término «tipografismo» claramente deriva de «tipografía», aunque este segundo es un concepto más conocido y extendido en casi todos los órdenes culturales, incluyendo el académico. Ambos conceptos se relacionan con la escritura y su reconocimiento cultural. Más adelante, en el capítulo I de este documento, se abordarán a detalle los alcances de cada concepto, sin embargo, es pertinente en este punto introductorio del trabajo hacer una breve fundamentación para su reconocimiento como objeto de estudio.

Según la RAE, el sufijo «ismo» –integrado a «tipografismo»– tiene varias aplicaciones lingüísticas y terminológicas que funcionan para referir a distintas cosas:

La considerable productividad de este sufijo permite que se formen sustantivos a partir de prefijos nominalizados (ultraísmo), pronombres y conjunciones también nominalizadas (la > laísmo; que > queísmo) e incluso grupos nominales reducidos a sustantivos, como «artepurismo» (de arte puro), «cortoplacismo» (de corto plazo), «guerracivilismo» (de guerra civil) o «versolibrismo» (de verso libre).

... El propio sufijo se puede sustantivar en el sentido de «movimiento, tendencia, doctrina»: «He superado el surrealismo». «He superado todos los *ismos*».

Muchas de ellas [sus aplicaciones] son características de los lenguajes de especialidad: «Esta filosofía era más avanzada que las filosofías académicas coetáneas: «intuicionismo», «neokantismo», «neohegelianismo», «neotomismo», «existencialismo» y «materialismo». (2024, párr. 1)

Además de que lingüísticamente existe una fundamentación para usar el sufijo «ismo» en el concepto de «tipografismo», a fin de añadir al concepto primario de tipografía la posibilidad de llevarlo a una subdisciplina, movimiento o forma de estudio más allá de la tipografía como disciplina formalizada de la reproducción escrita en los medios de comunicación, el tipografismo puede vincularse a la práctica de expresiones escritas muy diversas.

Si se equipara los sufijos «grafía» y «grafismo», presentes en «**tipografía**» y «**tipografismo**», la «grafía» describe la representación escrita de un sonido o una palabra, mientras que el «grafismo» refiere a formas visuales diversas (gráficas), sean figurativas o abstractas, no necesariamente relacionadas con la escritura o los sonidos del habla.

La otra parte de los conceptos de «tipografía» y «tipografismo», el prefijo «tipo», del griego τύπος [tipos] remite a «golpe» o «huella». En la palabra tipografía, γράφω [grafo] remite a la acción de escribir. Así, la tipografía se podría entender como la escritura grabada con golpes, o huellas, en alusión al origen mecánico de la disciplina tipográfica, basada en moldes de las letras escritas y reproducidas a través de la tecnología de los tipos móviles, la cual evolucionó después a otras tecnologías en las cuales el concepto de «golpe» o «marca» ya no es tan evidente como en la de la impresión con tipos metálicos. Usando la misma lógica, el prefijo «tipo» en tipo-grafismo, referiría al golpe o huella dejada a través de un trazo, marca o símbolo de carácter gráfico, asignándole al término una posibilidad expresiva desde la forma simbólica y no solamente desde la reproducción de la escritura.

Además de esta breve fundamentación etimológica, el término *tipografismo* ha aparecido en diversos documentos y trabajos teóricos para referirse a la escritura y la tipografía en su concepción expresiva. El concepto ha sido propuesto en distintos momentos por teóricos como Joan Costa y Manuel Sesma para referirse al estudio de las propiedades plástico-expresivas del texto escrito como objeto visual y estético. Por ello, se trata del concepto referencial en esta investigación. En el primer capítulo se hace un abordaje amplio del mismo, así como de su significado e impacto en las artes y otros ámbitos de la sociedad y la cultura.

### **Justificación de la Investigación. Motivaciones para Indagar el Tipografismo en el Arte**

La justificación de la pertenencia temática de esta investigación se funda en dos principales motivaciones: la primera, sobre la tarea de vincular los estudios en artes visuales con los temas relativos a la significación del texto y la tipografía en el arte; y una segunda, menos pragmática y más relativa a una inquietud personal que se ha nutrido desde hace largo tiempo: el trabajo con la tipografía y su estatus semiótico en cualquier clase de manifestación gráfica. Este campo de estudio ha sido un área de interés a través de investigaciones previas durante varios años de trabajo académico en el diseño y las artes visuales, por lo que puede considerarse una búsqueda de especialización y consolidación de una línea teórica que se ha venido construyendo en torno a este tema.

En relación a la primera motivación, a través de la docencia e investigación universitaria de los fenómenos de la comunicación y las artes, se ha podido identificar la carencia de conocimientos profundos sobre la tipografía y el amplio mundo de cosas que le rodean, así como la escasez de referencias sobre su historia y la importancia que ha tenido acompañando la evolución del pensamiento y el desarrollo humano, especialmente en el entorno artístico.

Esta carencia no tiene que ver con la falta de un conocimiento general, sino con la falta de profundidad con la que estudiantes de las áreas artísticas y del diseño suelen abordar el estudio de sus disciplinas, sin contar con nociones medianamente sustentadas sobre las relaciones teóricas y prácticas entre dos universos trascendentes para casi cualquier sociedad que se considere legítimamente como tal: la escritura y el arte. De ahí la trascendencia de este trabajo abocado a proponer algunos cruces sobre el conocimiento de la escritura y su potencial gráfico para el arte, contribuyendo desde el contexto universitario de formación y aplicación de esta clase de saberes en distintos niveles.

Las preguntas que se pueden formular en relación a las tareas de investigación, así como las potenciales respuestas a esas preguntas, serán decisivas sobre las acciones de orden práctico para trascender la teoría, los coloquios y foros académicos y para llegar a los artistas y diseñadores en formación, acercándose a los estudios formales y profesionales dentro de las instituciones universitarias y facultades de Artes.

La significación visual del texto en el arte, como temática de estudio plantea desafíos en un campo epistémico en el que no abundan referentes teóricos. Esta problemática –y área de oportunidad a la vez– es palpable cuando algunas estructuras teóricamente endebles se reproducen y arraigan en el espacio académico, en el que el vacío de conocimiento, los lugares comunes y los enfoques tradicionales parecen quedarse cortos o derivar en lagunas disciplinares o ausencia de competencias de apreciación teórica. Si bien se concibe al texto como un elemento familiar y relativamente cercano, suele ser poco estudiado a profundidad.

Como elementos comunes y formas de expresión esenciales, la significación en los dos campos que aborda esta investigación (arte y tipografismo) ha estado ligada al desarrollo mismo de los pueblos y con ello a la reflexión y formalización de conocimiento respecto de

sus relaciones. En esencia, los tres grandes universos de los que desprende y a los que pretende abonar esta tesis son: el tipografismo, los procesos de significación y el arte.

Cabe resaltar la recurrencia que ha tenido la aparición de los signos escritos en las prácticas artísticas. Desde que existen signos escritos estos han aparecido en objetos que pueden considerarse artefactos artísticos, ayudando a delinear los propios alcances semióticos y expresivos del mundo del arte, especialmente en la visualidad. Pese a tal recurrencia, no existe una cantidad significativa de trabajos que abarquen exhaustivamente las problemáticas de que se ocupa esta investigación. Existe poca documentación sobre estudios relativos a las formas de escritura en la creación artística, por lo que se pretende indagar en las confluencias de estos dos ámbitos como concepto central de esta investigación, bajo el título de «Tipografismo: el arte en el signo escrito y el signo escrito en el arte».

El aparato teórico de la visualidad de la escritura se ha construido a lo largo del tiempo a través de perspectivas teóricas que han intentado organizar algunas categorías o sub disciplinas ya desarrolladas alrededor de su carácter signifiante. Se busca integrar algunas de estas construcciones previas y tratar de generar una mirada hacia las imágenes que funcionan como textos y hacia los textos que funcionan como imágenes, transitando entre los acontecimientos de la cotidianidad y las expresiones del mundo del arte.

En síntesis, la presente investigación abre una oportunidad en el marco del programa doctoral del que deriva esta tesis, a través de la cual pretende construir algunas formulaciones que abonen al campo académico en torno a la visualidad del texto como forma y recurso del arte, constituyéndose en herramienta de análisis futuros de este tipo de expresiones.

### **Definición del Objeto de Estudio. Tipografismo como Forma Signifiante del Arte**

¿Podría imaginarse hoy la vida sin letras [a, b, c], sin números [0, 1, 2], sin símbolos [%, \$, @], sin signos escritos? ¿Cómo nos comunicaríamos? ¿Cómo estaría usted ahora leyendo este texto o cómo entendería los mensajes de su teléfono celular que revisó hoy?

Seguramente sería difícil concebir toda dinámica de la vida actual sin esta forma de lenguaje que, pese a su evidente importancia, requiere un robustecimiento de su aparato teórico como plataforma para el análisis del signo escrito en el campo de los estudios

académicos de las artes visuales. Como apoyo para esta tarea, existen algunos trabajos de significativa importancia en la materia, que serán la guía teórica de la presente investigación.

Es importante ir más allá de la descripción o categorización de las etapas históricas de la escritura o del arte tipográfico, que suelen ser las ramas más abordadas del tema en estudios teóricos previos. Algunas de estas investigaciones se centran en enfoques mayormente cronológicos y, por tanto, no siempre de notoria profundidad analítica.

En relación a los estudios teóricos en la materia, se puede ubicar a algunos pioneros como Ignace Gelb, quien se abocó desde mediados del siglo pasado a tratar de sentar los fundamentos de un estudio sistemático de la escritura. Gelb (1995) defendía una necesidad de profundización disciplinar en este rubro, argumentando que «el simple enfoque narrativo de un tema, no lo transforma en una ciencia» (p. 23).

Como una tarea científica de orden humanístico, el estudio de la escritura puede encuadrarse desde diversos campos teóricos, tales como la semiología, la filología, la historia o la antropología. La premisa de este trabajo es que el arte puede ser otro de esos campos desde los que se aborde esa disciplina, a partir de la relación de la escritura y el hacer artístico, pues el estudio de los procesos de construcción de sentido a través del signo escrito –en tanto signo visual– es una tarea necesaria para las artes visuales y exige una profundización teórica considerable.

En relación al estado que guardan esta clase de estudios, parece existir cierta desconexión entre la academia y los fenómenos implicados en la visualidad del texto, en su relación con el espacio social y artístico. Los abordajes parcializados pueden conducir a una subestimación de dichos fenómenos en la vida, la cultura y especialmente en el arte, en tanto no se exponga con claridad la confrontación de la teoría con los objetos artísticos. La escasa conciencia sobre el origen cultural y social de la escritura y sus potenciales usos como herramienta discursiva y visual se manifiesta cuando se le utiliza de forma común y cercana pero no se trabaja con instrumentos teóricos de mediana reflexividad para contrarrestar la notoria subjetividad de los estudios en la materia.

Los enfoques teóricos de programas académicos relacionados con disciplinas vinculadas a la tipografía y la visualidad de la escritura, particularmente en México y específicamente desde la investigación universitaria, se han aventurado poco a la exploración



de estas temáticas. En casi todos los programas universitarios vinculados a las artes visuales existen asignaturas que revisan conceptos básicos sobre tipografía y que incluso llevan ese nombre. Su abordaje normalmente se centra en aspectos históricos, técnicos u operativos de las formas y la anatomía de los signos, dejando comúnmente de lado el efecto semiótico y cultural de lo escrito, obviando o ignorando la que es su principal cualidad: la de signo.

El objeto de estudio de este trabajo, si bien se ha venido bosquejando a lo largo de esta introducción, se enuncia de forma más concreta en esta parte. Dicho objeto se halla acotado entre los márgenes de 1) los procesos de significación en la plástica de la escritura, 2) de los procesos de significación en el arte y 3) el funcionamiento conjunto de ambos universos a través de los objetos tipográficos del arte (objetos tipogratísticos)<sup>1</sup>.

Sobre este andamiaje teórico se pretende reconocer y organizar la amplitud de fenómenos expresivos, estéticos y culturales vinculados al uso y la irrupción del texto y el lenguaje escritural como formas del arte. A lo largo de esta investigación irán apareciendo algunos conceptos establecidos y también se propondrán algunos neologismos que pretenden abrir nuevas categorías conceptuales o al menos visibilizar y nombrar ciertos fenómenos existentes en las prácticas y objetos artísticos. Para ello se abordan referencias disciplinares existentes que emanan de las formas plásticas, estilísticas, culturales, semióticas y hermenéuticas del tipografismo, así como su impacto y potenciales formas organizativas a partir de una valoración de sus cualidades significantes.

### **Pertinencia del Planteamiento Investigativo.**

#### **La Necesidad de un Eje Teórico sobre la Interpretación Visual de lo Escrito**

El aspecto central sobre el que se pretende problematizar en esta investigación es la valoración de objetos artísticos y su vinculación a los signos escritos a través del concepto de tipografismo. Para ello hay que partir de conceptualizar al «tipografismo en el arte» como un problema relacionado con los procesos de significación visual.

Se considera un enfoque que tome en cuenta las dos grandes disciplinas teóricas que estudian la significación: la semiótica y la hermenéutica. Si bien el rigor académico que

---

<sup>1</sup> Este término se propone como neologismo para referir la integración de textos como forma expresiva a los objetos artísticos.

plantea la semiótica favorece un análisis profundo de los objetos y fenómenos significantes desde el punto de vista teórico, puede derivar también en cierta rigidez en el acercamiento a los objetos artísticos, que por su propia naturaleza difícilmente pueden encasillarse en categorías demasiado inamovibles, pues no se pueden ignorar las particularidades propias su proceso creativo de producción y de sus formas de interpretación aleatorias. Sería riesgoso abordar al tipografismo de formas demasiado abstractas, ignorando la subjetividad inherente y natural amplitud interpretativa de los signos escritos y de todo objeto del arte. De ahí la propuesta de hacer un abordaje semiótico y uno hermenéutico al tema, tratando de abarcar enfoques distintos con los cuales valorar un fenómeno tan complejo.

Cabe hacer mención que se entiende la dificultad de recurrir a estas dos grandes disciplinas teóricas en un afán de allegarse conceptos relevantes, debido a la complejidad que cada una encierra. Por ello, este trabajo pretende un acercamiento inicial que no puede darse por agotado o completamente resuelto, sino como un avance en la exploración y explicación del tema.

Sobre una eventual desviación en el análisis teórico de los fenómenos artísticos, esta se ha presentado con frecuencia en la investigación desde la perspectiva semiótica. Agudelo Rendón (2014) explica que el uso de la semiótica teórica en la definición de fenómenos o análisis del arte, ha sido una tarea que puede implicar una excesiva teorización, derivada de la dificultad de articular una teoría interpretativa del signo en el mundo de las artes:

Desde sus inicios, la semiótica ha hecho aportes importantes en la comprensión de la obra de arte. Es cierto, también, que en muchos casos su jerga se convirtió en un problema de metalenguaje, de tal manera que muchos semiólogos terminaron hablando más de semiótica que de la obra en sí, con lo cual en vez de dar pautas de interpretación terminaron por oscurecer su sentido. (p. 131)

No puede perderse de vista que, si bien la semiótica puede ser el punto de partida para el abordaje de la comprensión del papel significativo del texto en el campo del arte, así como una gran fuente de conocimiento sobre las claves del signo y su funcionamiento, el carácter interdisciplinar de la investigación requiere explorar diversos instrumentos. Esta tesis recurre al rigor teórico que exige el caso, pero sin dejar fuera otros factores que forman parte de los aspectos no previsibles del contenido de los signos, que son parte de su margen de

subjetividad como tales. Siguiendo esta idea, se puede considerar a la semiótica como principal marco disciplinar sobre los fenómenos de significación social y sus posibilidades de aplicación a los distintos objetos humanos, incluidos los objetos tipográficos, los objetos artísticos y los que se fusionan en estas dos cualidades.

La semiótica teórica propone distintas dimensiones y sub campos de estudio que permiten miradas diversas sobre la significación, tales como la semiótica visual, la semiótica cinematográfica, etc. Todas ellas están ancladas en una legitimación que viene del reconocimiento de su valor para el saber académico y humanístico. Por ello esta disciplina es la plataforma de arranque para el estudio del carácter sígnico del tipografismo en el arte, aunque no el único referente teórico para esa tarea.

En este planteamiento tiene un papel la dimensión «pragmática» de la semiótica, reconocida como aquella en que se centra la relación del signo con el intérprete y sus particularidades. Es también la que se aleja más de la lógica normativa y esquemática de la semiótica y sus teorías. Esta dimensión, si bien es reconocida como elemento estructural, se acerca de forma natural a otra de las disciplinas claves de la significación que se abordan, tratándose de una incluso más antigua que la propia semiótica, que se se ha venido consolidando epistémicamente en los últimos años. Se trata de la hermenéutica.

Según Beuchot, «la hermenéutica es equiparable con la dimensión semiótica de la pragmática»<sup>2</sup> (2019). Fundada en el componente tripartito de la semiótica propuesto por Morris (1985), la pragmática se vincula y complementa de las otras dos dimensiones de este esquema: la sintáctica y la semántica. Junto a estas otras, la pragmática supone el abordaje de las relaciones que vinculan el significado del signo al intérprete, más allá de significados preestablecidos o elementos de su constitución formal –de lo que se ocupan la semántica y la sintáctica–. En un apartado posterior se abordarán con detalle estas dimensiones de la semiosis, integrándose al marco teórico de la investigación.

Ahondando en la dimensión *pragmática*, esta puede fungir como puente de conexión entre las teorías semióticas más esquemáticas y la significación de los signos que convierten en discursos y que son materia de estudio desde la hermenéutica. Para ejemplificar esta

---

<sup>2</sup> Formulación realizada por el Dr. Mauricio Beuchot en una entrevista realizada por el autor de esta tesis, en abril de 2019 en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

temprana relación conceptual entre la semiótica, la hermenéutica y el objeto de estudio propuesto, se recurre a ejemplos de tipografismo en el campo del arte desde la potencialidad significativa de la visualidad.

Si se habla de tipografismo en el arte como objeto de estudio, es pertinente partir de cierta evidencia de la existencia de objetos relacionados con el concepto. En este sentido, existen diversos artistas que trabajan con el discurso escrito en el arte, lo que permite sujetar esta línea a procesos investigativos. A manera de evidencia temprana de este fenómeno, pueden citarse ciertos casos significativos de algunos artistas que encajan en el tipografismo a través de sus obras, tales como Alexander Rodchenko, Ed Ruscha, Robert Indiana o Banksy; artistas diferentes en estilo, ideología, época o técnica, pero que, de manera común, expresan su arte a través del texto, de las letras y del lenguaje escrito revestido de plasticidad (figura 1).

### **Figura 1**

*Tipografismos en el arte (pintura, propaganda, escultura y arte urbano).*



*Nota.* 1) Ed Ruscha. «Standard Station». Serigrafía, 1966. 2) Alexander Rodchenko. «¡Libros Por favor!» Cartel con fotomontaje, 1924. 3) Robert Indiana. «LOVE». Acero y esmalte, Filadelfia, 2014. 4) Banksy. «No future». Arte urbano, Southampton, Londres, 2010.

Al intentar acercamientos semióticos a algunos de estos ejemplos de tipografismo en el arte, surgen una serie de cuestionamientos sobre el sentido de aplicar recursos teóricos de la semiótica para valorar la significación en estas obras. ¿Cuáles serían esos recursos?, ¿qué

aspectos se valorarían?, ¿hasta dónde alcanzaría la semiótica para estudiar las motivaciones de cada obra?, ¿qué aportaría dicho análisis?, ¿qué paralelismos pueden encontrarse entre estas obras y otras vinculadas al uso expresivo de la escritura?, ¿cómo el texto se constituye en ellas como un elemento expresivo?

La limitante de un análisis semiótico del tipografismo se encuentra marcada por la propia naturaleza de cualquier teoría semiótica: que no son necesariamente creadas o utilizadas para interpretar la realidad, sino para explicar de forma abstracta [algunas de] las maneras en que pueden abordarse los signos desde la teoría, no desde la práctica. Su frontera natural es su propia generalidad y la usual falta de confrontación con los elementos de cada contexto en el que es plausible que aparezcan y funciones los signos. Sin embargo, esta condición no implica que dichas limitantes anulen la utilidad de sus postulados para comprender los escenarios interpretativos. Por ello es viable recurrir a diferentes herramientas teóricas que permitan una visión integrada con diferentes formas de aproximación al significado y a la manera en que los seres humanos se vinculan a lo que una obra o un artista tienen que decir a partir del uso plástico de las letras, sea como espectadores curiosos y casuales o como estudiosos de los fenómenos del arte.

Aun considerando que para Ruscha, Rodchenko, Indiana, Banksy o cualquier otro artista del tipografismo pudiera existir la posibilidad del ‘significado ideal’, la forma única con la que cada espectador se aproxima a la obra, al artista o el contexto en el que se genera ese acercamiento, condiciona la existencia de interpretaciones unívocas o precisas, pues la interpretación en el arte no puede verse como algo perfectamente planificado.

Esto lleva a considerar que la interpretación del tipografismo en el arte está mediada por muchos factores, como pueden ser los elementos relativos al lenguaje, el uso común de los signos escritos y también las motivaciones propias del artista, el trasfondo de la obra o los detalles técnicos. Por estos y muchos otros factores, el significado difícilmente puede dictarse *a priori*, ni en el mundo del arte ni en la experiencia de apreciar el tipografismo.

Esa imposibilidad de la significación unívoca frente a un utópico ideal interpretativo, se erige como una barrera que limita el estudio de los objetos del arte si se pretende realizar de forma estática y predecible, pues no se parecen en nada a las moléculas de un gas, a una ecuación matemática o a formulaciones abstractas de cuyo estudio se encargan las disciplinas

científicas de carácter cuantitativo, tan lejano a los terrenos y alcances de los signos humanos. Por ello parece algo limitante emprender el estudio del tipografismo en el arte a partir de teorías semióticas generales, pues en el mundo de la interpretación caben muchas posibilidades cuyas divergencias escapan a la previsión de cualquier modelo semiótico.

No sería plausible pensar en interpretaciones similares de la «Mona Lisa» desde el punto de vista de un turista que la ve en *Louvre*, a diez metros de distancia detrás de un cristal, que alguien que accede a la obra a través de internet. Tampoco será lo mismo si la interpretación viene de un estudioso de la historia del arte o de un especialista en la obra de Da Vinci. Sin embargo, los preceptos semióticos aportan ciertos principios estables que facilitan todos esos acercamientos y, sobre todo, la comprensión de las diferencias que derivan de todos esos factores contextuales.

Volviendo a las obras presentadas en ejemplos anteriores, que expresan mensajes a través de tipografismo, su complejidad interpretativa se extiende por la incorporación del lenguaje de la escritura a la visualidad propia de la imagen, ampliando la diversidad de los factores de apreciación que entran en juego: la distinción entre texto e imagen, el reconocimiento de códigos gráficos, verbales e idiomáticos, el manejo de la retórica, la textualidad y *extratextualidad* del lenguaje, entre otros. El aporte semiótico del tipografismo se nutre de la forma de la imagen y el reconocimiento del código de la escritura.

Los esquemas tradicionales sobre el estudio del significado en las artes visuales requieren la incorporación herramientas valorativas que faciliten la adecuación de todos estos factores que participan en la interpretación del tipografismo. Por ello se propone arrancar con una revisión de conceptos fundamentales de la semiótica, tratando de acercarse a una visión básica de la escrituralidad en el arte desde la comprensión de su estatus de signo. A partir de ahí, se sumarán al análisis otras herramientas valorativas que tomen en cuenta los componentes causales y contextuales relacionados con las experiencias y los discursos derivados del arte y sus objetos. Es en ese marco que se propone a la hermenéutica como otro campo de estudio para aportar sustento al análisis de los procesos significantes, pues se vuelve necesario el estudio del contexto que rodea a la significación.

Es importante reconocer las posibilidades del tipografismo en relación a las formas en que el texto y la tipografía pueden operar en la obra artística y las posibilidades expresivas

derivadas de los procesos de significación desde la escritura como ente plástico en el arte. Se pretende construir algunas reformulaciones que permitan delinear una teoría semiótico/hermenéutica del tipografismo en las artes, de manera que pueda abonar a revisiones posteriores.

Puede resultar útil acercarse al arte y su contextualización histórica y cultural a elementos teóricos de peso, fundados en las teorías de la semiótica y la hermenéutica. Además de la incorporación de estos campos disciplinares, es fundamental el conocimiento y manejo sustantivo de los códigos expresivos de la visualidad, la escritura, la tipografía, el arte, la estética y la cultura, a fin de extender las fronteras creativas y aplicativas del tipografismo en el arte. Se busca proponer ideas de impacto en los espacios académicos de formación, pues buena parte de los referentes teóricos existentes en relación al tipografismo y temáticas afines provienen de otros contextos geográficos y culturales, lo que plantea la necesidad de investigaciones emergentes en contextos propios.

Es importante reconocer que este tipo de investigación podría ser de mediano y largo plazo, al tratarse de una plataforma inicial para estructurar una teoría formalizada, aunque esta pretensión ya exceda los alcances de esta tesis. Se habrá cumplido el objetivo si se ponen algunos eslabones a una cadena de conocimiento sobre el tipografismo y el arte que eventualmente puede irse haciendo más larga y sólida.

Resulta algo paradójica la escasez de estudios formales en esta materia, pese a la presencia significativa del texto y la tipografía en la producción artística y diseñística y a la existencia de prolíficas tradiciones tipográficas, además de una cultura visual extraordinariamente rica en torno a las representaciones de lo escrito.

### **Preguntas de Investigación. ¿Tipografismo? ¿Arte? ¿Tipografismo en el Arte?**

Una vez delineada la necesidad de nuevos acercamientos teóricos al tipografismo como forma del arte, se plantean seis cuestionamientos detonantes que se irán develando durante la exposición del trabajo.

- 1) ¿Qué instrumentos o categorías de análisis existen para delimitar, describir o clasificar los conceptos en torno a la tipografía y sus dimensiones significantes en el objeto artístico?

- 2) ¿Cuáles son las herramientas teóricas existentes para el estudio formal y profundo de la letra como elemento expresivo del arte?
- 3) ¿Qué tipo de vínculos pueden existir entre campos de estudio que trastocan los signos alfabéticos, la escritura, la semiótica, la hermenéutica y el arte?
- 4) ¿Cómo se pueden integrar estos campos en la formación y producción artística?
- 5) ¿Es viable aplicar un modelo teórico de la significación del tipografismo en el análisis de objetos y obras artísticas?

Si bien se ha venido bosquejando el objeto de estudio de este trabajo a lo largo de esta introducción, se enuncia de forma más concreta en este apartado. Dicho objeto se halla acotado entre los márgenes de 1) los procesos de significación plástica de la escritura, 2) de los procesos de significación en el arte y 3) el funcionamiento conjunto de ambos universos.

### **Objetivo de la Investigación. Las Relaciones Significantes entre Tipografismo y Arte**

Desarrollar un modelo conceptual para el estudio interdisciplinario de las dimensiones expresivas y las variables gráficas de la escritura y el tipografismo como elemento del arte, tanto en sus contextos culturales e históricos, como en los fenómenos propios de la expresión artística.

### **Supuesto de la Investigación.**

#### **El Tipografismo y el Arte como Sistema Semiótico-Hermenéutico**

Una vez revisadas algunas referencias teóricas del estado de la cuestión, es factible afirmar que:

Sistematizar el estudio del signo escrito como forma del arte, derivaría en la formulación de un modelo de relaciones que facilitaría la tipificación, organización y expansión del conocimiento en torno a las posibilidades significantes del signo escrito como ente plástico, a través de la construcción de categorías reconocibles y útiles para su aplicación en investigaciones académicas en torno al arte y el diseño.

### **Metodología. Propuesta Metodológica para Investigar el Tipografismo en el Arte**



Esta es una investigación de tipo *exploratorio-explicativo*, pues parte de la exploración de un objeto de estudio poco investigado con el propósito de identificar los aspectos esenciales vinculados a él y proponer perspectivas de acercamiento teórico.

La investigación inicia con aproximaciones al fenómeno de tipográfico en el arte y la cultura, con la finalidad de alcanzar un nivel de profundidad de carácter explicativo a partir de la construcción de categorías o relaciones que ayuden a fundamentar su relevancia, a través de bases teóricas desde la semiótica y la hermenéutica.

Se han empleado diversos métodos para generar el aparato crítico del trabajo: investigación documental, observación sistemática y entrevistas. Se busca estructurar una visión intersubjetiva a través de estas técnicas de generación y análisis de la información. Se ha recurrido a documentos de distinta índole, de forma primordial libros especializados, artículos de investigación con abordaje desde el diseño gráfico, la investigación artística, la semiótica, la hermenéutica y el tipografismo. Se han recopilado y analizado recursos académicos en la web, así como algunas tesis doctorales que tocan, al menos tangencialmente, el objeto de estudio de esta tesis.

La investigación se ha fundamentado en autores y teorías diversas vinculadas a la semiótica y la hermenéutica, así como la revisión y colección de piezas gráficas que puedan ser abordadas desde el tipografismo o bien considerar alguna de sus variantes. Estos ejemplos se utilizan como forma de análisis aplicativo del modelo propuesto en el apartado final de esta tesis. Se utilizan enfoques de tipo historiográfico para acercarse a referencias culturales del tipografismo, así como otros de carácter más teórico para sintetizar sus conceptos esenciales. Se definen como ejes básicos del estudio la semiótica, la hermenéutica y el concepto de tipografismo, estableciéndose como los tres apartados de abordaje teórico que dan sustento a su vez al cuarto capítulo, de carácter más exploratorio.

### **Estructura de la investigación.**

#### **Breve Descripción de los Apartados del Documento de Tesis**

La estructura que presenta este documento está basada en cuatro capítulos, mismos que a su vez se desglosan en sub apartados que permiten una organización de los tópicos de la investigación:

- 1) El primer capítulo «Tipografismo: definición y caracterización en las artes», se ocupa de establecer los antecedentes generales del tema, el estado de la cuestión y una breve fundamentación teórica que permita contextualizar el objeto de estudio, a partir de una delimitación terminológica y aproximaciones a los conceptos, hechos y objetos significativos del tipografismo como recurso expresivo. Se revisan trabajos fundamentales para entender el origen y evolución de la escritura, de la mano de autores como Meggs, Ong, Mosterín y Dehaene.
- 2) En el segundo apartado, titulado «La semiótica: referente del tipografismo en el arte», se abordan distintos aspectos de la semiosis teórica, partiendo de un enfoque general que permite la comprensión de algunos conceptos rectores de la disciplina, esenciales para cualquier ejercicio teórico relativo a una investigación en la materia, retomando teóricos clásicos como Morris, Eco, Greimas y Barthes, así como autores y visiones contemporáneas de Saganogo, Barreto Serrano y Jean-Marie Klinkenberg, entre otros. Algunas de estas propuestas teóricas convergen y posibilitan una visión amplia de los fenómenos semióticos en el campo de la visualidad y algunos procesos implicados en la significación del signo escrito.

En relación con enfoques específicos de la semiótica en el arte y la visualidad, se recurre a trabajos de relevancia de Talens y Serventi, mientras que lo relativo a la semiótica visual, se retoman aportes importantes de Polidoro, quien contrasta enfoques tradicionales de la semiología visual con posturas más contemporáneas.

El propósito de este segundo apartado es establecer conceptos relevantes para el análisis semiótico del tipografismo y el arte.

- 3) En el tercer apartado, «Aproximaciones Hermenéuticas del Tipografismo en el Arte», la investigación retoma algunas bases de la hermenéutica para proyectar su potencial aplicación en estos ámbitos, contrastando conceptos semióticos y hermenéuticos con la finalidad de visibilizar algunas particularidades propias, así como vías de complementariedad de las disciplinas.

Para ello se revisan autores referenciales como fuentes originales: Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Ricœur y Gadamer, además de formulaciones más contemporáneas

provistas por Beuchot, Barreto, Lucia, Capdevilla y Lizarazo, quienes aportan estructura al marco teórico.

- 4) En el cuarto apartado, «La significación del tipografismo en los objetos artísticos», se proponen algunos componentes y ejercicios para el análisis del tipografismo en obras de arte, aplicando una síntesis teórica de los principales conceptos de los apartados anteriores y estructurando algunos esquemas de relaciones entre ellos, aplicándolos al estudio del tipografismo en un sentido práctico.

En este apartado se elabora una propuesta que busca abonar a la construcción de conocimiento y alternativas de estudio aplicativo de piezas y obras artísticas, a través de los conceptos más importantes del tipografismo. Se establecen categorías de análisis a partir de la discursividad de algunas piezas. Se propone con ello un primer acercamiento a la viabilidad de un estudio analítico replicable a diversos objetos artísticos.

Cabe aclarar que no se presenta un recorrido histórico de carácter exhaustivo y que ese no es el fin del apartado ni de la investigación en sí, sino solo el esclarecimiento de algunas relaciones emergentes entre los componentes y conceptos implicados en unos pocos casos.

La integración de todos los apartados y su discusión impulsan una propuesta de referencia de la visualidad de la escritura como forma de entendimiento de los signos y desde el arte como experiencia humana, estética y sensible, a través la materialidad de las imágenes, confrontando ideas que fluctúan entre la crítica académica y el gusto popular, considerando que puede existir un punto medio entre ambos universos valorativos y apostando a que puedan reconocerse puntos comunes desde la teoría y la expresión.

En los anexos 1 y 2 del documento se presenta una revisión de carácter recopilatoria de expresiones del tipografismo, tanto en épocas contemporáneas como pasadas, dividiendo cada uno de ellos en dos categorías propuestas por el autor de esta investigación. Por un lado, se muestran tipografismos en el arte «formal», a través de obras institucionalizadas por la historia y los estudios de las artes y, en segundo término, los tipografismos expresados en el arte popular y urbano, que integran un repertorio muy importante de esta clase de objetos.

La investigación pretende contribuir al esclarecimiento conceptual que se complementa a las concepciones tradicionales sobre el estudio limitado de la visualidad de

la escritura, que han dejado de lado o se han aventurado poco a explorar su potencial en el mundo artístico.

## **1 Tipografismo: Definición y Caracterización en las Artes**

En cuanto a su ser, el de la escritura, se basa, no en su sentido (función comunicativa) sino en la rabia, la ternura o el rigor con que están trazados sus palos y sus curvas.

(D'andré Masson, 1976, p.112)

Se tiene tendencia a pensar que cierta hostilidad entre la escritura creadora y la objetividad tipográfica rigurosa (tan subjetiva, tan frívolamente como ha sido inventada) forma parte de las necesidades fundamentales, como se dice, del lenguaje.»

(Christian Dotremont, 1971, p. 44)

### **1.1 Definición, Acotamiento y Alcances del Concepto de Tipografismo**

Es útil partir de la tarea de definición del término nuclear en este documento, que se ha bosquejado en la parte introductoria de esta tesis: el tipografismo. No se pretende solamente una recopilación de nociones extraídas de las fuentes que llegan a tocar el término, sino intentar una suerte de reconfiguración del concepto que intenta ir un poco más allá de su definición para matizar y extender sus bordes hasta las posibilidades máximas que permite su concepción multidisciplinar.

Es importante reducir el ámbito de lo escrito y lo tipográfico a aquellos tópicos que son pertinentes para la investigación, a través de sus dos universos primarios (la escritura y la tipografía) y desde las dos disciplinas teóricas referenciales (la semiótica y la hermenéutica). Con este fin, se recaban definiciones, se recurre a distintos enfoques y saberes teóricos, pero también a la intuición y la experiencia mediadas por los matices estéticos y culturales de los signos que conocemos y usamos a diario.

La primera idea sobre el «tipografismo» es que un objeto escrito, físico y visual que puede ser catalogado como una unidad semánticamente completa. Es una composición de letras que toman forma en un espacio u objeto material. Como ente visual, el tipografismo tiene poder expresivo. Se interpreta como una cosa, pues suele estar adosado a objetos o artefactos y al unirse a ellos, dan forma a objetos nuevos que existen de forma conjunta entre la cosa que contiene y el lenguaje escrito y visual que lo reviste.

Tipografismos son las inscripciones antiguas, la piedra «rosetta», un manuscrito «iluminado» o las caligrafías chinas en tinta negra. Lo son también las poesías visuales de Apollinaire, los tipogramas de Lubalín, los carteles de Kurt Schwitters, Lutrec o Alphonse Mucha, los posters expresivos de Katherine McCoy, las extremas composiciones ‘grunge’ de Carson o las portadas de «*Emigre*».

Pero también entrarían en la categoría de tipografismos los rótulos en las fachadas de los negocios callejeros, las carteleras con letras expresivas resueltas a mano, los anuncios de «ALTO» o «SIGA» pintados con pintura blanca sobre el asfalto o los letreros en los parabrisas del transporte público.

El tipografismo es toda aquella expresión que comunica lingüísticamente pero también estéticamente a través de textos, sea con fines informativos, culturales, identitarios, normativos, artísticos o cualquier otro. La amplitud de posibilidades contenidas en este concepto es virtualmente infinita, pues cualquier cosa que observemos a nuestro alrededor tiene letras y muchas de ellas se pueden ver como tipografismos si se trata de medios escritos con evidente intención expresiva, más allá de vínculo con el lenguaje. Equiparar el concepto de tipografismo a objetos reconocibles y familiares facilita su comprensión inicial en el escenario de las interacciones humanas.

En esta categoría de objetos relacionados o integrados con signos escritos, no debe perderse de vista que las características gráficas y estilísticas de los signos de escritura son solamente una parte de otro universo material paralelo al que se integran dichas cualidades. Este otro universo es el objeto mismo, más allá de la visualidad escrita que contiene. Así, el arte urbano de *Banksy* va más allá de sus consignas escritas o la forma de las letras que las enuncian, pues para que estas puedan existir, precisan el objeto, el muro, la calle y la ciudad en la que cobran vida, sorprendiendo a los transeúntes. Asimismo, las icónicas letras **LOVE** de Indiana son objetos en sí mismos, se pueden tocar y abrazar. En su materialidad permiten una interacción con el entorno que rompe la neutralidad del espacio público. Como en estos y todos los casos mencionados, las formas objetuales y materiales en las que el texto cobra vida como forma referencial y altamente expresiva, son clasificables como tipografismo, por lo que el concepto no es algo abstracto o una construcción teórica alejada de la realidad. Está frente a nuestros ojos cada día, a cada momento, es parte de la cultura y las sociedades integrándose

en los artefactos que usamos y creamos cada día, entre los cuales se encuentran las piezas artísticas.

Pero si bien los tipografismos tienen un alto potencial significativo, ese significado no es algo intrínseco o completamente encriptado de forma concreta esperando a ser simplemente interpretado. Más bien la materialidad del objeto tipográfico ‘activa’ las referencias significantes del objeto al confrontarlo con el intérprete y es este último quien debe hacerlo significar a través de su propio acercamiento, que dependerá de muchos aspectos que se irán abordando a lo largo del documento. Los textos, expresados como tipografismos no son entes aislados, sino representaciones que hallan su sentido al estar contenidos en artefacto cultural, que transfiere parte de su identidad, su historia y expresión a las letras que contienen, permitiendo también el proceso inverso, siendo las propias letras las que revisten de su propia identidad a los objetos a partir del reconocimiento de sus formas, cultural, histórica y estéticamente asimiladas y apreciadas. Así, los frontones romanos y sus majestuosas letras epigráficas transfieren parte de la fastuosidad del edificio al texto que enmarcan, pero también se recargan de ellas, asimilando de las inscripciones el mensaje que se inmortaliza en sus fachadas, tal como en los edificios modernos estos transfieren parte de su identidad visual y urbana a las letras en sus fachadas y estas a su vez, le añaden su sello estético a su identidad urbana (figura 2).

## **Figura 2**

*Tipografismo: texto y arquitectura*



*Nota.* 1) El Pantheon de Agripa. Roma. M.AGRIPPA.L.F.COS.TERTIVM.FECIT: «Marco Agripa, hijo de Lucio, cónsul por tercera vez, lo construyó». 2) Fachada de tienda de bicicletas en Amsterdam.

En el campo de las artes puede verse claramente esta relación entre el tipografismo – expresado por medio de la visualidad del código escrito– y los objetos materiales que los contienen.

Por ejemplo, las letras tipo *comic* en los monumentales lienzos *pop* de Roy Lichtenstein que se encuentran en los principales museos de arte contemporáneo, claramente no son representaciones de un *comic* real, sino reinterpretaciones artísticas de un entorno al que metaforizan con un nuevo sentido para hacer de esa recontextualización un mensaje nuevo, que cada intérprete extrae de su experiencia frente a esas obras para añadirle su propio sentido: genialidad, originalidad, agrado, incertidumbre, duda, emoción, etc., o si se trata de una simple recreación estética de gusto por el *cómic* en un gran formato. Serán válidas como interpretaciones para esta clase de obras ciertas reconfiguraciones derivadas del encuentro entre ellas y los intérpretes, pues en todas ellas las letras son un factor esencial para la transmisión del mensaje y la interiorización de la experiencia estética (figura 3).

### Figura 3

*Tipografismo en el arte. Pop Art*



*Nota.* Roy Lichtenstein. *Hopeless*. Fine Arts Museum, Basel, 1963.

THAT'S THE WAY-- IT SHOULD HAVE BEGUN! BUT IT'S HOPELESS! El enigmático mensaje lleva al espectador a especular sobre la historia de la imagen, que termina por no revelarse de forma intencionada y haciendo que se perciba en de forma similar a las viñetas descontextualizadas de un *comic*, donde sin el resto de las viñetas el texto se convierte en el único anclaje de la imagen y a su vez, su forma revela su referencialidad al ámbito de la



historieta, que en el gran formato del cuadro escapa del contexto original y reconfigura todo el significado. O al menos eso es lo que se percibe desde la interpretación de quien escribe estas líneas. El ejemplo deja ver que existen diversos mecanismos semióticos que se activan a partir de la forma, pero que siempre dejan espacio abierto para ir creando el significado a partir de pequeñas piezas de sentido.

Los elementos materiales que están hechos de letras o integran letras, pueden responder con cierta claridad a los factores formales, estéticos y funcionales de su propia naturaleza, y esas cualidades formales abonan en la significación.

Este documento y esta página que ahora está usted leyendo en la pantalla o impresa en una hoja de papel, es un objeto tipográfico hecho y formado por tipografía (Times New Roman 12 pts., negra, con variantes itálicas y negritas). Para el lector de este texto su naturaleza comunicativa visible es la estandarización propia de un trabajo académico que exige la homogeneidad formal y estilística de las letras, de los números y cada signo con que se representa el texto, cuya codificación y decodificación permite la transmisión de los mensajes contenidos en él. En este sentido, el texto tiene una funcionalidad práctica que se centra en la normalización para favorecer la lectura ágil y una correspondencia con el resto de los trabajos de la misma categoría e institución que éste. En este caso, no existe un planteamiento de una función esencialmente estética y, de existir, esta sería marginal en relación al objetivo semiótico del texto, cuya significación estética se da más bien por “accidente”, manifestándose de forma totalmente secundaria.

Por otro lado, la pizarra de un restaurante donde cada día se promociona el menú con letras trazadas a mano con tiza, con un estilo ornamental y espontáneo, puede concebirse como una forma de tipografismo que recurre a la expresividad del texto para comunicar, sin preocuparse por ningún propósito de estandarización de la escritura.

El reconocimiento inicial de los objetos mediados por el texto escrito y la visualidad, aplica de forma extensiva para la categorización de los objetos del arte, siendo estos últimos, mucho más cercanos al tipografismo que a la tipografía, pues su forma de manifestación es la expresividad libre de la forma del texto, aun cuando recurren a letras provenientes de sistemas mecánicos o normalizados, pues el uso que se hace de estas letras en el tipografismo no se da bajo un contexto de normalización ni persigue ese fin. Por ello puede entenderse desde la

libertad creativa y expresiva, considerando que no solo se expresa con formas espontáneas o recreadas de forma aleatoria, sino que puede hacer uso de estilos o tipos de letra perfectamente institucionalizados o utilizados normativamente fuera de los contextos del arte.

Sobre esta idea, Sesma (2004) explica que «ya que la tipografía hace referencia a la mecanización de la letra, es lógico asociar el tipografismo exclusivamente con la tipografía expresiva o la parte gráfica de la misma. Pero no todos los tipografismos son tipográficos, aunque cualquier tipografía puede tener lecturas tipográficas» (p. 22).

Puede considerarse que son los contextos del objeto y el del intérprete los que determinarán si la interpretación de un texto se da desde una «mirada tipográfica», desde la lectura, convencionalización, normalización y masividad comunicativa, o si se manifiesta desde una «mirada tipográfica», partiendo de la intención expresiva del texto por encima o equiparada al mismo nivel de su función informativa.

Si bien para efectos de esta investigación se ha establecido de forma muy clara la oposición entre estos dos conceptos, hay que reconocer que, en la práctica, muchas expresiones pueden estar en medio de las categorizaciones de tipografía y tipografismo, o bien ser interpretadas de una u otra forma, pues la construcción del significado requiere cierta sensibilidad del intérprete y el conocimiento de los códigos visuales, sobre todo en el caso de las lecturas más cercanas al tipografismo, que precisan un nivel de reconocimiento más detallado y apegado a la sensibilidad. La línea entre las dos categorías es delgada, pues ambas remiten a la expresión escrita por medio de la forma gráfica, pero esa es precisamente la razón de abordarlos en esta parte.

Si bien el reconocimiento y distinción de ambas categorías deriva de la sensibilidad en las interpretaciones, se pueda establecer que, en un sentido «neutro» de interpretación, no ligado a ningún contexto específico de la expresión escrita, el tipografismo se vincula con formas gráficas auto expresivas y usualmente autónomas de los códigos de la mecanización y la masificación (figura 4), aunque no estén exentas de categorizaciones estéticas y culturales arraigadas en el imaginario popular, las cuales las hacen funcionar como expresiones que tienen que ver con las propias formas de pensar la visualidad colectiva, aunque no siempre exista una conciencia de ello.

## Figura 4

### *Tipografía y Tipografismo*

TIPOGRAFIA  
Tipografismo

A manera de síntesis introductoria –a fin de dar paso a una inmersión conceptual algo más profunda–, el tipografismo sería equiparable al concepto de «tipografía expresiva», cuya función «no es solamente la de registrar y comunicar un mensaje escrito, sino la de aportar una visión plástica –expresiva, emocional, sintética– basada en la propia forma de las letras» (Sesma, 2004, p. 22). Esta revisión terminológica inicial da cabida a casi todas las manifestaciones de lo escrito, vinculadas a una expresividad tácita y que no respondan de forma exclusiva a fines de estandarización comunicativa, aunque mantengan intacta su claridad y lingüística.

A través del tipografismo los propósitos discursivos o metadiscursivos del texto permiten significados alternativos y se asocian con fenómenos de la sensibilidad y la estética a partir de las cualidades gráficas y metafóricas del texto. Esta es la razón principal por la que el tipografismo y el arte son dos ámbitos tan cercanos, pues ambos juegan con la expresión libre de las ideas y la forma, sin la obligación de anclarse a los lenguajes preestablecidos o estereotipados de los medios de comunicación actuales, con los que se relaciona mayormente el concepto de «tipografía».

#### ***1.1.1 Las Letras y los Signos del Discurso Escrito***

La letra es entendida como signo, como imagen y como. Funciona gracias a la materia, a la capacidad de expresarse en las cosas físicas, por medio del relieve, del color, del trazo, como pigmento y como. Es también objeto digital y virtual. La letra es humana y en ello, es arte. Es un artificio que ha permitido la fijación y el desarrollo del pensamiento y el conocimiento, a partir de la invención de las grafías del lenguaje y la expresividad complementaria de la oralidad hacia la visualidad, a través del grafismo.

Al materializarse en objetos artísticos, las letras han potenciado diversas manifestaciones expresivas de gran valor plástico y sensible. Son una forma suprema de arte humano con una funcionalidad pragmática y al mismo tiempo, un arte visual con fines sensibles que puede alejarse casi completamente de utilitarismo. En el ‘casi’ de la idea anterior radica la necesidad de su comprensión lingüística, aun cuando prevalezca de forma abrumadora su intención estética, pues si no se pretende leerla, ¿qué caso tendría expresar algo con letras?

Siguiendo con la revisión terminológica, cuando se habla de «la letra» o «las letras», usualmente se hace referencia a todo el conjunto de rasgos y signos lingüísticos expresados de forma gráfica, no solamente a los signos alfabéticos. A pesar de esta forma de universalización del concepto de «letra» por razones prácticas, la concepción de escritura expresiva no puede ser reducida solamente a los signos alfabéticos, pues no son estos los únicos tipos de signos que utilizan las prácticas discursivas de la escritura en sus fines comunicativos, científicos, artísticos, etc. Existen otros tipos de signos escritos que responden a propósitos comunicativos o normativos que forman parte de otros repertorios de signos –como las notaciones científicas, matemáticas o musicales–, aunque no son aquí objeto de estudio. La decisión de utilizar el término genérico «letra» dentro de los márgenes de este trabajo, obedece a razones de asociación directa con el tipo de discurso escrito que caracteriza el campo de las artes, sin ignorar la existencia de esos otros tipos de signos que también forman parte del complejo espectro de la escritura y todas sus modalidades históricas, idiomáticas y disciplinares, pudiendo considerarse como ‘otras’.

Las letras son la base instrumental de gran parte de las escrituras del mundo actual y un claro indicio de desarrollo humano a lo largo de la historia. Son el vínculo de las imágenes con el mundo de las ideas y con la oralidad. También pueden considerarse un instrumento de desarrollo humano, que Walter Ong (2016) categorizó como la «tecnología de la palabra» (p. 76).

Las civilizaciones inician con aquellos grupos humanos capaces de desarrollar escritura, aunque el concepto de alfabetos tardó milenios en llegar, desde los primeros sistemas de escritura que existieron. Las escrituras alfabéticas parecen ser la conclusión evolutiva de

los sistemas de escritura precedentes, alcanzando un alto nivel de simplicidad y eficiencia gracias al principio de «economía de signos».

No es propósito de este trabajo establecer un debate sobre si las escrituras alfabéticas u otros sistemas previos son más eficientes para la comunicación, aunque sí es de interés reconocer que los sistemas no alfabéticos fueron grandes referentes y antecesores de estos últimos, emulando muchos procesos y objetos artísticos que se basan en funciones similares a los sistemas pictográficos e ideográficos de escritura, de forma más cercana que los sistemas estrictamente alfabéticos, a los cuales estamos mucho más habituados culturalmente por su uso en el día a día y porque desde ellos suele provenir la educación tradicional en el terreno de la lecto escritura.

El arte del tipografismo puede considerarse naturalmente emparentado a expresiones ideográficas debido a su relación con la figuratividad, aunque muchas representaciones alfabéticas también se usan en ese aspecto «ideográfico» secundario de su estructura, aproximándose a modelos expresivos que se pueden encontrar en algunas escrituras antiguas con un alto nivel de plasticidad y simbolismo, como la jeroglífica (figura 5).

### **Figura 5**

*Escritura ideográfica jeroglífica*



*Nota.* Estela de Minnakht. Aprox. 1210 a.c.

El modelo para la comunicación escrita occidental en la actualidad se basa en una fusión de códigos construida durante al menos los últimos dos mil años, con raíces aún más antiguas. La tipografía y el tipografismo son expresiones de esa forma de representación escrita y se componen de signos que construyen la comunicación desde el lenguaje y desde lo

simbólico, favoreciendo la creación de experiencias estéticas. Los signos escritos pueden definirse como un «lenguaje de lo escrito», como una lógica simbólica en la que cada elemento cumple una función sucinta como unidad informativa. Al mismo tiempo, se expresan también como «lenguaje gráfico» a través de formas análogas y metafóricas del entorno, que puede ser decodificada desde el reconocimiento de las particularidades de su existencia material. Así, el ser humano no solamente reconoce las letras como formas aisladas, sino que las formas en la que estas son producidas y reproducidas, también inciden en sus alcances comunicativos y en su significado.

La percepción actual en el imaginario colectivo en torno a lo escrito dista de otros momentos históricos, pues en la actualidad la escritura parece tener la mayor influencia que ha tenido históricamente en la comunicación humana, convirtiéndose en un macro código que no ha sido la norma en otras épocas o sociedades. La habituación actual al reconocimiento de los signos escritos tuvo una evolución histórica gradual y deriva de mezclas ideológicas muy importantes.

Un factor que permitió a las letras convertirse en algo tan importante en Occidente fue la unificación de los sistemas de escritura de las grandes civilizaciones, especialmente romana, que aportó la cohesión necesaria para crear un código poderoso y universal que heredaron las culturas sucesivas a través del alfabeto latino.

Si bien es cierto que el concepto de tipografía tiene su origen formal en el alfabeto o abecedario, el sistema completo de escritura usado a diario encierra mucho más que las 26 letras que reconoce el alfabeto latino internacional en la actualidad. El actual sistema tipográfico es una mixtura cultural que simplifica en unas cuantas decenas de signos gran parte de la complejidad histórica, étnica y lingüística implicada en la construcción del mayor sistema de comunicación jamás inventado, incluyendo su expansión por efecto de la globalización a regiones o países donde no es la norma, ni el signo históricamente originario.

Pero pese a su gran crecimiento y fijación, el alfabeto latino coexiste con otros alfabetos de origen incluso más antiguo y también con un gran número de usuarios nativos en todo el orbe, en India, China, Europa del este, los países orientales e incluso en África, donde se utiliza –además de alfabetos antiguos originarios del continente– el «alfabeto africano de

referencia», surgido como una adecuación del alfabeto latino para transcribir escrituras originales africanas (Bibang, 2005, p. 39).

Más allá de la extensión geográfica del alfabeto latino, es relevante su extensión cultural aún en estos territorios y culturas «no occidentales» que responden semióticamente a un sistema que les es ajeno a su habituación lingüística pero no cultural. En un sentido comparativo, podría equipararse al alfabeto latino con la universalidad del inglés como lengua global, pues además de la capacidad de síntesis y abstracción alcanzada en su conformación, ha logrado una expansión casi total en el mundo por motivos culturales y, sobre todo, económicos.

En relación al concepto de «alfabeto», la etimología de la palabra es una síntesis y fusión terminológica de las dos primeras letras del alfabeto griego [alfa ( $\alpha$ ) y beta ( $\beta$ )], antecesor histórico del alfabeto latino en la línea histórica y cultural que llevó los valores de la cultura griega a Roma, llegando a consolidarse desde una variante del alfabeto etrusco que existía en la península itálica previo al alfabeto latino, el cual a su vez se fundaba en un alfabeto griego arcaico que se usó en algunas colonias griegas al sur del territorio itálico.

Si bien la idea de alfabeto está ya más o menos establecida, esta concepción en otras partes del globo abarca múltiples variantes formales y lingüísticas, más allá de la que en occidente se concibe como la norma. Todo alfabeto posee una lógica tecnológica fundada en la capacidad del ser humano de simplificar el lenguaje y el habla en un conjunto de signos gráficos. Para Klinkenberg (2006) supone un proceso de «transcodificación», a través del cual un lenguaje o sistema de signos se transfiere de un canal a otro. En este caso, de la oralidad a la escritura.

El alfabeto es una forma de representación del lenguaje y una expresión gráfica del pensamiento, que se materializa a través del principio de analogía entre los sonidos mínimos del habla, expresados como fonemas y las representaciones gráficas mínimas del simbolismo: las letras. Derivado de esa relación analógica entre lengua y escritura, se manifiesta la correspondencia entre los sonidos que se transcodifican en imágenes. Esta construcción mental fonético-visual de carácter abstracto y común a todos los alfabetos del mundo, se constituye a partir de una amplia gama de formas particulares en cada contexto, dando origen a un número

importante de alfabetos pueden considerarse al día de hoy de influencia masiva. Pueden identificarse algunos de estos elementos comunes entre ellos en el cuadro de la figura 6.

**Figura 6**

*Alfabetos del mundo*

ALFABETO		Fecha de origen	Numero de signos	Lugar de origen y uso.
Runico	ᚠ ᚢ ᚦ ᚨ ᚫ ᚭ ᚯ ᚱ ᚴ ᚷ ᚹ ᚻ ᚾ ᚿ	Siglo II al XIV d.C.	24 runas	Norte de Europa, especialmente en Dinamarca y el sur de Escandinavia.
Fenicio	𐤀 𐤁 𐤂 𐤃 𐤄 𐤅 𐤆 𐤇 𐤈 𐤉 𐤊 𐤋 𐤌 𐤍 𐤎 𐤏 𐤐 𐤑 𐤒 𐤓 𐤔 𐤕 𐤖 𐤗 𐤘 𐤙 𐤚 𐤛 𐤜 𐤝 𐤞 𐤟 𐤠 𐤡 𐤢 𐤣 𐤤 𐤥 𐤦 𐤧 𐤨 𐤩 𐤪 𐤫 𐤬 𐤭 𐤮 𐤯 𐤰 𐤱 𐤲 𐤳 𐤴 𐤵 𐤶 𐤷 𐤸 𐤹 𐤺 𐤻 𐤼 𐤽 𐤾 𐤿	1200 a. C. al 250	22 letras	Libano e Israel, los desiertos de Arabia y la península del Sinai.
Griego	α β γ δ ε ζ η θ κ λ μ ξ π ρ σ τ υ φ χ ψ	Siglo IX a. C.	24 letras	Grecia, de las estepas del norte del mar Negro (o Ponto Euxino) al valle bajo del río Danubio.
Latino	Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh	Siglo VII a. C.	21 letras	Italia central; a medida que fue ampliándose el dominio de la ciudad de Roma, su uso se extendió inicialmente a Italia, el Mediterráneo occidental y Europa central.
Hebreo	א ב ג ד ה ו ז ח ט י כ ל מ נ ס ע פ צ ק ר ש ת	Siglos XIII y II a.C.	22 letras	Canáan e Israel, en la región de Palestina, llamada en la antigüedad el País del Canáan o Tierra Prometida. Estaba situada al sur de Siria, en el Asia Menor.
Árabe	ا ب ج د ه و ز ح ط ي ك م ن و ف ث	Siglo VI d. C.	29 letras	Al norte de Arabia y sur del Levante.
Devanagari	क ख ग घ ङ च छ ज झ ञ ट ठ	Siglo XI d. C.	44 letras	India
Coreano (Hangeul)	ㄱ ㄴ ㄷ ㄹ ㅁ ㅂ ㅅ ㅈ ㅊ ㅋ ㆁ ㆂ ㆃ ㆄ ㆅ ㆆ ㆇ ㆈ ㆉ ㆊ ㆋ ㆌ ㆍ ㆎ ㆏ ㆐ ㆑ ㆒ ㆓ ㆔ ㆕ ㆖ ㆗ ㆘ ㆙ ㆚ ㆛ ㆜ ㆝ ㆞ ㆟ ㆠ ㆡ ㆢ ㆣ ㆤ ㆥ ㆦ ㆧ ㆨ ㆩ ㆪ ㆫ ㆬ ㆭ ㆮ ㆯ ㆰ ㆱ ㆲ ㆳ ㆴ ㆵ ㆶ ㆷ ㆸ ㆹ ㆺ ㆻ ㆼ ㆽ ㆾ ㆿ	Año 1443 d. C.	24 letras	Corea
Cirílico	А Б В Г Д Е Ж З И	Siglo IX	33 letras	Bulgaria, Rusia, Ucrania, Serbia y Uzbekistán

Pérez Mena (2015) propone que «la letra surge de la abstracción del pensamiento humano como la manifestación visual del lenguaje. Su evolución gráfica queda desde ese momento ligada y determinada por el desarrollo tecnológico coetáneo» (p. 22).

Esta capacidad de abstracción que el ser humano desarrolla a partir del uso de signos, es uno de sus mayores logros como especie. Le ha permitido producir herramientas cognitivas muy poderosas y al mismo tiempo manejar grandes volúmenes de información de forma simple, así como construir un pensamiento complejo muy útil en el conocimiento científico, pero también en la sensibilidad artística.

A través del tiempo, la configuración del sistema de escritura occidental se fue nutriendo históricamente de diversos elementos conceptuales y gráficos basados en el uso regional de lo escrito, más allá de la representación análoga de los sonidos del habla.

Uno de los principales complementos a las letras vino con la adición de los sistemas de cifras indo-árabígas, así como con los diversos símbolos que componen hasta hoy el repertorio de signos reconocidos como parte del uso del sistema escrito y tipográfico



convencional, más allá de algunas variantes existentes propias de las diferencias idiomáticas, como el uso de la letra [ñ] en el español o algunos signos diacríticos que tienen usos y significados específicos en lenguas particulares, como las diéresis o diferentes acentos del francés o el alemán [¨] [˘] [^]. Como subsistema de la comunicación escrita y de lo tipográfico, el caso de la inserción de las cifras como modelo gráfico-matemático es significativo. Primeramente, las cifras pasaron del uso común de las mismas letras romanas –algo imprácticas para el ejercicio numérico y matemático– a la adopción del sistema indo-arábigo de números que hoy se utiliza de forma regular. Posteriormente, los símbolos que reconocemos como parte de los sistemas escritos actuales se fueron adicionando para simplificar información a través de la lógica simbólica que permite la síntesis de información en un solo glifo.

Aquí algunos ejemplos en el caso de los símbolos:

El signo @ [arroba], el & [ampersand] o el \$ [signo monetario] fueron adopciones algo azarosas que la historia y las necesidades específicas de comunicación llevaron a instaurar en la lógica simbólica y escritural de diversas sociedades, imponiéndose gradualmente como elementos de uso común para las tareas cotidianas de la comunicación.

El signo @ [arroba] por ejemplo, (del árabe hispánico «arrub» y este del árabe clásico «rub»), es una representación que daba cuenta de una unidad de peso que representaba 25 libras y que –según Jorge de Buen (2017)– surgió en la escritura uncial entre los siglos VI y VII y fue adoptado por los comerciantes españoles apenas un siglo después, siendo utilizado en el ámbito informático ya hasta bien entrado el siglo XX, cuando Roy Tomlinson lo introdujo en los albores del surgimiento del correo electrónico. Al parecer Tomlinson adoptó el signo simplemente porque era un carácter desconocido para la mayoría de las personas, considerando que evitaría la confusión con algún otro signo existente al aplicarlo en una tarea que era completamente nueva y que, por tanto, requería un signo diferenciador que fuera útil para separar el nombre del remitente de un mensaje de correo, del dominio de internet de su cuenta.

En el caso del & [ampersand], se trata de una ligadura gráfica que se fue popularizando poco a poco cuando los calígrafos utilizaron una antigua ligadura romana de las letras «e» y «t», propia de la conjunción «et». Según Sarah Pappalardo (2020), la palabra inglesa «ampersand» proviene de la expresión «and per se and» (por sí mismo), que se utilizaba en el

siglo XIX como parte del alfabeto inglés y que fue generalizando su uso, llegando a convertirse en un signo cada vez más conocido, hasta llegar a ser la ligadura más usada en la actualidad en ámbitos como el branding y la etiqueta social.

El caso del símbolo monetario [\$], se trata de un signo que se utiliza para representar la moneda de países como Australia, Brasil, Canadá, Argentina, Estados Unidos y México. Según De Buen (2017), se trata de un signo surgido en la Nueva España que se utilizó a partir del siglo XVIII para representar el «peso», término que se usaba para referir a las monedas de oro acuñadas en España y que correspondían a una «centésima parte del peso de una libra de oro», asociándose el término «peso» a una cantidad cuantificable de «pesos de oro» que se medían usualmente en balanzas para tasar el valor de las mercancías. El símbolo actual proviene de una simplificación de la superposición de las letras PS que representaba el peso, específicamente en la moneda de 8 reales. Estados Unidos y otros países adoptaron el símbolo por razones prácticas, debido al reconocimiento que este había logrado a través de su uso convencionalizado en los antiguos territorios españoles en América.

Como ejemplo de conexión entre el símbolo convencional (\$) y uno de sus usos más reconocidos como tipografismo del arte, encontraremos la serie de serigrafías que Andy Warhol llegó a producir utilizándolo con fines plásticos y conceptuales en el *Pop Art*, extrayendo su carácter de símbolo de uso común y llevándolo a un replanteamiento estilístico como signo artístico (figura 7).

### **Figura 7**

*Símbolos de escritura como forma del arte*



*Nota.* Andy Warhol. «Dollar Sign \$». Screenprint, 1982.

Estos tres ejemplos pretenden hacer notar que la construcción de la lógica escritural de los seres humanos y su habituación a los signos de carácter simbólico tiene que ver con adecuaciones culturales e históricas de orden práctico, aunque en algunos casos –como el de Warhol–, pueden re contextualizarse a través del arte volviéndose formas plásticas que, sin desvincularse completamente de su significado natural, funcionan como símbolos reconstituidos y revestidos de nuevos potenciales significados. Las expresiones escritas y alfabéticas han influido en los ámbitos del arte y se manifiestan a través de él, como muchos otros sistemas de representación humana que lo utilizan como medio de expresión.

Volviendo a la relación del alfabeto como referente cultural, Frutiger (2014) sugiere que no parece casualidad que los grandes alfabetos del mundo tengan paralelismos y relaciones históricas con ciertas ideologías y específicamente, con algunas de las grandes religiones globales:

- 1) el alfabeto *hebreo* con el Judaísmo
- 2) el alfabeto *latino* con el Cristianismo
- 3) el alfabeto *árabe* con el Islam
- 4) el alfabeto *devanagari* con el Hinduismo
- 5) el alfabeto *cirílico* con el Cristianismo Ortodoxo.

La implantación cultural de los alfabetos ha ido aparejada en muchos casos con la consolidación de muchas de esas grandes religiones, evidenciando que, como sistema de comunicación, lo escrito posee un gran poder de representación y persuasión, adquiriendo cualidades sagradas en casi todos los grandes cultos del mundo, que basan gran parte de su doctrina en sus escritos. En este sentido, las religiones no solamente impulsaron la consolidación de los alfabetos a través de sus textos sagrados, sino que se constituyeron también en universos para la expresión narrativa y metafórica a través del signo.

La importancia de los sistemas alfabéticos radica en su utilidad como vehículo para la transmisión eficiente de ideas complejas y difíciles de evocar en otros sistemas de escritura, pero no carece de ductilidad para la expresión sensible a partir de la valoración de sus formas gráficas. La simplificación y abstracción alcanzada por los signos alfabéticos favorece la expresión formal hacia miles de posibilidades y variantes, conservando el reconocimiento de su forma básica. Como materia prima de la escritura, las formas reconocibles de las letras

occidentales se han vuelto gradualmente la norma, «latinizando» muchas expresiones gráficas provenientes de otros sistemas de escritura e incorporándolas a la dinámica global de la comunicación.

Si bien las letras son instrumentos universalizables para la comunicación, son también simbólicamente expresivas, sin dejar de ser vínculos primarios con el lenguaje. Pueden ser bellas, grotescas, clásicas, burdas, delicadas, transgresoras y miles de cosas más. Para ser catalogadas como tales, precisan de una valoración estética que excede su esencia lingüística, acercándose más a la expresión plástica y extendiéndose de su instrumentalidad comunicativa. Esto las hace ideales para la expresión artística e incluso una forma de arte en sí misma. Bajo esta premisa, las letras pueden ser formas artísticas, pero también funcionan como instrumentos de otras formas expresivas y materiales del arte. Pueden ser materia prima de la pintura, la escultura, la arquitectura, el arte objeto, la instalación, lo performático y casi cualquier otra forma de arte visual, sea como acompañantes discretas y sutiles o reclamando un gran protagonismo.

Las letras están ahí, son parte del paisaje cotidiano, aunque a veces la sensación es que pueden pasar desapercibidas, porque salir a la calle y ver letras es simplemente como respirar, es parte de la rutina diaria. Pero, aunque no siempre se perciban conscientemente, cumplen silenciosamente –y a veces no tan silenciosamente–. Pese a su naturalidad, las letras han realizado un recorrido histórico que va desde el surgimiento del concepto básico del trazo de cada signo con su fonema, hasta llegar al artefacto más reciente que han conquistado, el *smartphone*. Debieron sucederse muchos acontecimientos para llegar al punto en que sea posible usar 27 signos –para el idioma español– para expresar casi cualquier idea o pensamiento a través de casi cualquier tipo de superficie y con el mínimo esfuerzo.

Cada signo tiene una historia propia para haber llegado a ese punto y el tipografismo ha emergido como la cara gráfica del signo, que puede manifestarse de mil y un maneras sin perder su identidad esencial ampliando comunicativos y artísticos.

A manera de síntesis sobre el componente instrumental de las letras, vale la pena examinar la lógica funcional detrás de ellas, a través de cuatro aspectos esenciales presentes en el lenguaje escrito:

- 1) Una grafía o trazo

2) Una relación o correspondencia lingüístico-fonética, numérica o simbólica con el grafismo.

3) Una extensión o vinculación idiomática al habla común.

4) Un contexto cultural o disciplinar específico para darle sentido a los signos.

Estos tres componentes son esenciales en el funcionamiento y la popularización de la cultura alfabética, pues son adaptables a casi cualquier contexto humano.

Como piezas semióticas, las letras y sus configuraciones morfológicas son capaces de construir, fijar, señalar, evocar, denotar y recrear. Fijan ideas en el imaginario individual y colectivo que pueden ser preservadas a partir de su materialidad, señalan de manera puntual a partir de las palabras que representan, evocan toda clase de referencias del mundo que nos rodea a partir de formas sugerentes y estéticas, denotan conceptos claros, unívocos, contundentes y recrean a partir de la analogía y la metáfora trozos o segmentos de la realidad, reconfigurando nuevas realidades a partir de sus propios códigos. Todo eso es posible gracias a las letras y su riqueza comunicativa y artística. Bringhurst (2014) reflexiona sobre la franca contribución de las letras y los signos escritos a la vida del ser humano, estableciendo que tienen incluso una vida y dignidad propias. «Las letras y sus diseños, cuando honran y aclaran lo que ven y dicen los seres humanos, merecen que se les honre» (p. 28).

Pese a que el conocimiento histórico en torno a la letra es amplio, aún hay muchos aspectos por estudiar a profundidad, sobre todo en torno a su morfología expresiva y la relación de esta con el medio especialmente artístico. El estudio de esa faceta ha sido poco abordado académicamente, siendo ese uno de los sentidos de este trabajo.

### ***1.1.2 Tipografía y Tipografismo: Precisiones Conceptuales y Terminológicas***

A fin de iniciar con el desdoblamiento más formal del concepto de «tipografismo», sería importante elaborar cuestionamientos claves: ¿De dónde viene el concepto?, ¿qué es lo que designa?, ¿qué autores lo proponen o trabajan con él?, ¿cuáles han sido sus alcances?, ¿qué aspectos se pueden seguir explorando?

Es pertinente arrancar con algunas distinciones entre la «tipografía» y el «tipografismo», adicionalmente de la breve revisión etimológica hecha previamente. Se trata de dos conceptos que presentan similitudes y complementariedad, pero cada uno tiene su

especificidad, a pesar de que en la práctica ambos conceptos tienen bordes un tanto difusos de acuerdo al empleo popular o normalizado, ambigüedad que suele encontrarse también en el ámbito académico.

Es relevante empezar esta categorización indagando brevemente la aparición de los dos términos en las disciplinas de la visualidad y la cultura. El primero (tipografía) es un concepto añejo, con al menos cinco siglos de uso y una carga histórico cultural sumamente importante, especialmente en Occidente. El segundo (tipografismo) ha tenido un uso mucho menos recurrente y hasta un tanto novedoso, derivado del estudio medianamente formalizado de ciertas expresiones gráficas de la escritura.

En torno al desdoblamiento del primer concepto, Fontana (2020) destaca que:

«La tipografía es un bien social en la medida en que transmite conocimientos. Es un patrimonio de la humanidad que debe ser atendido como tal, preservándolo en buen estado y transmitiendo para las generaciones por venir, debida su trascendencia en el desarrollo social» (p. 12).

Pero en concreto, ¿qué se entiende por «tipografía» y qué por «tipografismo»?

Martín y Mas (2004) proponen en su «Manual de tipografía: del plomo a la era digital» dividir el conocimiento tipográfico como campo general de estudio a partir de dos grandes áreas: 1) la tipografía de edición, que se ocuparía de lo que suele relacionarse temática y disciplinariamente con el concepto primario de «tipografía» y 2) la tipografía creativa, siendo este último concepto el que se puede equiparar de forma más cercana al «tipografismo»:

La primera [tipografía de edición] reúne las cuestiones tipográficas relacionadas con las familias, el tamaño de las letras, los espacios entre las letras y las palabras, la interlínea, la medida de línea y la columna; es decir, aquellas unidades a las que los diseñadores gráficos y tipógrafos, de forma unánime, conceden un carácter normativo. La segunda [tipografía creativa] contempla la comunicación de otro modo, como si se tratara de una metáfora visual, donde el texto no solo tiene una funcionalidad lingüística, y donde, a veces, se presenta de forma gráfica, como si se tratara de una imagen. Ambas son totalmente compatibles. (p. 18)

En torno a algunas particularidades de cada campo, Martín y Más ahondan:

Aquí [en la tipografía de edición] debemos inclinarnos por la legibilidad porque este debe ser el primer objetivo de la tipografía. En cambio, en la tipografía creativa no es necesario colocar la legibilidad en primer lugar, ya que se disponen de otros recursos gráficos para conseguir un buen resultado. (p. 19)

Pasando al concepto de «tipografismo», este es propuesto y desarrollado en distintos momentos por los investigadores españoles Joan Costa y especialmente Manuel Sesma, investigador del Departamento de *Disseny i Imatge* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, cuyo trabajo y línea de investigación sobre el tema es una de las principales referencias para esta tesis.

El concepto lo introduciría Sesma en el escenario académico –al menos en su versión castellana– en el año 2004, definiéndolo como «la semantografía de la letra; es decir, un campo en el que se puede analizar el significado de la función simbólica de la letra y de los indicios que distinguen unos tipografismos de otros» (p. 18).

Si bien es Sesma el que realizará un abordaje exhaustivo del concepto a través del libro que lleva precisamente ese nombre<sup>3</sup>, el autor refiere que el término es inicialmente propuesto por Costa. Dicho término estaría emparentado con algunos otros similares, tratados en trabajos previos por otros autores, incluso desde hace ya varias décadas, lo que muestra que es un término que tiene ya algo de recorrido a pesar de no ser tan conocido ni tratado en trabajos recientes. Sesma rescata algunos de esos conceptos de considerable similitud al de tipografismo, como «tipograma» y el francés «*typographisme*».

El tipograma, emparentado lingüística y temáticamente al tipografismo, es un concepto utilizado para designar expresiones tipográficas que forman composiciones visuales relacionadas con la temática que abordan en el texto compuesto por la tipografía. Este se asocia a su vez con otros conceptos que pueden considerarse sinónimos o con muy ligeras variaciones prácticas, como «caligramas» (del francés «*calligramme*») o «tipoesía» –derivado de la fusión de tipografía y poesía–, utilizado para referirse a composiciones poéticas que intentan expresiones gráficas paralelas a las del significado lingüístico de texto, en un juego literario-visual (figura 8).

---

<sup>3</sup> Sesma, M. (2004). *Tipografismo*. Paidós.

## Figura 8

### Caligramas



Otro concepto emparentado al tipografismo recuperado por Sesma es «typographisme», un término en francés que aparece en diversas referencias documentales previas, como el trabajo del mismo nombre («*Typographisme*», 1971) del artista y poeta belga Christian Dotremont y más recientemente en «*Type at Work*» (2003) Andreu Balius.

Sesma refiere que en los distintos trabajos donde aparece el término o bien su equivalencia lingüística, este aplica a la definición de tipografía expresiva, denominación que Teal Triggs (2003) propone para reconocer la expresividad de la letra desde una perspectiva de valoración de sus cualidades plásticas.

Por otro lado, no solamente el arte, la poesía o los campos de la sensibilidad artística son terrenos fértiles para el tipografismo. En épocas previas al advenimiento de los sistemas modernos de impresión, que corresponden a la mayor parte de la historia de las letras y el alfabeto, las formas de expresión gráfica libres y predominaron en sus fines estéticos, aún en aquellos ámbitos más utilitarios, como la publicidad.

Cuando surge la tipografía como medio de comunicación masiva, orientada a la impresión de libros y posteriormente de otros medios impresos como periódicos y revistas, esta evolucionó por un camino desde ciertos estilos que permitieron la construcción de formas y moldes culturales que se siguen usando hasta hoy, basados en la simplicidad y regularidad de las letras y sus patrones históricos, aparecidos cronológicamente y llegados a las letras de imprenta en el mismo orden histórico: primero a través de las letras las góticas, luego de las romanas (*serif*) y, finalmente, de las *sans serif* (figura 9).



**Figura 9**

*Tipografía: estilos de letras de imprenta*



Pero paralelamente a ese desarrollo de estos estilos ‘puros’ de la tipografía impresa, siguieron desarrollándose formas alternativas de expresión escrita sin las ataduras del canon o las limitantes técnicas propias de la disciplina tipográfica. La sensibilidad para dibujar, pintar, grabar o colorear letras, en toda clase de cosas y para casi cualquier fin, han existido siempre a la par de la cultura tipográfica formal (figura 10).

**Figura 10**

*Tipografismos publicitarios del siglo XIX*



### ***1.1.3 Tipografía, Tipografismo, Cultura y Arte***

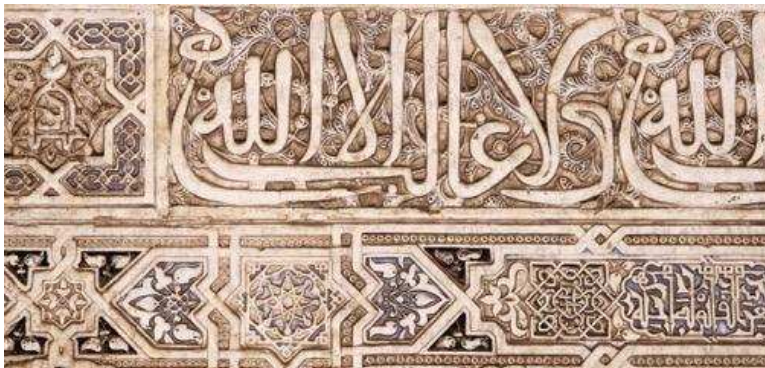
Las diversas manifestaciones del tipografismo han permitido la exploración plástica de las cualidades estéticas de la escritura, de la misma manera que en otra clase de formas visuales del arte, como puede ser un cuadro, una escultura o una obra arquitectónica.

No se trata de forzar al tipografismo a los mismos fines que cualquier otro objeto artístico, sino comprender que puede tener afinidad con muchas manifestaciones del arte, además de otros ámbitos como la propaganda, la publicidad, la ilustración, etc., gracias a que el tipografismo está igualmente arraigado que los demás códigos de la visualidad, a través de las relaciones de los signos con la cultura y el arte de los pueblos.

Muchos de esos códigos estéticos de gran arraigo sobre los materiales escritos provienen desde antes que los sistemas alfabéticos empezaran a ser la norma en buena parte del mundo, mostrando en muchos casos enorme desarrollo y sofisticación, como en la sutil belleza de las escrituras orientales antiguas o de las caligrafías árabes, convertidas en la esencia del arte islámico (figura 11).

#### **Figura 11**

*Versos coránicos*



*Nota.* Alhambra de Granada

Desde la antigüedad las escrituras son sistemas visuales de gran desarrollo estético, pero también comunicativo e intelectual, pues varios de ellos hacen uso de la representación simbólica a partir de una economía sígnica que suele ser uno de los rasgos valorados en los sistemas de escritura. La capacidad de síntesis del signo escrito a partir de un solo grafismo como unidad mínima de significado puede entenderse desde su asociación a un concepto fundamental: el «glifo».

Del griego γλῶφω (*glýfō*, esculpir o tallar) «glifo» es una palabra que permite agrupar signos escritos de una manera incluyente sobre diversas clases de sistemas de escritura, no necesariamente alfabéticos, como las escrituras precolombinas, los jeroglíficos egipcios, las runas nórdicas o cualquier otro sistema de escritura cuyo funcionamiento se pueda entender a partir de signos unitarios que componen sistemas elaborados.

La denominación de «glifo» es relevante porque tiene que ver con la habilidad humana de escribir a partir de rasgos simplificados, sin importar su formación, procedencia y desarrollo cultural, siendo capaz de cargar de sentido los trazos más simples. Adicionalmente, el glifo es también un elemento común en casi todas las manifestaciones estilísticas en todas las culturas que han desarrollado e implementado formas de aplicación de sus sistemas de escritura en sus formas de expresión artística, aunque el término suele ser aplicado con más frecuencia a ciertos tipos de sistemas escritos, sobre todo ideográficos y logográficos, más que alfabéticos.

#### ***1.1.4 El Concepto de Tipografía a Detalle***

La tipografía es algo tan relevante para el ser humano, que tiene que ver con las formas de aprehensión del conocimiento más cercanas y eficientes que existen. Gran parte de lo que sabemos o aprendemos del mundo lo leímos en textos hechos con tipografía.

En relación a esta idea, Fontana (2020) argumenta:

La tipografía deja de ser un hecho meramente estético para sorprendernos con su capacidad mediadora de la lengua. Estudiamos tipografía para transmitir mensajes de manera efectiva, considerando la sintaxis de los textos, la ortografía de las palabras, y respondiendo a una cultura de escritura y articulación de los mensajes en constante evolución. (p. 12)

Señalada su relevancia, hace falta enmarcar algunos conceptos afines a través de la revisión del detalle de este concepto mayor, que puede estudiarse con sutileza a partir de seguir algunos hallazgos, desde su historia más antigua hasta las revelaciones más recientes.

En adición a la revisión del concepto que se ha estado estructurando en esta sección del trabajo, Martínez de Souza (2014) sostiene que «la voz “tipografía” no es tan transparente como pudiera parecer a primera vista, en especial debido a que el significado primigenio de la

palabra *tipo* que puede entenderse como “carácter grabado” (aparecida hacia 1615), es un concepto que se aleja de una interpretación inmediata de un lector poco informado» (p. 9).

Según Baines y Haslam (2005), la «tipografía» puede definirse como «la organización y notación mecánica del lenguaje» (p.11).

La concepción de ‘estandarización’ de la escritura en torno a la cual gira la acepción principal del concepto, se acerca a la idea de reproducción masiva, sustentándose en el origen etimológico de la propia palabra, explicada por Calles (2012) a través de la recuperación de su origen etimológico: «*tipos* [golpe, molde] y *graphê* [escritura, trazo, acción de escribir]» (p.33).

Martínez Montesinos (2004) recupera la definición que proponía en 1929 Stanley Morison, uno de los padres del concepto moderno de tipografía: «Arte de disponer correctamente el material de imprimir, de acuerdo con un propósito específico: el de colocar las letras, repartir los espacios y organizar los tipos con vistas a prestar al lector la máxima ayuda para la comprensión del texto» (p. 17).

Por otro lado, Martínez de Souza (2014) establece que son escasos los trabajos que llegan a «la profundidad necesaria como para establecer con conocimiento de causa el tipo más adecuado para la composición en función del espíritu de la letra» (p. 9); es decir que, a pesar de la enorme historia de la tipografía como oficio y quehacer humano, aún es un ámbito que pertenece a un campo de especialización bastante cerrado.

El concepto primario derivado de su referencia etimológica describe la reproducción de la escritura a través de moldes, en alusión al origen de los tipos de plomo que se usaron originalmente en la imprenta durante varios siglos, hasta que otros sistemas como el linotipo, las máquinas de escribir, la fotocomposición y la tipografía digital, fueron apareciendo en el escenario tecnológico de los sistemas de reproducción masiva de lo escrito.

Esta misma idea de estandarización –aunque surgida de la materialidad de los tipos de metal– sigue aplicándose a los nuevos medios de reproducción que dominan las tecnologías digitales, como las fuentes tipográficas actuales, que no requieren soportes materiales para ser representadas y reproducidas más allá de las pantallas. Pero pese a que buena parte del uso de la tipografía se concentra en la digitalización de la comunicación, la letra ‘material’ sigue existiendo en todos los objetos y espacios de la vida común.

Pese a la evolución de las tecnologías y los soportes, el molde (o tipo) sigue existiendo y permitiendo que las letras y signos asuman formas homogéneas y se puedan utilizar como conjuntos de signos que comparten cualidades estilísticas en forma de «fuente» (font), caracterizada por la regularidad propia de su diseño e incorporadas a todas interacciones actuales, lo que poco a poco ha generado que la tipografía sea un tipo de artefacto de uso relativamente común y vinculado a muchos fenómenos de socialización y comunicación colectiva.

Siguiendo con el detalle terminológico, según De Buen (2011) el término castellanizado proviene del latín «typographia» y surge originalmente relacionado al arte de imprimir y estampar letras. En los siglos posteriores, el término fue ampliando los campos y objetos a los que el concepto puede referir y según el mismo De Buen, su origen tiene raíces en las voces griegas que derivan de «signo» y «escritura».

Por otro lado, Gamonal (2015) describe a la tipografía como «la manifestación o representación visual del lenguaje a través de la cultura formalizada y estandarizada» (p. 26). Esta formalización tiene que ver con la incorporación del signo en la vida del ser humano alfabetizado.

Aunque las definiciones anteriores parecen precisas, en la práctica el uso del término se ha extendido de formas menos claras, asociándose colateralmente con muchas otras cosas que escapan a su origen etimológico y su vinculación histórica a los sistemas de imprenta que lo popularizaron, por lo que la acepción «tipografía» suele ser cercana a contextos sin ninguna vinculación directa con los oficios de su uso especializado. Cualquiera que haya utilizado una computadora habrá usado alguna vez la palabra «tipografía» o pensado en ella cuando ha tenido que dirigirse al combo de un procesador de texto para elegir la fuente de lo que ha escrito. Lo que es un hecho, es que más allá de la adopción del término por públicos más o menos especializados, en general los seres humanos reaccionamos semióticamente a ella de muchas maneras.

Algunos otros usos recurrentes, aunque menos precisos del concepto —en inglés *typography*—, remiten al diseño, creación o estilo de las letras en objetos destinados a la comunicación, desde las aplicaciones digitales, las letras distintivas de una marca comercial o los tipografismos que no se rigen con formas gráficas estandarizadas, como una

letra gestual en una carta o la tarjeta que acompaña un ramo de flores. Estos últimos ejemplos son formas improvisadas de escritura altamente expresivas, a pesar de no ser estrictamente tipografía, sino tipografismos.

La mayoría de los seres humanos están en contacto con letras toda su vida y desde etapas muy tempranas. Dentro de estos contextos cotidianos, al elegir una tipografía y no otra para una tarea de escritura digital, queda de manifiesto que entran en juego criterios culturales y estéticos a los que les damos importancia, como el gusto o la normalización de estilos o *fonts* relacionadas a ciertas aplicaciones o usos preestablecidos, como el uso de *Arial* en trabajos académicos o la personalización tipográfica de un poema o de una carta de amor.

Hasta aquí el concepto de tipografía se ha relacionado con la posibilidad de su reproducibilidad a gran escala y a su dependencia a estructuras prediseñadas y condicionadas por su rendimiento para situaciones previstas y predeterminadas, para una disposición rápida, directa e inmediata, que requiera poca especialización para su uso en entornos cotidianos y que permita resolver situaciones de comunicación de forma eficiente, sea a través de medios mecánicos o digitales. Pero en todos los casos, el concepto de tipografía mantiene en la esencia de su definición y origen la idea de una escritura hecha a través de modelos gráficos, y a pesar de tener una finalidad práctica de reproducibilidad, no deja de ser gráficamente expresiva.

### ***1.1.5 La Plasticidad Inherente al Tipografismo***

Si bien las definiciones revisadas pueden tornarse algo imprecisas cuando se aplican a cosas tan dispares como un rótulo callejero, a letras digitales, la caligrafía de un diploma, o la letra de una propaganda política, el uso generalizado del concepto es el común denominador en una sociedad familiarizada con el término, aunque estrictamente hablando varias de estas expresiones no correspondan a tipografía, sino a tipografismo.

Sesma (2014) deja ver que los conceptos con que se asocia a muchas de estas expresiones suelen entrar en el terreno de la ambigüedad por falta de discusión y consenso, pero también porque no se consideran dentro de su definición las cualidades plásticas de toda expresión escrita.

Como se estableció previamente, el tipografismo puede no siempre provenir de una representación normalizada (tipográfica) de la escritura, pero sí puede adoptar características

estilísticas y simbólicas que aludan a códigos gráficos provenientes de la reproducción estandarizada del texto. Así, el tipografismo puede contener letras ‘tipográficas’ aunque con fines abiertamente expresivos. Un tipografismo puede recurrir a una fuente regular, modificarla o alterarla con fines estéticos distintos a aquellos para los que se dispone usualmente esa tipografía. Igualmente, una pieza de arte puede representar formas prediseñadas como letras tipográficas como formas expresivas personales y totalmente recontextualizadas como objeto artístico, tal como se aprecia en las obras de Hugo Ball o El Lissitzky, quienes trabajaron conceptual y plásticamente con las letras de imprenta que tenían a su disposición, pero no con fines de escritura como expresión lingüística ni de reproducción comunicativa, sino de discursividad artística (figura 12).

### Figura 12

#### *Tipografismo Dada y Constructivista*



*Nota.* 1) Hugo Ball. «Impresión 1 dada. Karawane (Caravana) poema sonoro», 1918. | El Lissitzky. «Basic Calculus CCCP Soviet USSR». 1928.

Este fenómeno se ha replicado con relativa frecuencia en el mundo del arte, en el que es común ver obras con apariciones de letras que fueron diseñadas originalmente como tipografía y para fines de reproducción masiva, pero que al incorporarse al mundo del arte cumplen fines expresivos particulares y juegan un papel esencialmente plástico, desligado de la representación convencional del texto.

Otro caso similar sería la obra de la artista conceptual estadounidense Barbara Kruger, quien como parte de su producción artística utiliza fotografías, una paleta de color siempre en rojo, negro y blanco, además de textos y tipografía como rasgo distintivo de su obra. Usa

siempre la fuente **Futura bold itálica**, que ha convertido en un sello de su obra para expresar sus irónicos y agudos mensajes sobre el feminismo y la crítica social presente en su propuesta artística. En sus obras la tipografía es tipografismo, actuando como un recurso estilístico que hace poco relevante el origen estandarizado del texto proveniente de una fuente digital, además inspirada en una fuente tipográfica de tipos móviles, originada hace casi cien años. La artista aprovecha la fuerza visual de la tipografía y la convierte en un sello de su obra, pero los espectadores de sus trabajos difícilmente identifican el carácter tipográfico de esos textos, que son más bien expresiones identitarias de la artista, no expresiones normalizadas con una fuente homogénea en su diseño (figura 13). Con ello, el uso de la fuente **Futura bold itálica** en el arte de Kruger, tiene lecturas tipográficas, no tipográficas.

### Figura 13

*Tipografismo: Barbara Kruger*



*Nota.* Barbara Kruger. «The future belongs to those who can see it», 1997. National Gallery of Art. | «My body is money», 1989. The Art Institute of Chicago.

A través de estos ejemplos se puede apreciar que el arte puede convertir la tipografía en tipografismo a partir de la transformación de signos prediseñados con un ADN estilístico originario, llevándolos de objetos tipográficos a expresiones nuevas reconvertidas en tipografismo. Esta transformación sucede con frecuencia, a través de retomar estilos o tecnologías del pasado vinculadas a la reproducción tipográfica convencional o a formas de uso en contextos nuevos y fuera de la vinculación semántica de su materialidad y tecnología originaria, como puede apreciarse en otros casos parecidos. Esto sucede porque la tipografía



es un código establecido ya culturalmente y las formas de lo tipográfico se han asimilado y son imitables, reproducibles y resignificables.

Algo similar se observa en otros casos, como en las letras mecanográficas de las viejas máquinas de escribir, que pertenecen a un modelo tipográfico reconocible para varias generaciones que ya no las llegaron a utilizar en esos artefactos, pero que aun así las reconocen a ellas y a su origen. Hoy pueden verse reproducidas en muchos ámbitos comunicativos ya sin provenir de la máquina mecánica de escribir, que fue prácticamente el único dispositivo tecnológico que existía para hacer documentos regulares y oficiales accesible masivamente, hace apenas algunas décadas. Hoy se recrean digitalmente esas formas y ya no de forma mecánica con los golpes de la matriz metálica de las teclas a través de una cinta humedecida con tinta. Así, la estética letras de aquellas máquinas sigue vigente como estilo, ya no tipográfico, sino tipografístico, como objeto decorativo o “retro” que se ha fetichizado, como signo de nostalgia usado como recurso artístico, publicitario o de coleccionismo, pero ya no como tipografía utilitaria. Ya sin las ataduras a su tecnología original, las letras mecanográficas pueden transferir expresiones identitarias de su fuente primaria (tipográfica) a expresiones libres o tipografismos nuevos.

Un ejemplo de esa reconfiguración se puede encontrar comúnmente grafismos completamente desvinculados de ese origen mecanizado, en el caso del mundialmente famoso logo de I♥NY, diseñado por Milton Glaser y convertido en un afiche de la cultura popular (figura 14).

#### **Figura 14**

*Tipografismo: Tipografismo e identidad*



*Nota.* Branding de I♥NY. Campaña lanzada en 1977 e ícono de la ciudad de Nueva York hasta la fecha. Si se analiza brevemente el uso de las letras de ese logo, se puede observar que remiten a esas viejas letras de máquina de escribir, lo que resulta evidente al conocer que dicha fuente se denomina *American Typewriter*, lo que plantea también la relación conceptual del tipografismo con las palabras para impactar la significación.

En estos casos, las formas se expresan de modo tipográfico desde una plasticidad inherente y la desvinculación de la tecnología tipográfica de la que proviene, aunque no de los códigos visuales instaurados social y culturalmente. Aunque el emblemático (I♥NY) utilizó ese molde tipográfico –que sí estaba en uso en 1977, cuando el logo vio la luz– para muchos intérpretes actuales del quizá este tipografismo solo represente un símbolo moderno de la ciudad, sobre todo para aquellos ajenos a la referencia original. Así, el nuevo contexto y significado se impone y suplanta al anterior sin que a pueda ser reconocido su origen, lo que no es impedimento para nuevos significados de alto impacto. Algo similar sucede con tipografismos empleados en representaciones visuales del arte o la cultura, cuyas sutilezas históricas o estilísticas suelen ser ajenas a los grandes públicos, pero mantienen una carga identitaria importante.

Muchos de los códigos del tipografismo se han fijado paulatinamente en la sociedad a través de la socialización de las expresiones o referencias estilísticas predominantes como formas de reconocimiento de las letras, acelerando su penetración cultural por la inmediatez y masividad de internet. Antes de la era de la información digital, la fijación e instauración de esos códigos era mucho más lenta y limitada. Desde hace varios años existe el denominado «arte digital», basado en el uso de la plasticidad gráfica que permiten los sistemas informáticos como un lenguaje más del arte. Estos avances tecnológicos han potenciado que las expresiones estéticas de la letra, se diversifiquen y difundan globalmente de forma casi instantánea, como uno más de los objetos de la cultura.

Las letras contribuyen a la formalización e institucionalización de ciertos valores sociales que ganan vigencia a través de la implantación de los códigos gráficos como entes reguladores de las relaciones, lo que puede derivar en una estandarización del pensamiento, de las conductas o de ciertas normas o prácticas culturales. La letra tipográfica ha contribuido a

la fijación de ideas en todos los órdenes, desde los tipos móviles de Gutenberg hasta las letras digitales que son la norma de la época actual, pasando por todas las etapas intermedias de la comunicación tipográfica. Así, aquello que se imprime con tipografía parece más serio, institucional e incluso más creíble que aquello que se enuncia con letras no tipográficas, no estandarizadas, que se percibe como algo más personal o informal.

Aunque la estandarización constituye el grueso del destino de las letras de nuestro entorno y contribuye a la practicidad de la comunicación humana, también deja un espacio natural para la personalización de la escritura y la explotación de sus cualidades más sensibles. La estética del *ductus* de la mano es irreplicable e irreproducible y esa letra se acerca al arte y es, por tanto, de potencial artístico.

El tipografismo y la tipografía son fenómenos polivalentes. Seguramente no la concebían igual Gutenberg que Steve Jobs, aunque ambos la usaron para desarrollar su actividad creadora, igual que los que los artistas que la han empleado como tipografismo en su arte. No la concibieron igual los futuristas que Picasso o los artistas de *Fluxus*, pero todos usaron su potencial expresivo, diferente al de la fotografía, el dibujo u otras formas de lenguaje visual.

Así mismo, las propias cualidades morfológicas de la letra marcan sus potencialidades expresivas, al entremezclarse con las motivaciones humanas e ‘inmiscuirse’ cada aspecto de sus interacciones. Este contacto de la forma con el entorno detona la significación, pero está sí nace irreductiblemente de la forma gráfica de la letra. Una letra «A» cuyo significado es limitado en sentido abstracto, puede expresar cosas diferentes si aparece en forma cursiva (*A*) o de negrita (**A**), de **Garamond (A)**, **Bodoni (A)**, Futura (*A*) o **Comic Sans (A)**. También va a influir si esa letra «A» se expresa a través de una pantalla digital o en un rótulo callejero, grabada en un monumento de mármol o tatuada en un cuerpo humano, pues el contexto material y de lectura condiciona el significado del signo.

Es significativo que la forma gráfica en un elemento de la escritura común puede transitar de lo tipográfico a lo tipografístico, potenciando lecturas semióticas hacia algo totalmente diferente del signo primario del que provino, pues **Garamond** y **Bodoni** son formas que tienen siglos de haberse creado y utilizado, mientras Futura apenas uno, y **Comic Sans**, sólo unas pocas décadas (figura 15).

## Figura 15

### *Formas tipográficas históricas*



El caso de este último ejemplo, Comic Sans es una muestra del impacto mediático de la tipografía. Fue diseñada por Connare por encargo de *Microsoft* a mediados de los años 90, para ser utilizada originalmente en un videojuego, sin que nadie pudiera prever el revuelo que causaría este ‘humilde’ tipo de letra en el ámbito del diseño y más aún, en el imaginario colectivo de la comunicación mediatizada, aún años antes del boom de la globalización digital en las redes sociales. Es altamente probable que muchas personas que escuchen o lean «Comic Sans», sepan a lo que se refiere, aunque no sean diseñadores, artistas ni tipógrafos.

Aunque nunca llegó a usarse para el videojuego para el que fue pensada, la *Comic Sans* y su reuso a través de miles de casos y aplicaciones imprevistas, le han dotado de un carácter significativo potente, aunque lejano de su origen y premisa semántica inicial, incluso desconocida para la mayoría de sus usuarios. Se ha convertido en una fuente repudiada por unos y defendida por otros, a veces vinculada a la cultura popular o los cómics –de donde proviene su nombre y forma– y otras como ejemplo del mal gusto. La tipografía y su molde gráfico escaparon a su estatus tipográfico de software estandarizado y se convirtieron en una fuente plagada de referencias tipográficas desde que salió a la luz a mediados de los años ‘90, al ser incluida por *Microsoft* en «Windows 95». Cuando todo el mundo pudo leerla y usarla como fuente en sus propias computadoras el *boom* estalló, probablemente porque no era como las letras serias y ‘aburridas’ de los pocos tipos digitales disponibles en aquella época. Parecía divertida, original, novedosa.

Garfield (2019) explica con detalle los aspectos más importantes de esa popularidad que tuvo muchas caras, algunas de ellas algo oscuras. «La gente empezó a utilizarla en cartas de restaurantes, tarjetas de felicitación, invitaciones de cumpleaños y carteles artesanales que

se engrapaban en los árboles. Fue publicidad viral antes que esta siquiera existiese y, como buen chiste, al principio hacía gracia» (p. 66).

Connare explicó por qué funcionaba tan bien:

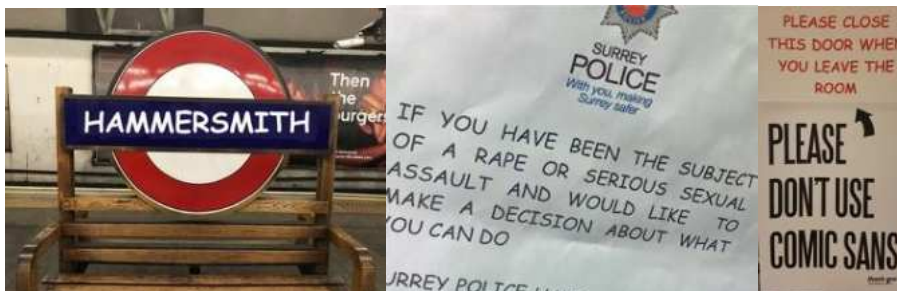
Porque a veces es mejor que «Times New Roman», no hay más ... Entonces *Comic Sans* empezó a aparecer en otros lugares: en las laterales de las ambulancias en páginas para adultos de internet, en las camisetas de la selección portuguesa de baloncesto, en la *BBC* y en la revista *Time*, en anuncios de tenis *Adidas*. Se hizo corporativa y de repente *Times New Roman* dejó de parecer tan mala.

Con el cambio de siglo la gente empezó a sentirse molesta con *Comic Sans*, primero entre risas, luego con mayor virulencia ... El matrimonio formado por Holly y David Combs puso en marcha todo un negocio casero desde el que ofrecían tazones, gorras y camisetas con la leyenda «Ban Comic Sans» (Prohíban Comic Sans). Este era su manifiesto:

«Entendemos que la selección de una fuente u otra depende del gusto personal y que mucha gente puede no estar de acuerdo con nosotros. Creemos en la santidad de la tipografía y en que las tradiciones y estándares de este arte deberían sobrevivir por los siglos de los siglos ... Las cualidades y características inherentes a la tipografía comunican a los lectores un significado que trasciende la mera sintaxis». (p. 68)

## Figura 16

### *Usos cotidianos de Comic Sans*



Las implicaciones que tuvo y sigue teniendo lo que parecía una insignificante fuente digital de las entonces decenas –hoy centenares– que se usaban de forma popular en el mundo, escapan a toda lógica y dejan ver que, aunque las letras parezcan algo común, a lo que no se les presta demasiada atención, son un lenguaje poderoso que incide en la vida de las personas

y que por tanto son altamente valoradas, tanto, como para escribir una tesis doctoral que las estudie.

Volviendo a *Comic Sans*, mientras que los promotores del odio hacia la fuente y quienes pidieron su cancelación con esa agresiva campaña de marketing aludían que, usar esa fuente para cosas ‘serias’ o ‘formales’, era como «presentarse a un evento de gala disfrazado de payaso», el *Wall Street Journal* y otros periódicos estadounidenses de alcance nacional dedicaron columnas y primeras planas a la *Comic Sans* y al movimiento para su prohibición (fig. 17).

### Figura 17

#### *Campaña para la prohibición de Comic Sans*



Algunas publicaciones y eventos prestigiosos del diseño mundial le dedicaron portadas, reseñas y amplios espacios para hablar de su inusitada fama, a través del debate entre seguidores y detractores. Incluso hoy, a tres décadas de su creación, sigue siendo una fuente que aún genera cierta controversia y que va de la animadversión a la simpatía, usándose todavía con cierto antagonismo. Se convirtió sin buscarlo en un hito cultural y mediático a partir de su inesperado impacto y transición de tipografía a tipografismo.

Lo de *Comic Sans* es solo un ejemplo de cómo las letras **denotan** a partir de sus rasgos comunes y por otro, lado **connotan** desde su sustancia plástica, generando experiencias a partir de su lectura o apreciación estética y su relación colectiva con los fenómenos de la cultura. Esas connotaciones un tanto impredecibles no suponen siempre una lógica previsible de su morfología, sino de las sutilezas de los códigos que les rodean, incluidos fenómenos

completamente azarosos. Lo que pasó con esa tipografía pudo pasar con alguna otra fuente o quizá no haber llegado tan lejos. Nadie lo sabe, ni podrá prever algo parecido en el futuro. Lo que es claro es que las letras son signos culturales que no son ignorados ni materia solo de especialistas en el tema. Aunque pocas veces se hable de ellas, más allá de las palabras está lo que sucede alrededor de sus formas habituales y asimiladas mentalmente por los individuos.

Se puede afirmar que existe una semiótica de la tipografía y del tipografismo, pues existe un fuerte vínculo de los seres humanos con los objetos que implican textos, mismos que a su vez implican un proceso creativo y de exposición cultural que atraviesa la comunicación y las artes. Si bien, al final del día las letras son solo signos abstractos, ligados a otros signos abstractos, como los fonemas de una lengua, se relacionan con hechos concretos. Generan excedentes de significado textual y sus cualidades plásticas desbordan sus alcances meramente lingüísticos. La escritura y las letras son dispositivos culturales. Sobre la forma y el uso que la tipografía tiene como material significante y objeto cultural, Calles (2007) establece que su funcionamiento opera desde su cotidianidad y habituación:

Como cualquier objeto, la tipografía despierta en el observador juicios y respuestas emocionales, como las sensaciones con las que asociamos lo tradicional, lo experimental, lo serio y lo divertido. ... Diseñar con tipografía no es meramente registrar discursos o construir herramientas mnemotécnicas; es producir artefactos visuales con propiedades que influyen en la interpretación. (p. 89)

Los tipografismos y objetos tipográficos no poseen en sí mismos significaciones intrínsecas, pues están sujetas siempre a la interpretación simbólica. Sobre ello, Calles (2012) destaca que la importancia de la tipografía no radica únicamente en su expresión formal, sino sobre todo en su función referencial. «Todos los signos, incluyendo los tipográficos, poseen la capacidad de referir, aludir y representar otra cosa, independientemente de su materialización. La tipografía, desde este punto de vista es el resultado de un proceso de producción de sentido» (p. 88).

Esta es la razón por la que un estudio profundo de las posibilidades significantes del texto puede llegar a ser pertinente, pues el lenguaje tipográfico funciona como un puente entre las ideas y su entendimiento para los seres humanos, siendo parte de una compleja cadena que vincula el lenguaje con los objetos, la economía y la vida cultural, social y artística. Según esta

relación causal, una parte del pensamiento se convierte en ideas, que se traducen en palabras y estas se materializan a partir de una forma gráfica, que se convierte nuevamente en ideas para los usuarios que las perciben como un objeto integrado con una función específica.

Para Bringhursts, «la tipografía es un eslabón y, por una cuestión de honor, cortesía y deleite, debería ser tan fuerte como los demás eslabones de la cadena» (2014, p. 28). Aunque «tipografía» y «tipografismo» no sean estrictamente la misma cosa, la intencionalidad expresiva del texto funciona desde ambos universos: a través de la mecanización, reproducibilidad, masividad, estandarización y homogeneidad gráfico-estilística de la tipografía y también de la manifestación libre, del trazo espontáneo y la expresión plástica sensible y personal del tipografismo.

#### **1.1.6 Categorías de Construcción Gráfica de lo Escrito**

Las letras y signos lingüísticos son un campo de estudio tan amplio que es preciso un acercamiento a los alcances de sus distintas variantes y tipos. Las categorías identificadas provienen de un análisis de diversos trabajos útiles para los fines de esta investigación, basadas en la construcción material del signo de acuerdo a sus diversas formas expresivas, derivando en cuatro principales tipologías del signo, las cuales se fundamentan en diversos autores que se exponen en el párrafo correspondiente a cada una. Las categorías propuestas son:

- a) Quirografía
- b) Caligrafía
- c) Rotulismo (lettering)
- d) Tipografía

A continuación, se establece una breve descripción y fundamentación teórica sobre ellas, ejemplificándose gráficamente en la figura 18.

#### **Figura 18**

*Categorías de construcción gráfica de lo escrito*



Quirografía Caligrafía  
Tipografía **Lettering**



### **a) Quirografía (letra quirográfica)**

El término proviene de «quiro» del griego «χειρ» (mano) y «grafia» del griego «γραφια», de la raíz «γραφειν» (graphein), escribir, trazar. Refiere a los signos escritos hechos de forma directa a partir de una habilidad manual con una intención de registro o expresión de ideas. A través de su evolución de primate a ser civilizado, el ser humano desarrolló la habilidad de conectar su pensamiento a través de las destrezas manuales, consiguiendo estructurar sus habilidades quirográficas para generar registros gráficos de ideas y pensamientos.

Calles (2014) propone retomar el término en el contexto moderno del estudio de la tipografía. Sugiere que «el concepto de quirografía, al parecer ya había sido propuesto por Göran Sonesson en «De la reproducción mecánica a la producción digital en la semiótica de imágenes», refiriéndose a la producción de imágenes hechas manualmente» (p. 11).

Gracias a la movilidad y al dominio paulatino de los elementos de su entorno, los integrantes de las primeras grandes comunidades humanas lograron avances muy importantes de organización, síntesis y expresión del pensamiento a partir del grafismo. El desarrollo de la capacidad intelectual vinculada a sus crecientes habilidades manuales y la adecuación de sus instrumentos, devino en la posibilidad de una comunicación cada vez más precisa y refinada, perfeccionándose y evolucionando hasta convertirse en sistemas reconocibles e interpretables por amplios sectores de las antiguas poblaciones.

La letra quirográfica pudiera considerarse muy próxima al campo de las artes a nivel de lenguaje visual, pues ha sido el mecanismo plástico más utilizado por el artista para la construcción de tipografismos, especialmente hasta antes de la era digital. Al tratarse de una expresión manual libre, se puede entender en el marco de la mayor espontaneidad y expresividad.

### **b) Caligrafía (letra caligráfica)**

Este tipo de escritura hace alusión a la ejecución de letras ornamentales desde el arte del trazo y el *ductus* de la bella escritura, con énfasis en la estética. Rufino Blanco (2000) define la caligrafía como «el arte de representar con belleza los sonidos orales por medio de signos gráficos, o bien, la única bella arte gráfica de la palabra» (p. 45).

La caligrafía se basa esencialmente en estilos históricos de escritura, con ciertas normas, reglas y técnicas que se han empleado a lo largo del tiempo para construir textos que apelan a la sensibilidad estética y resaltan la belleza de los caracteres de la escritura. Estrictamente hablando, la caligrafía es una variante de escritura manual, pero con fines de relevancia estilística. Se ha venido utilizando durante siglos para enaltecer los textos escritos a partir de la exaltación de sus cualidades formales.

Dentro de las subcategorías usuales de la caligrafía se pueden encontrar estilos como «romano», «gótico», «uncial», «neuland», «itálica», entre algunos otros, contenidos en los márgenes de la tradición y los estilos históricos. En la actualidad la caligrafía o escritura caligráfica se ha nutrido también de estilos más contemporáneos y experimentales, basados en los viejos estilos, instrumentos y técnicas de la caligrafía tradicional (figura 19).

### **Figura 19**

*Algunos estilos caligráficos*



Desde su carácter estético la caligrafía encuentra un vínculo natural con lo artístico, pues requiere sensibilidad, destreza manual y dominio de las referencias estilísticas que, desde los contextos históricos originarios de este arte, solían tener una utilidad adicional al componente ornamental, por ejemplo, en los manuscritos iluminados, la hechura de libros previa a la imprenta tipográfica o las inscripciones murales en obras religiosas. No hay que perder de vista que todos los libros y materiales escritos hechos por el ser humano hasta antes del siglo XV, se hicieron de forma manual y caligráfica.

Para Balius (2013), «la tipografía tiene una conexión directa con la escritura y no tanto con la caligrafía, que es su expresión más artística» (p. 36). Pese a su antigüedad, la caligrafía se sigue usando hoy en día con la misma vigencia que en el pasado, en casos en que se busca hacer valer el estilo o la belleza de la escritura con fines de comunicar sobriedad, elegancia o prestigio, expresando cierto refinamiento a través de un carácter artesanal que se acerca a lo artístico. En la actualidad existe la caligrafía digital, que se desliga de su origen material

gracias a las posibilidades tecnológicas que han abierto los programas para diseño y trazo, permitiendo expresar los estilos caligráficos no solamente con tinta y papel sino a través de medios y soportes digitales, conservando las normas, estilos y estructura de los estilos históricos.

### **c) Letrismo (*lettering*)**

Esta categoría visual de la letra es un tanto difícil de acotar y sustentar teóricamente, debido a que se trata de una de las formas de representación gráfica de la escritura que se sirven de la mayor libertad expresiva y técnica, lo que la hace algo ajena de normas o categorizaciones históricas.

Relacionado más con el campo del diseño gráfico, las artes visuales y las culturas urbanas, aparejado con el anglicismo «*lettering*» o su cercanía con el rotulismo de la esfera popular, el letrismo se acerca a otras manifestaciones de escritura visual como la caligrafía, aunque sin apearse a un orden histórico o a modelos reconocidos de construcción de las letras según un canon o una práctica clasificable de acuerdo a una norma.

El letrismo suele nutrirse y recrearse libremente de la cultura popular o vernácula y de la sensibilidad gráfica de los artistas para derivar en la expresión pura del trazo, por lo que es evidente su vinculación desde las artes visuales con el imaginario social, especialmente desde las culturas urbanas y las formas novedosas de expresiones gráficas populares, con fuertes alcances identitarios hacia lo vernáculo en ciertas sociedades.

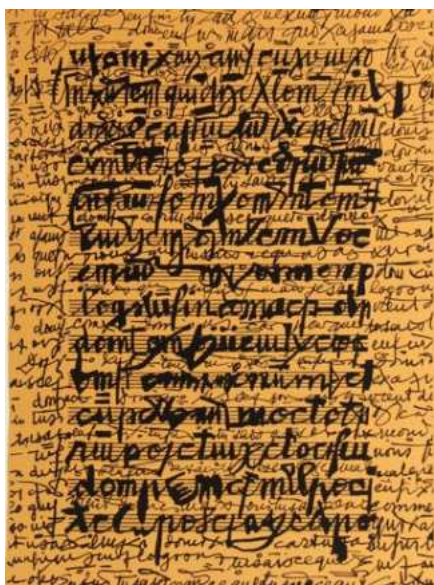
La diseñadora y artista visual Cristina Paoli (2014) realza el valor del viejo oficio del rotulismo o letrismo a partir de su resignificación estética dentro de un marco donde la comunicación, el arte y en general todos los aspectos cotidianos de la vida común, están viéndose cada vez más dominados por el componente de la digitalización: «Justamente por el momento tecnológico específico que vivimos, el rótulo manual está pasando por un momento de cambio y revalorización y considero que es una práctica que está por mucho lejos de perderse» (p. 11).

Una referencia al letrismo en el campo artístico, es la propuesta estética formulada hacia mediados del siglo XX por el poeta rumano Isidore Isou. En su propuesta artística Isou proponía que la poesía tuviera un impacto estético hacia el espectador a partir de la expresividad gráfica de las palabras, incluso por encima de su contenido literario. Aunque el

término contemporáneo tiene una acepción con un sentido algo diferente al de la visión original del concepto de Isidore, su trabajo es un significativo ejemplo de letrismo en el campo del arte (figura 20).

## Figura 20

### *Tipografismo/Letrismo*



*Nota.* Isidore Isou. «*Composition*», 1989, serigrafía.

Este ejemplo de experimento plástico de letrismo desde el arte, tuvo su origen en Francia en 1946, haciendo su aparición en la revista «*La Dictature Lettrist*», fundada por Isou y otros artistas cuya bandera fue reivindicar el aspecto visual y plástico de las letras, centrándose en su materialidad. Así lo mostraba un texto introductorio en una retrospectiva sobre el artista en el Museo Vasco de Arte Contemporáneo (2019)<sup>4</sup>, en el que se recuperaba el valor de la plástica en la esencia del alfabeto y su representación como signo material: «El alfabeto no importa como signo lingüístico, sino que sólo importa su representación gráfica». Para Isou, el poema del futuro se limitaría a su aspecto formal, obviando cualquier aspecto semántico de sus componentes.

Volviendo a una interpretación más actual del concepto del letrismo, este puede considerarse uno de los tipos de expresión visual que más explotan las cualidades no

---

<sup>4</sup> ARTIUM, Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2019.

lingüísticas del texto, al grado de que es completamente válido comprometer su legibilidad y comprensión lingüística, en aras de un despliegue estético que haga valer la expresión personal del autor.

#### **d) Tipografía (letra tipográfica)**

Sobre la letra tipográfica, si bien se han expuesto los aspectos principales que le dan su nombre y caracterización en el universo visual de lo escrito, cabrían algunos elementos adicionales en esta distinción de las otras categorías gráficas del texto.

En torno a la relevancia de la invención tipográfica, Francis Bacon afirmaba en «*Novus organum*»:

Deberían subrayarse la fuerza, el efecto y las consecuencias contenidas en los inventos que nunca fueron tan conspicuos como el caso de esos tres que los antiguos no conocieron: la imprenta, la pólvora y la brújula, pues los mismos cambiaron las apariencias y las condiciones del mundo entero. (2016, p. 23)

Resulta claro que Bacon alcanzaba a visualizar el impacto de aquel invento para la humanidad entera a menos de un siglo de su llegada al mundo. Hoy, a más de cinco siglos de ese hito la historia no ha hecho más que confirmar de forma irrefutable su afirmación. La imprenta y la letra tipográfica de plomo se convirtieron en el signo de la modernidad y la reformulación del pensamiento universal a partir del siglo XV.

Al desarrollador de esa tecnología en occidente, Johannes Gutenberg, se atribuye la frase: «la imprenta es un ejército de plomo de solo 26 soldados con el que se puede conquistar el mundo» y más allá de lo real o apócrifo de la cita, lo que realmente importa es la verdad que encierra.

Lucia Megías (2008) hace una reflexión pertinente sobre la relevancia del invento del orfebre alemán<sup>5</sup>, incorporando una idea previa de Guillaume Fichet que resalta el valor de la letra impresa para el desarrollo del hombre culto y civilizado:

Además del elogio al inventor de este nuevo arte, de dejar constancia de la deuda que el «estudio de las humanidades» ha contraído con esta nueva ‘luz’, me interesa ahora rescatar una imagen, igualmente feliz, para situar el nacimiento de la imprenta en el

---

<sup>5</sup> Un ejército de soldados de plomo: la imprenta al servicio de las artes liberales y de la ciencia. (2008). *Península. Revista de Estudios Ibérico,s* (5), 11-30

contexto del monopolio de la pluma y de la caña. Si Gutenberg se decantaba por una imagen bélica –preámbulo a las continuas guerras que se sucedieron en Alemania en el siglo XVI–, el humanista Fichet volverá los ojos al pasado clásico y se imagina esta nueva tecnología como un nuevo «Caballo de Troya», que terminará por extender la luz del conocimiento «a todos los rincones del mundo civilizado». (p. 11)

El peso histórico de la letra tipográfica ha sido fundamental para el desarrollo del conocimiento y el avance del ser humano en todos los órdenes. La metáfora del «Caballo de Troya» de Fichet, es una forma de simbolizar la irrupción de la letra impresa como ese poder transformador y que ha moldeado las formas del pensar individual y colectivo.

Como brevariario histórico de la evolución de la letra tipográfica, se puede recuperar la noción de que la primera tipografía empleada en la historia –al menos en occidente– fue la gótica de textura o gótica de forma (textur) en 1452, cortada por Gutenberg y empleada para imprimir su *Biblia de 42 líneas*, el primer libro impreso de la historia. Fue seguida de la «de suma» o redonda (rotunda) en 1459, posteriormente por la «bastarda» (schwabacher), hacia 1483 y la de «fractura» (fraktur), alrededor de 1513, todas pertenecientes al estilo que después sería reconocido como «gótico».

A partir de 1475 la letra gótica tipográfica empezó a decaer y a ceder su lugar en la historia de la tipografía occidental a la letra de estilo romano que, según Martínez de Souza (2015), a inicios del siglo XVI había sustituido casi por completo los estilos góticos originarios de los tipos móviles de plomo en buena parte de las ciudades europeas importantes que contaban con imprentas.

De ahí en más, la letra tipográfica empezó un largo camino histórico que se ha documentado a través de la innumerable cantidad de textos compuestos y reproducidos con tipografía, transformando el devenir de la humanidad entera, como recalca Elizabeth Eisenstein en su minucioso estudio «La imprenta como agente de cambio» (2020), referencia esencial para profundizar en dichas repercusiones.

A lo largo de los siglos en los que ha existido la letra tipográfica, se ha venido desarrollando evolutivamente desde los primeros tipos góticos hacia el tipo romano de uso más masivo y generalizado. Este antiguo modelo que heredamos de Roma –como tantas otras cosas– ha prevalecido hasta el día de hoy como estilo de referencia de la letra occidental,

compartiendo protagonismo con el otro estilo tipográfico emblemático predominante en la cultura contemporánea de la visualidad: el «*sans serif*» –sin serifa–. Si bien este último surgió de forma mucho más tardía, ya entrado el siglo XIX, se popularizó rápidamente a lo largo de todo el siglo XX, consolidándose como otro pilar estilístico e histórico de la letra tipográfica.

Entre estos tres grandes estilos históricos fundamentales se ha dado un continuo desarrollo de estilos híbridos o formas tipográficas provenientes de otras estéticas y otros fundamentos tecnológicos, los cuales pueden ser identificados en las clasificaciones existentes que agrupan las variantes gráficas de la tipografía, entre las que destaca la clasificación *Vox Atypi*<sup>6</sup> (figura 21).

### Figura 21

*Clasificación de estilos tipográficos Vox ATYPI*



Aunque el desarrollo de la tipografía no se ha detenido desde su aparición en el siglo XV, especialmente los siglos XX y XXI han sido escenario de infinidad de acontecimientos que han abierto numerosos caminos para su diversificación estilística, aunado al advenimiento de decenas de movimientos y tendencias artísticas, a la consolidación del diseño moderno –a

<sup>6</sup> Clasificación propuesta en 1952 por Maximilien Vox, que recoge y organiza en 11 categorías los estilos existentes de letra tipográfica. Su nombre proviene del apellido del autor –Vox– y las siglas de la Asociación Tipográfica Internacional –«ATYPI»–, que la aceptó como norma de clasificación en 1962.

partir de la Bauhaus y otras influencias– y al desarrollo tecnológico en materia de sistemas digitales para el desarrollo y difusión de los objetos tipográficos.

El crecimiento e influencia de la cultura visual y escrita a partir de la omnipresencia de la tipografía se manifiesta en el entorno actual desde sus dos grandes facetas mediáticas y materiales: la tipografía impresa y la tipografía digital.

Durante el siglo pasado y el las primeras décadas del actual, la tipografía ha sido una entidad protagónica de cambios o construcciones ideológicas profundas. Uno de estos momentos de inflexión fue el fenómeno que encumbró a los estilos de letra *sans serif* a la cima de la comunicación mediática, corporativa y publicitaria del siglo XX, a partir del *boom* de los logotipos de marca y de uno de los principales hitos tipográficos de ese siglo: la creación de la fuente «Helvetica»<sup>7</sup>. Esta tipografía se convirtió en el estándar de la comunicación corporativa y la emisaria y bastión de la estética modernista, así como en modelo a seguir de la tipografía y la sociedad progresista de las urbes del mundo durante varias décadas. Sirvió de referencia también para otros estilos tipográficos que vinieron después y marcaron nuevas pautas por medio del impulso de ideologías modernistas y filosofías renovadoras, a través de la reformulación de valores estéticos y diseñísticos que se consideraron obsoletos.

El impulso de los nuevos valores encontró en las formas y los discursos tipográficos un recurso ideal de expresarse y hacer eco en las sociedades deseosas de nuevas fórmulas de consumo, respaldadas por la promesa de progreso después de la Segunda Guerra Mundial. Con la irrupción de este nuevo estilo, vio su máximo esplendor esta fuente que se volvería la panacea del diseño moderno, adquiriendo tal grado de popularidad, que se han escrito artículos, libros y se han filmado documentales registrando su impacto cultural, comercial y estilístico en la cultura moderna, desde su lanzamiento en 1957 y hasta finales del siglo xx (figura. 22).

---

<sup>7</sup> El término *Helvetica* proviene del latín y se usó en diversas épocas de la historia para referir al actual territorio de Suiza, país de origen de la tipografía que adoptó ese nombre y de la ideología hiper modernista que encabezó las tendencias de la comunicación y el diseño gráfico durante varias décadas del siglo XX en todo el mundo.



## Figura 22

### *Helvetica*



*Nota.* 1) Fotograma del documental «Helvetica», 2007, Gary Hustwit. | Serie de posters «Helvetica is art». Rodo Abad.

Gracias a la herencia del movimiento moderno impulsado por el estilo suizo o «estilo internacional», muchos textos en todo tipo de usos cotidianos desde hace décadas y hasta la actualidad se encuentran diseñados con fuentes *sans serif*, en muchos casos con la misma Helvética o en otros con fuentes similares, especialmente con la más famosa de sus hermanas, la Arial, fuente de referencia en la actualidad como tipografía digital junto con Times New Roman, Calibri, Verdana, entre otras.

La *Arial*, diseñada de forma casi idéntica a *Helvetica*, ha instaurado un modelo de comunicación aún bastante vigente en sociedades contemporáneas, heredando el uso convencional de su antecesora en muchos casos de identificación marcaria y corporativa, señalética urbana y, especialmente, en la normalización de documentos de toda índole. Lo que sucedió con *Helvetica* y posteriormente con *Arial*, ha contribuido a generar la identidad visual de nuestro tiempo, a través de estos usos masificados y extendidos al sistema económico y cultural, representado en sus sobrios logotipos, señales y documentos impresos.

Otro caso referencial del alcance de la tipografía en fenómenos sociales y especialmente políticos, puede citarse a partir de lo que se suscitó hace algunos años alrededor de la fuente tipográfica «Gotham» y su relación con Barak Obama.

Hacia el 2008, durante la campaña presidencial de Obama, se gestó un significativo fenómeno mercadológico en relación al poder y asociatividad cultural e identitaria de la tipografía durante su campaña presidencial. Este tuvo que ver con un tipo de letra muy

particular que fue considerado en diversos análisis políticos y de especialistas en marketing como un elemento de relevancia para contribuir al éxito de Obama y su campaña, convirtiéndose después en una de las fuentes más usadas del siglo XXI. Garfield (2011) refiere el inusitado crecimiento de la popularidad de *Gotham* y el fenómeno mediático en que terminaría convirtiéndose una vez pasada la campaña, estudiando el caso como un hito moderno de la tipografía y la identidad cultural.

Cuando en 2008 el fenómeno Obama se apoderó de Estados Unidos y de buena parte del mundo, esto atribuyó al carisma y renovador discurso del candidato demócrata, pero se destacó también su muy llamativa y precisa campaña de marketing, como lo cita *The Guardian* en un artículo recuperado por Víctor Palau en la revista *Gràffica*, el cual fue publicado apenas unos días previos a la elección presidencial de 2008. En él se resalta cómo el tipo de letra de la campaña de Obama estaba ayudando a comunicar los ideales del joven aspirante a la presidencia:

*Gotham* es un caballo ganador. Es elegante y habla claro, al igual que Obama. Estos paralelismos no son, por supuesto, un accidente ... *Gotham* surgió de un proyecto para documentar las letras que adornan las fachadas de los edificios antiguos de Nueva York, antes de su demolición. Hasta la década de 1960, la tipografía que se utilizaba en las fachadas fue generada por ingenieros y arquitectos y no por tipógrafos, lo que tuvo como consecuencia el uso de la geometría en lugar de otros elementos mucho más artísticos. Aunque los autores no fueran conscientes de su propia estética, el estilo geométrico barrió todo el paisaje urbano y creó una tendencia muy generalizada en todos los rótulos neoyorquinos. Así, los prototipos de *Gotham* se pueden encontrar en casi cualquier sitio, pintados a mano o en metal en terminales de autobuses, muelles, edificios de oficinas, mercados, almacenes, en las camionetas de reparto o en las luces de neón para la señalización luminosa de licorerías y aparcamientos.

En resumen, *Gotham* se basa en una fuerte asociación con la tradición vernácula de América. Cultivar este tipo de asociaciones es políticamente útil, y es en cierto modo, una manera de explicar por qué la marca Obama parece, a ojos del votante americano como tranquilizadora, creíble y sincera, y, al mismo tiempo, fresca, valiente y amistosa, especialmente cuando se compara con las opciones gráficas insondables de

Hillary Clinton y John McCain. Hillary utiliza una soporífera *serif*, una Baskerville, que parece demasiado elitista. John McCain tiene una marca desvergonzadamente militante; su *sans serif* Optima es el mismo tipo utilizado para grabar los nombres en el muro que conmemora a los Veteranos de la guerra de Vietnam en Washington. Una improbable coincidencia. Que el uso de la tipografía sea tan revelador en una campaña electoral es realmente interesante. Es sorprendente lo que se puede llegar a decir con un hecho tan simple como la elección de una tipografía. Así que cuando tengamos que elegir un estilo tipográfico para algo pensemos primero qué queremos decir, no sea que luego la gente piense todo lo contrario de lo que queremos comunicar. «Yes We can». (p. 231)

El impacto referencial que puede tener la letra en el imaginario colectivo y hacia ciertos valores, ideales y personajes de la vida pública, como lo mostró *Gotham* como acompañante de ese meteórico ascenso de Obama (figura 23).

### Figura 23

*Tipografía y su impacto político y cultural*



*Nota.* Señalización urbana y rotulación en Nueva York que inspiraron la tipografía *Gotham* | Carteles diseñados por Shepard Faire para la campaña electoral de Obama, 2008.

La tipografía tiene ese potencial de ‘precargarse’ con referencias que pueden activarse para crear vínculos identitarios y estilísticos con las personas o los colectivos, a través de los cuales su importancia pasa del aspecto meramente técnico o instrumental a una valoración cultural. Tanto la *tipografía* como el *tipografismo* funcionan de acuerdo al uso y la convención de códigos existentes o instaurados en un contexto histórico y geográfico determinado, pero son también el medio para la instauración o reconfiguración de esos mismos códigos.

Los ejemplos planteados tienen como propósito hacer evidente la influencia de las letras y el discurso escrito en todos los órdenes de la vida actual y de otras épocas, aunque es importante considerar que tales influencias no se presentan de forma automática y que las tendencias o formas de funcionamiento simbólico de la tipografía no operan siempre bajo principios generalizantes o previsibles.

Todas las expresiones de la cultura escrita están y estarán siempre sujetas a factores que tienen que ver las formas en que los intérpretes utilizan los signos escritos según sus formas de pensamiento y sus propias necesidades. Si bien la tipografía se relaciona con fenómenos interpretativos individuales, estos se ven influenciados por los fenómenos de la significación social en un sentido más amplio, como sucede en el caso de las marcas comerciales. Los logotipos de las marcas son uno de los escenarios actuales donde más puede apreciarse el valor del signo tipográfico y su relación directa con los códigos que posibilitan su interpretación colectiva, otorgándoles valor.

En todo material comunicativo operan estos códigos gráficos con el texto: en las letras finas de una tarjeta de felicitación, en la tosca y estridente gráfica de los letreros del transporte público o en las formas coloridas y vernáculas que saturan las bardas de la ciudad para promover con ‘marcas’ reconocibles, eventos musicales o candidatos políticos (figura 24).

## Figura 24

*Tipografismos y cultura visual*



Si bien pueden considerarse algo arbitrarias las relaciones entre las formas gráficas de las letras y sus usos particulares, en realidad estas van cobrando sentido con el paso del tiempo.

Los tipografismos van logrando la transmisión de las ideas de formas cada vez más masivas y reconocibles culturalmente, sin necesidad de establecer por decreto tales significados.

La intención de explorar los casos anteriores ha sido contrastar el concepto más institucionalizado de tipografía con las dimensiones comunicativas y artísticas del texto, al poder transitar de una categoría hacia la otra a través de las diversas interacciones humanas.

## **1.2 Exploraciones en Torno al Carácter Sígnico de lo Escrito**

La escritura es uno de los despliegues tecnológicos más complejos y sorprendentes que el ser humano ha emprendido.

Su influencia ha sido tal, que ha contribuido a potenciar sus capacidades cerebrales e intelectuales, además de hacer posible toda clase de interacciones totalmente inimaginables sin ella, como el entendimiento racional y también la sensibilidad artística.

Según Phillip Meggs:

La escritura es el complemento del habla. Las marcas, los símbolos, las imágenes y las letras escritas o dibujadas sobre una superficie o un sustrato se convirtieron en un complemento gráfico de la palabra hablada y del pensamiento no expresado. La palabra hablada se encuentra limitada por la capacidad de la memoria de los individuos y por el carácter inmediato de la expresión, que no puede trascender el tiempo y el espacio. (2022, p. 19)

La relación entre las ideas del ser humano y sus formas de representación siempre ha sido materia de estudio desde muchas disciplinas: la filosofía, la lingüística, la comunicación, la psicología, la semiótica, el diseño y por supuesto, las artes. Dentro de estas grandes ramas, los estudios históricos y semiológicos sobre la escritura son de gran relevancia, pues ella es quizá la forma más extendida y precisa de representación de las ideas y el pensamiento.

El estadista e intelectual estadounidense Abraham Lincoln, delineaba algunos pensamientos sobre las bondades y maravillas de la escritura:

La escritura –el arte de comunicar los pensamientos a la mente, a través de los ojos– es el gran invento del mundo. Grande en el sorprendente rango de análisis y combinación que subyace necesariamente en la concepción más cruda y general de ella: grande muy grande ya que nos permite conversar con los muertos, los ausentes y los que todavía no

han nacido, a todas las distancias del tiempo y el espacio, no sólo en sus beneficios directos, sino de gran ayuda para el resto de los inventos. (DeHaene, 2014, p. 14)

Mosterín (2022) destaca el estatus especial de lo escrito, haciendo énfasis en su capacidad de registro histórico. «Solo haciéndose espacial puede el habla vencer al tiempo. Como gustaban de repetir los clásicos, el viento se lleva lo dicho, mientras que lo escrito permanece: «*Verba volant, scripta manent*» (p. 22).

Existen varios enfoques teóricos aplicables al estudio de la escritura. En este apartado se propone una breve síntesis de autores de referencia que abonan a esa diversidad, aunque no es propósito de la investigación profundizar en cada uno de sus posturas teóricas. Algunos trabajos de Gelb, Derrida, Ong o Harris, sirven de fundamento teórico para establecer bases epistémicas en torno a la escritura como disciplina independiente, basada en sus fines y códigos semióticos propios. Otros autores como Mosterín, Satué o Meggs, aportan claves para la comprensión de las rutas y derroteros que la escritura ha seguido en la vida y evolución del ser humano, aportando enfoques más bien historicistas.

Aunque la idea de ‘evolución de la escritura’ suele estar asociada con una idea de progreso que supondría un tránsito de formas primitivas a más civilizadas, en esta idea puede haber un sesgo, pues es difícil valorar cada sistema escrito fuera de su propio contexto y momento histórico originario.

Si se considerara una valoración de la eficacia de las diversas escrituras, esta tendría que tomar en cuenta factores propios de sus respectivos contextos, sin embargo, no es propósito de esta investigación profundizar en el estudio histórico de cada sistema de escritura existente o pasado, pues esa temática ya se ha investigado con cierta profundidad y escapa a los alcances y objetivos centrales de este documento. Sin embargo, es útil un reconocimiento general de los elementos que integran los diferentes sistemas, a fin de establecer la forma en que los procesos significantes pueden revelarse en algunos de ellos y ayudan a comprender de forma más amplia el fenómeno de la significación del signo escrito, tanto a nivel lingüístico como gráfico.

La primera idea importante relacionada con el peso de la escritura como sistema humano de comunicación, tiene que ver con que ese estatus no siempre le ha sido concedido por la comunidad académica y científica, pues históricamente no siempre se consideró que la

escritura tuviera un papel de relevancia teórica que pudiera equipararse a otras ramas de la semiología o los estudios del lenguaje.

Harris habla de esa subestimación disciplinar en la introducción de su trabajo «Signos de escritura» (1995), refiriendo que, cuando la lingüística empezó a consolidarse como disciplina formal –a partir de la segunda mitad del siglo XX– existía un tipo de menosprecio hacia ella como objeto de estudio, sobre todo en contraposición la oralidad. Esta visión derivaba de las posturas estructuralistas de estudio del lenguaje e incluso para muchos lingüistas la escritura ni siquiera podía considerarse parte de su disciplina:

La escritura estaba limitada a una posición de menor importancia. Los libros de texto seguían incluyendo capítulos breves sobre el tema, pero con el fin de poner el acento en que el lenguaje y la escritura eran enteramente distintos, y que esta última no tenía lugar en la lingüística moderna. (p. 13)

Pese a este menoscabo temporal de la escritura como disciplina formal y de amplio alcance teórico, posturas posteriores la fueron incorporando a las discusiones académicas, a partir de los enfoques críticos posmodernos e incluso desde el gremio de los lingüistas que previamente la habían ignorado, algunos de los cuales empezaron a asumir el estudio de la escritura como una parte más de su disciplina. Algunos de estos enfoques reformulados han sido de vital importancia para el análisis de lo escrito a partir del carácter sígnico de la imagen, ayudando a aclarar el panorama de relaciones entre las modalidades y expresiones del lenguaje verbal/escrito.

Uno de estos enfoques relevantes es el de Walter Ong, a través de «Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra» (2016). Una de las principales conclusiones de Ong a partir de sus investigaciones, es que «la escritura ha transformado la conciencia humana» (p. 137).

Para Olson (1977) –citado por Ong–, la escritura ha permitido establecer lo que se denomina como un lenguaje “libre de contextos” o un discurso autónomo, que no se puede cuestionar de la misma manera que el habla. Esto, debido a que el discurso escrito está separado de su autor, lo que resulta una gran ventaja expresiva en el caso de la tipografía y el tipografismo, pues enriquece de forma importante la autonomía semántica de las expresiones de lo escrito (pp. 21-23).

Ong (2016) refiere que, como el oráculo de los profetas, la escritura y su materialización a través de la letra impresa tienen algo de cualidad adivinatoria, funcionando como una fuente que transmite aquello que realmente el autor de un texto quiere decir, tal como el oráculo transmitía la voz de los dioses.

Al autor de un texto solamente se le podría cuestionar si se pudiera tener contacto directo con él, por lo que –según Ong– no hay manera de refutar un texto directamente, lo que le confiere a lo escrito un carácter de autoridad y credibilidad. Esta es una razón fundamental por la cual frases como «está escrito» o «lo dice el libro» tienen un peso tan importante en la cultura occidental y es la misma razón por la que se han quemado libros en el pasado. Los escritos son inherentemente irrefutables y en ello radica parte de su gran poderío significativo y por consecuencia, ideologizador.

Por otro lado, la postura de Harris (1995) tiene que ver con su visión «integracionista» de la escritura, cuya propuesta recoge los enfoques tradicionales desde Saussure y Peirce, buscando una integración con trabajos sucesivos a partir de una premisa fundamental que Harris resume en una idea simple: «el proceso de escritura es una integración de habilidades y no una habilidad única en sí misma» (p. 16). Según Harris, la pertinencia de considerar un enfoque «internacional» radica en poder superar una concepción errónea de diversas teorías tradicionales occidentales en torno a la escritura, que es la de confundir la función del signo escrito con uno de sus principales usos (no el único).

Una semiología integracionista muestra cómo y por qué los signos de la escritura funcionan de un modo básicamente distinto a los del habla, aun cuando el propósito del texto sea registrar un mensaje oral. También debe proveer una respuesta a los problemas teóricos involucrados en la distinción entre escritura y gestualidad, y entre escritura y dibujo, pintura y otras formas de expresión gráfica. (1995, p. 18)

### ***1.2.1 La Escritura: Representación del Lenguaje, el Pensamiento y lo Sensible***

Según Platón –citado por Ong– (2016), la escritura es un producto externo al ser y por lo tanto inhumano y manufacturado, capaz de derruir la memoria. Platón decía que la palabra escrita no puede defenderse como la palabra hablada natural: el habla y la palabra hablada



siempre existen en un contexto de ida y vuelta, mientras que la escritura es pasiva y deriva de un contexto irreal y artificial.

En contraste con la naturalidad del lenguaje oral, la escritura es completamente artificial. No existe una forma de escribir 'naturalmente'. La oralidad es completamente natural al ser humano, en el sentido en que cada individuo en cada cultura, que no esté impedido fisiológica o psicológicamente, aprende a hablar. (p. 142)

En relación a esta desconfianza o escepticismo de la escritura, planteada históricamente en oposición al pensamiento y la palabra hablada, se puede reconocer que la letra impresa sufrió un tipo de repudio similar a lo largo de la historia del pensamiento occidental, especialmente en los primeros siglos posteriores a su invención. Hierónimo Squarciafico expresaba que «la abundancia de los libros hace menos estudiosos a los hombres» (Ong, 2016, p. 139).

Sin embargo, lo paradójico de cualquiera de estos escépticos argumentos históricos en torno a la escritura, así como aquellos antagónicos al estatus de lo escrito/impreso, es que son puestos por escrito para poder ser transmitidos y hacer llegar su mensaje, por lo en el caso de la afirmación de Platón –según Ong–, esta se ve atrapada en la contradicción implícita en su propio argumento. «El mismo defecto de las opiniones que se pronuncian contra la imprenta y, para expresarlas de modo más efectivo, las ponen en letra impresa» (p.139).

La visualidad de la escritura tiene enormes implicaciones en las manifestaciones de la conciencia humana, que claramente operan de forma distinta a las que son generadas desde la oralidad. Para Ong (2016), el lenguaje oral implica procesos conscientes e inconscientes alimentados por las dinámicas sociales. Las leyes de la gramática del habla viven en el inconsciente, puesto que podemos saber cómo usarlas, aún sin un estudio formal de lo que son.

Por otro lado, Mosterín (2002) plantea que «la mayoría de las lenguas no se han escrito nunca y tanto la escritura como la escuela son instituciones muy recientes, si las comparamos con el lenguaje» (p.17), por lo que no son equiparables los mecanismos funcionales de lo hablado y lo escrito. Argumenta que la capacidad de aprender y hablar una lengua nos ha sido transmitida genéticamente, mientras que la escritura es un desarrollo que ha posibilitado el pensamiento escolarizado y ha cambiado las estructuras de la oralidad, por lo que ninguna invención particular ha transformado tanto la conciencia humana como la escritura (p. 137).

En este sentido, podría afirmarse que tanto el lenguaje verbal como la escritura son códigos que aportan contenido y significación en dos sentidos diferentes, dando por superada la suposición de que lo escrito es una representación secundaria del lenguaje.

En relación al aprendizaje de ambos tipos de procesos, a diferencia del carácter innato del lenguaje, la escritura requiere un conocimiento consciente y estructurado de los signos y los procesos para llevarla a cabo. Implica un despliegue técnico, unas herramientas particulares y un conocimiento teórico del código visual. Según Ong, la artificialidad de la escritura, más que ser una debilidad es una de sus fortalezas, pues es un código que puede maximizar su expresión y está involucrado en casi todos los procesos creativos e intelectuales: «Las tecnologías no son meras expresiones externas, sino también transformaciones interiores de la conciencia. Son algo artificial, pero paradójicamente, lo artificial es natural a los seres humanos» (Ong, 2016, p. 142).

Para Olson existe una carga mental implícita que precede a cualquier expresión escrita, que es aprovechada o utilizada para la expresión del lenguaje oral: «La escritura no es la descripción del habla, sino un modelo conceptual para el habla» (2004, p. 45). Así, se entiende que la escritura es diferente de lo verbal, tiene otras bases, otros fines y otras materias primas: la materialidad y la visualidad.

Aunque las teorías estructuralistas encasillaron a la escritura en su función convencional con el código lingüístico, descartando las particularidades estéticas de sus variaciones, los signos escritos han demostrado capacidad significativa propia desde su morfología.

Debido al carácter abstracto de la escritura alfabética, la dimensión plástica de sus representaciones se ha diversificado de muchas maneras, pues la simplicidad de los signos hace que sean adecuables a muchas clases de formas sin perder reconocibilidad y funcionalidad lingüística, añadiendo asociaciones simbólicas y subsanando parcialmente parte de aquellas expresiones visuales que la escritura fue perdiendo en el tránsito histórico de las escrituras ideográficas a las alfabéticas.

En relación con el pensamiento abstracto y la forma de representación a partir del lenguaje, Zamora Águila (2006) rescata el punto de vista de los sofistas respecto a la representación. «La imposibilidad de formar conceptos generales está directamente conectada

con la imposibilidad de decir en palabras y exhaustivamente, las cualidades de cualquier cosa y acción» (p. 54). Ante el reconocimiento de la imposibilidad de las palabras de expresar o representar la totalidad y la naturaleza del pensamiento y los sentimientos humanos, pareciera que no existe un mejor recurso que la escritura para acometer la compleja tarea de ampliar las formas de representación de las ideas y de la propia realidad, pues su expresividad gráfica trasciende las limitaciones inherentes del lenguaje oral.

Ahondando un poco en esta relación de las palabras con el pensamiento, Vygotsky (1995) sugiere que no existe necesariamente una correspondencia entre el pensamiento y el lenguaje, argumentando que no son análogos. Admite la existencia de un pensamiento no verbal, señalando que se ve «forzado a verbalización» pero que no es verbal en sí mismo.

Vygotsky argumenta que el lenguaje no es solo un «medio» para organizar y formar conceptos, sino que puede convertirse en un elemento esencial del pensamiento. De esta forma, el lenguaje puede entonces convertirse en signo. La escritura es un tipo de representación que intenta sintetizar y expresar ampliamente el pensamiento y las intenciones discursivas del ser humano, aunque no es el único medio para ello, pues existen otros modos de representación simbólica o abstracta que permiten representar pensamientos.

Mosterín (2002) explica que la mayoría de los códigos de comunicación solo pueden transmitir un repertorio muy reducido de mensajes. «El lenguaje es el único sistema total de comunicación que nos permite expresar y transmitir todo lo que podemos pensar. Los sistemas de comunicación independientes del lenguaje son todos sistemas parciales» (p. 16).

La riqueza del signo gráfico abarca posibilidades comunicativas que oscilan entre distintos niveles de claridad, univocidad y expresividad, incluyendo algunos códigos muy específicos que superan la precisión del lenguaje de uso común, como la notación matemática, cartográfica o musical.

Mosterín (2002) explica que «un número suficientemente grande, una ecuación suficientemente compleja, la estructura de una macromolécula o un mapa detallado, no pueden expresarse (inteligiblemente) en palabras, sino solo en los signos particulares de su notación característica» (p. 17), es decir, que precisa forzosamente de un código escrito para representar de forma inteligible su propia complejidad. Estas formas de escritura superan la posibilidad comunicativa del lenguaje. Lo escrito se vuelve más concreto que su versión verbal a través

de la síntesis del pensamiento, sus construcciones son capaces de desplegar datos muy complejos, cuya comprensión se simplifica gracias al signo escrito.

Pero incluso al margen de estos casos muy específicos, la escritura común ha sido una gran herramienta para expresar ideas, pensamientos y conceptos abstractos que han permitido a la humanidad acceder a un nivel muy alto de inteligibilidad. La letra da forma a los objetos culturales desde el diseño, el arte y la comunicación visual, por medio de formas análogas a la expresión gráfica del lenguaje y también como formas de expresión autónoma que exceden sus fronteras. A lo largo del tiempo, la humanidad ha potenciado el pensamiento y las configuraciones mentales que derivan en la organización, producción y lectura de objetos escritos.

Según Dehaene (2014), «es casi un verdadero milagro que el *homo sapiens*, un simple primate, haya sido capaz de extender sus capacidades de memoria trazando unas pocas marcas en un papel» (p. 24). Las formas de escritura no solamente han sido útiles por su función como código lingüístico de comunicación, sino que han incentivado de forma importante que los seres humanos hayan evolucionado su pensamiento y lo hayan registrado físicamente para los cientos de generaciones transcurridas desde sus apariciones más tempranas. Es y ha sido un instrumento tecnológico que ha producido relaciones significativas entre los signos lingüísticos y el desarrollo cultural, social y artístico.

Desde la perspectiva histórica, la invención de la escritura aparece de forma un tanto tardía en la cronología de la humanidad, pues se piensa que surge hace apenas poco más de 5,000 años. Los sistemas escritos y su incipiente invención recurrirán a habilidades humanas como el dibujo, la conciencia del entorno y la capacidad de abstracción como medios para la transmisión sensorial del pensamiento en distintos niveles, a través de una contradictoria mezcla de tareas rudimentarias y otras de considerable sofisticación conceptual. Para ello entran en juego los lenguajes de lo iconográfico, lo simbólico y lo abstracto.

Es importante considerar que no todo signo fijado en un soporte físico o material puede considerarse escritura. Según Ong (2016), no es un signo escrito cualquier marca en una superficie que tenga un supuesto significado, como una huella en la tierra o unos arañazos en un árbol. Debe existir una lógica simbólica entre los signos y la forma de representación gráfica de cada signo que forma parte de ese sistema, así como un código implícito para su

interpretación, elementos que usualmente van apareciendo a través de grandes ventanas temporales.

Por otro lado, en el prólogo de «La letra» [Gerald Blanchard] (1990), Costa sugiere que «la representación del discurso visual del mundo, por medio de la plasmación pictográfica, pasaría al intento de representar lo conceptual –lo pensado e imaginado– y más tarde lo verbal –lo nombrado–» (p. 26). Así, las representaciones visuales de los signos escritos apelarían desde épocas muy tempranas a formas de representación de objetos, ideas y pensamientos mucho antes de relacionarse completamente con el lenguaje oral o con lenguas o idiomas específicos. Es por esta particularidad histórica y por esta condición perceptual del ser humano que la escritura puede concebirse como una acción de representación del pensamiento más que del lenguaje oral y, por tanto, altamente autónoma de este último. Por ello en esos esos sistemas muy tempranos en la historia, su relación con el lenguaje era relativamente reducida, si la comparamos con el sistema actual de escritura alfabética. En aquellos sistemas antiguos, cabía una vinculación más directa del pensamiento con su forma gráfica de representación, sin la necesidad de una mediación del lenguaje como elemento de correspondencia entre lo verbal y lo visual.

Diversas teorías sobre la evolución de la escritura coinciden en tomar como punto de partida al *pictograma* en la ruta hacia la abstracción simbólica. Después se daría una evolución hacia el *ideograma* y posteriormente esta continuaría hacia el *logograma*, recurso que daría origen a relaciones de identificación y correspondencia más directa entre los signos y el lenguaje oral, específicamente hacia las palabras como unidades individuales, no integradas todavía por fonemas. *Del logograma* se avanzaría lenta y gradualmente al *fonograma* que sentaría las bases de las escrituras fonográficas, que mantienen una correspondencia mucho más directa con el lenguaje oral, pues se pueden descomponer uno a uno los fonemas de cada palabra del lenguaje en una enorme amplitud de lenguas. Finalmente, del fonograma se generarían derivaciones hacia los dos grandes bloques de sistemas fonográficos de escritura conocidos: las escrituras silábicas y las alfabéticas.

Es importante reconocer que todas estas variantes comunicativas de lo escrito no se manifestaron de forma lineal y que tales desarrollos no fueron paralelos en todas las culturas y épocas, sino que fueron surgiendo de formas autónomas en cada sociedad que dio origen a

sus propios sistemas de escritura según sus recursos y necesidades, pasando por algunos de los mencionados principios de codificación informativa y conceptual: pictografía, ideografía, logografía y fonografía.

La historia de la escritura ha sido un vaivén de lenguajes y signos desde y hacia las formas del pensamiento y representación. Se trata de un trayecto del mundo visual, al mundo conceptual, luego al mundo oral y de vuelta al mundo visual desde la abstracción gráfica de las letras y su relación con los sonidos del habla, con la adición de representaciones gráficas que siguen teniendo una alta posibilidad de funcionar de forma ideográfica a partir de la conformación expresiva de las letras. Es en ese terreno que se manifiesta el tipografismo, que como representación alfabética sigue siendo parcialmente ideográfica, no como signo del habla sino como imagen, trascendiendo las estructuras sintácticas del lenguaje y las palabras a través de los grafismos contenidos en el texto.

En el caso de las escrituras de uso actual, una breve recapitulación histórica permite identificar su germen en los primeros sistemas silábicos que evolucionarían en los primeros alfabetos, desarrollados mucho tiempo antes de llegar a las primeras letras latinas que se pueden considerar la base del sistema alfabético en occidente. Dicha ruta pasaría históricamente por los alfabetos fenicio, griego y etrusco antes de aglutinarse en el primer alfabeto latino, al cual se aproxima bastante al que usamos al día de hoy.

Más allá de la comprensión de la evolución histórica estrictamente cronológica, está el asunto de la sustancia plástica que fue materia de cada uno de esos sistemas de signos y que vale la pena revisar de forma breve para entender algunas formas de su funcionamiento semiótico.

En torno al valor material como sustancia significativa de las letras, Barthes (2009) cuestiona en «El espíritu de la letra» [Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces]: «La escritura está hecha de letras, de acuerdo, pero la letra, ¿de qué está hecha?» (p. 56). Esta pregunta abre la puerta a otros cuestionamientos más específicos: ¿Qué le confiere a la letra su significado?, ¿cómo operan su materialidad y su sustancia plástica?, ¿cómo la forma de los signos se ha adecuado a sus medios de difusión o viceversa? ¿cómo la letra se manifiesta como objeto del arte?

## 1.2.2 *De la Expresión a la Escritura*

### **De lo Icónico a lo Símbólico: Escrituras Pre-Alfabéticas**

Los primeros sistemas de escritura documentados históricamente tienen su origen en la representación figurativa y en signos que se movieron en distintos niveles de abstracción simbólica antes de poder ser consideradas escrituras como tales. Estos signos serían el primer antecedente de otros sistemas más desarrollados.

Aunque ya se estableció que las escrituras se pueden considerar desarrollos tecnológicos autónomos, su vínculo con el lenguaje no puede hacerse a un lado, dado que todos los sistemas de escritura –no solo los alfabéticos–, se relacionan con procesos paralelos a los del habla. Mosterín (2012) sostiene que todo sistema de escritura que ha existido ha requerido algún tipo de vinculación con el lenguaje oral. «No existen ni han existido nunca sistemas totales de comunicación gráfica que representaran directamente las ideas no articuladas lingüísticamente. Si llamamos escrituras a tales sistemas, podemos afirmar que la escritura ideográfica no ha existido nunca» (p. 33). Los sistemas ideográficos son el gran antecedente de la relación entre el lenguaje, el signo visual y las formas humanas de expresión sensible y artística.

Si se remite a algunos de los más antiguos vestigios de marcas hechas por el hombre prehistórico, como los encontrados en la cueva de «*Chauvet*» (Francia) que data de unos 32,000 años, se puede observar un nivel de síntesis que describe el entorno a través de una admirable capacidad de extraer y mostrar los elementos esenciales del mundo de aquellos habitantes (figura 25).

### **Figura 25**

*Cueva de Chauvet*



*Nota.* «Chauvet-Pont d'Arc». Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO. Las pinturas más antiguas datan de 32.000 años.

Dehaene (2014) refiere que en el artículo «Escritura», publicado en «La Enciclopedia» de Diderot y D'Alambert, se propone a la representación pictográfica como el primer intento por 'escribir' a partir de la representación de los objetos:

Esta manera de comunicar nuestras ideas mediante marcas y figuras consistía inicialmente en dibujar al natural las imágenes de las cosas; así, para expresar la idea de un hombre o un caballo, uno representaba la forma de uno u otro. El primer intento de escritura fue, como podemos ver, una simple pintura: sabíamos pintar antes de saber escribir (p. 46).

Siguiendo la idea de Monsterín (2012), aunque se puede pensar en el signo pictográfico como la forma más rudimentaria de escritura, en estricto sentido no se puede hablar de la existencia de escritura puramente pictográfica, pues el pictograma como parte de un sistema escrito lleva implícita una idea por extensión al simple reconocimiento objetual, dotando al signo de premisa narrativa y descriptiva, no solamente identificatoria. Estos grafismos utilizaron mecanismos básicos de representación que se abocaron normalmente a la imitación de la realidad, como puede apreciarse en esas primeras inscripciones en cuevas, aunque en el momento de su aparición esas formas tempranas de representación pictográfica estaban lejos de convertirse en eslabones de sistemas de escritura.

Las representaciones pictográficas aisladas se fueron consolidando en grupos de signos que se fueron convirtiendo en sistemas más integrados, acercándose más al simbolismo y la abstracción mediante la sustracción de detalles y la síntesis gráfica, artificios visuales que exigían una conciencia y una técnica mucho más refinadas, más allá de un trazo espontáneo, además de un mayor dominio de las herramientas de trazo. El desarrollo de la quirografía fue la clave en esos primeros y rudimentarios sistemas.

El alto nivel de sofisticación alcanzado por algunos de los sistemas antiguos de escritura fue tal, que su desciframiento en épocas modernas no fue nada sencillo. Sería hasta los albores del siglo XIX que Jean-Francois Champollion pudo descifrar los jeroglíficos egipcios. Esto sugiere que su eficiencia comunicativa no se fundaba en la transparencia iconográfica de los signos, pues ello hubiera favorecido un desciframiento natural y previsiblemente más temprano.



Este tipo de escritura implicaba un componente ideográfico significativo en combinación con una relación con la lengua, lo que la hacía bastante compleja desde el punto de vista de la interpretación occidental, por lo que escapó durante varios siglos a la comprensión de sociedades históricamente posteriores, incluso de las que habitan en las tierras del antiguo Egipto. De forma similar, en varios territorios americanos que tuvieron culturas precolombinas con sistemas de escrituras ideográficas, tampoco se pudo acceder a una interpretación sencilla o relativamente transparente de sus signos, lo que confirma la sólida lógica estructural y conceptual de muchos de esos sistemas antiguos en varias regiones del mundo.

Tanto las escrituras jeroglíficas como algunas escrituras precolombinas fueron sistemas con un fuerte vínculo con el lenguaje, aunque no necesariamente a través de sonidos fonéticos del habla, como sucede en las escrituras alfabéticas, aunque en el caso de la escritura maya, esta sí tenía referencias logográficas e incluso silábicas. Si bien muchos de estos sistemas utilizaron referencias pictográficas como elemento visual, no necesariamente lo hicieron con la intención de representar solamente cosas o hechos aislados a través del dibujo, sino que en todos ellos existió una lógica simbólico-conceptual que era sustentada por el lenguaje.

Se sabe que la mayoría de los sistemas antiguos de escritura no estaban hechos para ser entendidos y utilizados por todos los habitantes de las ciudades o los pueblos y que esta condición de exclusividad se ha repetido en muchos de los sistemas de escritura que han existido.

En diversos sistemas antiguos ideográficos no era posible un aprendizaje masivo, pues presumiblemente no eran simples o intuitivos, a pesar de las referencias pictográficas que incorporaban. Casi todos los antiguos sistemas ideográficos de escritura alcanzaron notorios niveles de sofisticación y complejidad que los hacían inaccesibles para la mayoría de las personas de aquellas sociedades.

Pese a esa complejidad inherente, Gubern (1994) señala ciertas ventajas destacables de los primeros sistemas de escritura picto-ideográficos: «su inmediatez, su claridad y su naturalidad comunicativa» (p. 56). Entre sus posibles desventajas, puede mencionarse un «relativamente limitado repertorio de signos en relación a las ideas concretas que se podían expresar», lo que los haría sistemas algo rígidos, comparados con sistemas alfabéticos.

Pese a tal comparación, planteada para fines de estudio formal de los diferentes sistemas, debe tomarse en cuenta que la interpretación actual de las formas de escritura del pasado ha de considerarse siempre dentro del contexto en que estos sistemas se usaron, sin pretender hacer una valoración de su funcionalidad desde un contexto actual, que es muy diferente a aquellos en que se usaron las escrituras antiguas en sus formas originales. Considerando que muchas de las culturas que utilizaron escrituras figurativas ideográficas poseían una cosmovisión social y religiosa profunda fundada en ciertos signos esenciales, es previsible suponer que dichos sistemas fueron eficaces para registrar y expresar de forma clara su visión del mundo, incluyendo usos simbólicos y rituales.

Si bien es cierto que estos sistemas mayormente simbólicos fueron eficientes en el pasado, se puede imaginar que resultarían imprácticos para el contexto contemporáneo, pues la complejidad de conceptos que es necesario representar difícilmente podría lograrse a través de estas formas de escritura. La amplitud de la lengua ha llevado al desarrollo de otros sistemas que al día de hoy nos parecen naturales y que se perciben más eficientes si se les compara con esos sistemas antiguos, pero ello tiene que ver a la habituación que tenemos a ellos. Tan solo considerar intentar escribir este párrafo a partir de un sistema ideográfico parece una tarea imposible.

Pese a las limitaciones inherentes a estos sistemas, sus principios están presentes en el repertorio de representaciones comunes y asimiladas en las sociedades mediatizadas en plena era digital, utilizando mecanismos semióticos similares para comunicar ideas inmediatas y altamente simbólicas. Existen diversos casos de sistemas contemporáneos de comunicación que encuentran sus raíces en la pictografía y la ideografía. Se revisan a continuación solo dos ejemplos:

- 1) Para la mayoría de las personas en la actualidad son identificables y entendibles las imágenes pictográficas e ideográficas de la señalética urbana en espacios públicos, como los pictogramas de género (baño de hombres y baño de mujeres) en casi cualquier contexto cultural. Dicho sistema se remonta al modelo «ISOTYPE» (International System of Typographic Picture Education) propuesto por Otto Neurath y Gerd Arntz en 1936 y cuyo fin fue estandarizar parte de la comunicación a partir de pictogramas universalizables. El sistema se acercó a esa premisa

a través de la recuperación de la ideografía y su aplicación en el diseño de centenares de signos que encontraron usos posteriores o inspiraron otros signos de uso práctico (figura 26).

### Figura 26

*Sistema de pictogramas ISOTYPE*



*Nota.* Sistema pictográfico «International System of Typographic Picture Education», diseñados por el sociólogo Otto Neurath y el ilustrador Gerd Arntz.


Otro caso significativo del carácter ideográfico de un código vigente en la actualidad es el de los llamados «emoticons» [emotion-icons], utilizados en la escritura digital actual y cuyo sistema icónico representa ideas simples que agilizan la escritura convencional a partir del despliegue de símbolos y la sustitución de palabras por estos pequeños grafismos. Pese a su innegable practicidad en contextos donde se precisa rapidez y simplicidad para mensajes cortos a través de una eficiencia expresiva, este sistema de comunicación digital tan extendido, difícilmente podría utilizarse para escribir un texto complejo, debido a las limitantes inherentes al lenguaje ideográfico de su representación. ¿Cómo escribir un ensayo académico con *emoticons*? Como parte de las limitantes implícitas en el propio sistema puede considerarse que, pese a su simplicidad, requiere una familiaridad con los íconos para relacionarlos con los contextos usuales de las conversaciones de *whatsapp*, pues los iconos del sistema no siempre se usan para representar mensajes literales de acuerdo a su forma simple, además de que cada ícono tiene cierto rango de connotaciones que dependen del contexto específico de su uso, además de la habituación al sistema que se adquiere al ser parte de la comunidad y tener charlas fluidas a con el uso constante de los *emoticons*.

Si bien estos ejemplos no se podrían considerar estrictamente sistemas de escritura, permiten visualizar la importancia del componente ideográfico en los intercambios

informativos humanos, confirmando que cada sistema visual está diseñado para las funciones sucintas de su contexto original y que dentro de esas mismas funciones que cumple, están inmersas también las propias limitantes de cada sistema, ayudando a dimensionar cómo la tecnología del signo visual sigue y seguirá recurriendo a los principios pictográficos e ideográficos que dieron forma a los antiguos sistemas de escritura, cuyo funcionamiento básico se sintetizan la figura 27<sup>8</sup>. Se presenta una síntesis gráfica y conceptual del desarrollo de los sistemas figurativo-simbólicos a partir de una breve exposición de los sistemas pictográficos e ideográficos de la historia.

**Figura 27**

*Primer desarrollo de la escritura. Sistemas Figurativo-Simbólicas*

PRIMER DESARROLLO TECNOLÓGICO		Las escritura figurativa y simbólica		Evolución		Sistemas principales	
<b>Desarrollo tecnológico:</b> La representación gráfica de los objetos, las cosas, las ideas y las palabras.		GRAFISMOS IMITANDO EL MUNDO NATURAL		↓		Picto-ideográfico	
<b>Mecanismo de funcionamiento:</b> De lo perceptual a lo conceptual.		GRAFISMOS SIMPLES DE CONCEPTOS		↓		Sumerio corazón 3500 a.c.	
<b>Herramientas:</b> Rocas, huesos, carbón, papiros, tintas, metales, arcilla, buril, pincel... y un cerebro capaz de reconocer rasgos esenciales de los objetos y construir ideas a partir de ellos.		GRAFISMOS COMPLEJOS DE CONCEPTOS COMPLEJOS		↓		Cretense mujer 1500 a.c.	
<b>Teoría Schmandt-Besserat</b> Fichas de arcilla de 5000 años de antigüedad usadas para la contabilidad son antecedente directo de los ideogramas sumerios		GRAFISMOS DE PALABRAS CONCRETAS		↓		Egipto llanto 3000 a.c.	
		(1)		↓		China 1500 a.c.	
		Rasgar en arcilla		↓		Hitita dios 2000 a.c.	
<b>De la pictografía (1) al cuneiforme (2)</b>		(2)		↓		Isla de Pascua guerrero 1400 d.c.	
Sumerio 3500 a.c.	Babilónico 2000 a.c.	Asirio 1000 a.c.	Hundir en arcilla	Valle del Indo cereal 2000 a.c.		América-azteca muerte 1300 d.c.	
				Logográfico		Logogramas modernos	
				Árbol		Cocina	
				En		Y	
				Euro			
				La inspiración pictográfica china		Escritura china	
				Arquitectura de bambú			

**De la Verbalización a la Abstracción: Escrituras Alfabéticas**

La migración de los primeros sistemas escritos de tipo figurativo a otros más abstractos, fue llevando gradualmente a sistemas de escritura que se centraron más en la síntesis del lenguaje oral que en la identificación de formas del entorno y su relación ideográfica. Ese

<sup>8</sup> Gráfico elaborado por el autor de este trabajo junto con el cuadro presentado en la fig. 28 de este documento, a partir de un análisis histórico y funcional de las cualidades y evolución de los principales sistemas de escritura.

tránsito de un principio a otro, propició un cambio de esquema mental que se vería reflejado en los sistemas subsecuentes.

Fue así que la palabra –la unidad que remite a la unión de sonidos como de letras–, se convertirá en la clave interpretativa de casi todos los mensajes humanos a partir de las escrituras alfabéticas, aunque el proceso implicó elaboradas construcciones entre el lenguaje, el pensamiento y el trazo.

Costa (1990) puntualiza algunos aspectos sobre la codificación de lo visual en esa transformación de lo ideográfico hacia lo fonográfico:

Por medio de la palabra escrita se intentará transcribir ya no sólo las cosas físicas del entorno (pictografía), las nociones y los conceptos (ideografía) o las palabras empleadas en el discurso (logografía), sino la materia física misma del habla: el lenguaje fónico, traducido visualmente en fonogramas. (p. 28)

Como ya se explicó, las escrituras basadas en ideogramas no eran propicias para la comunicación masiva, aunque funcionaron de forma eficiente en las sociedades más pequeñas que dieron origen a esos sistemas y en las cuales la escritura no solía ser una práctica generalizada. Pero esas sociedades enfrentaron el principal problema de muchos sistemas ideográficos, que es la necesidad de una gran cantidad de signos para afrontar la representación e ideas cada vez más complejas a partir de signos unitarios, misma problemática de las escrituras logográficas.

Por ejemplo, el caso de la escritura sumeria, el set signos que llegó a utilizar se ha estimado cercano a los 900 grafismos, aunque se fue reduciendo paulatinamente a casi la mitad a medida que ganaron terreno las primeras escrituras silábicas, a través de la introducción del principio de economía de signos, que puede entenderse como la tendencia a la simplificación y reducción máxima posible del repertorio de signos de un sistema, lo que a la postre terminaría alcanzando su máxima expresión en el desarrollo de los alfabetos del mundo.

En el caso de las escrituras de índole ideográfica, el gran número de signos que las constituía hacía difícil su comprensión y sobre todo su aprendizaje de tal cantidad de signos, lo que limitó su expansión y masividad y las condicionó a ser sistemas de tipo más local o regional. Por otro lado, la expansión territorial de muchas culturas antiguas no fue tan amplia como otras que utilizaron sistemas diferentes, como la romana, que propició la extensión del

actual alfabeto, de manera directa con sus conquistas de territorio y, a su vez, de forma indirecta con la extensión que su sistema alfabético tendría con la colonización emprendida por las potencias europeas.

Pero tanto en el caso de las escrituras alfabéticas, tan extremadamente sintéticas en comparación con las pictográficas e ideográficas, como en los casos de estas últimas, en muy pocos casos solían ser parte del conocimiento general de la población hasta incluso hace apenas unas décadas. Tan solo en China, la diferencia de analfabetismo descendió del 80% a menos del 10% en 60 años durante el siglo XX, siendo un factor para ello —entre algunos otros— la simplificación considerable de su complejo sistema de escritura. Por simples que parezcan las formas de escritura, su comprensión y utilización como forma regular de expresión no es tan simple ni automática y suele requerir condiciones muy particulares de aprendizaje, aunque al estar habituados en la actualidad a adquirir la alfabetización en etapas tempranas de la vida, se suele perder de vista esta condición no natural o «artificialidad» de la escritura.

Dehaene (2014) propone que, «antes de que el “virus” de la escritura se volviera pandémico este tenía que mutar, de manera similar a la forma en que los organismos biológicos lo hacen» (p. 49). Afirmar que, al igual que un virus biológico, el «principio alfabético» se extendió de pequeños grupos periféricos a los principales sectores de la sociedad. Esto fue posible gracias a que se presentó una adecuación tecnológica a los sistemas existentes por parte de un número cada vez mayor de individuos y grupos sociales. En lo relativo al surgimiento de los sistemas alfabéticos, sus orígenes históricos encuentran su más lejano antecedente fonográfico en la forma de pronunciación por resultado de los golpes de la glotis de la garganta; es decir, silabeando las palabras. Esta configuración formal de sonidos guturales daría origen a los sistemas conocidos como silábicos, que antes de las escrituras completamente alfabéticas, fueron las primeras escrituras fonográficas.

Según los vestigios históricos, fueron los hebreos y los fenicios los primeros en abandonar las escrituras picto-ideográficas y utilizar sistemas fonéticos, aunque hay algunos antecedentes que sugieren la existencia de un alfabeto primitivo semítico desarrollado en la península del Sinaí hacia el año 1700 a.c., basado en la lengua de aquella población.

El gran éxito y la clave de estos primeros sistemas fonéticos fue la posibilidad de reducir a unas cuantas decenas de signos el set de grafismos para representar de forma casi

perfecta los sonidos del habla. Así, los signos ya no remitieron a significados concretos, sino a los sonidos del habla por sí mismos.

A pesar de la síntesis alcanzada por estos pueblos semíticos a partir de los primeros sistemas pre-alfabéticos, la ausencia de vocales en aquellos sistemas generaba ambigüedades y hacía complicada la interpretación de algunas palabras. Fueron los fenicios quienes resolvieron este problema introduciendo las vocales a partir de lo que se llamaría *matres lectionis* (las madres de la lectura), aunque también tenía sus limitaciones. No podían representarse todas las vocales y se usaban signos similares para la representación de consonantes y vocales, lo que mantenía la ambigüedad en muchos sentidos.

Los fenicios consiguieron una buena adaptación de las lenguas semíticas a partir de la invención de una escritura silábica, pero fueron los griegos quienes inventaron el alfabeto como lo conocemos hoy. Para hacerlo se basaron en las letras fenicias [aleph, beth, gimmel...], aunque esas palabras ya no tenían significado alguno para ellos.

Según Gubern (1994), el elemento clave de la evolución de la escritura pictográfica a la fonográfica fue el invento de la acrofonía, «cualidad que atribuyó el valor fonético de cada signo al primer sonido de su nombre» (p.76). La transición de la escritura silábica a la alfabética se dio a través de este sistema acrofónico. El ejemplo más usual, según el semiólogo Roland Posner (1990) –citado por Costa–, es el de la primera letra de alfabeto fenicio: «Aleph», que pasó a casi todos los demás alfabetos con alguna equivalencia: al griego como «Alpha», al alfabeto hebreo como «Álef», al siríaco como «Alap», al árabe como «Alif» y al latino y el cirílico como «A» (figura 28).

### Figura 28

*Paralelismos del signo en los alfabetos históricos*

EVOLUCIÓN DE LA LETRA INICIAL DEL ALFABETO			
Fenicio	<i>Aleph</i>		Siríaco <i>Alaph</i> 
Arameo	<i>'Ālaph</i>		Árabe <i>Alif</i> 
Griego	<i>Alpha</i>	<b>A α</b>	Cirílico <i>A</i> <b>А а</b>
Hebreo	<i>Álef</i>		Latino <i>A</i> <b>A a</b>

Para los fenicios esa primera letra [Aleph] era en realidad una sílaba derivada del golpe de la glotis, o sea, de su pronunciación oral. En el alfabeto griego se le dio el valor fónico «A»; es decir, se sintetizó, dejando fuera el componente silábico vocal fenicio, aunque se denominó «Alpha».

La etapa final en el desarrollo de la tecnología alfabética fue la consolidación de estos sistemas como las estructuras de notación dominantes en la escritura. Posner (1990) atribuye este hecho no a una facilidad de representación gráfica en sí misma, sino al ya mencionado principio de economía de signos. Según esta teoría, cuando el ser humano tuvo la necesidad de fijar con precisión ideas verbales, ninguno de los sistemas existentes resultaba funcional. Ni la escritura pictográfica, que no era propiamente una escritura en sí, ni la escritura ideográfica que representaba ideas o sentimientos potencialmente ambiguos, ni la escritura logográfica, que recurría a la representación visual de palabras completas y resultaba poco práctica ante la necesidad de relacionar cada signo con una palabra específica, debido a la vastedad del lenguaje hablado.

Fue así que, ante la necesidad de representar de modo preciso los sonidos de la lengua surgiría el invento del fonograma, que derivó en las dos principales formas de representación ya mencionadas: silábica y alfabética.

La primera, la silábica, no utiliza unidades de significado derivadas de sonidos básicos de la articulación lingüística, sino conjuntos de sonidos (sílabas). Estas escrituras requieren el aprendizaje de una cantidad significativa de signos que remiten a las posibles combinaciones de sonidos de una lengua, lo que las hace complicadas de aprender, pero muy prácticas para representar ideas en textos relativamente cortos y sintéticos.

La escritura alfabética en cambio, permitió reducir el set de signos a menos de treinta (en las escrituras basadas en el alfabeto latino), lo que no exige un aprendizaje y una memorización tan complicada, pero hace que los textos se vuelvan largos, debido a que deben representarse individualmente los sonidos de cada palabra. Según Posner fue este principio el que hizo que prevalecieran las escrituras alfabéticas sobre las silábicas, sin olvidar que éstas últimas siguen existiendo en algunas culturas.

Fue así como el alfabeto, la más refinada tecnología gráfica desarrollada por el ser humano, se encumbró como sistema dominante debido a su practicidad y amplitud



comunicativa, lo que implicó una abstracción visual del lenguaje capaz de representar el mundo de maneras más sutiles, a través de la descripción de su complejidad y vastedad.

Además de la economía de signos y sus ya mencionadas ventajas, la escritura alfabética permite representar los pensamientos de una manera precisa a través de diversos «tonos semióticos». Se puede escribir modalidades diferentes que van desde la máxima precisión y ortodoxia hasta las posibilidades más metafóricas, desde la racionalidad de un discurso técnico y formal, hasta en un tono divertido, informal o poético. La escritura alfabética permite esta clase de sutilezas, siendo una de sus principales ventajas prácticas y una razón más de que sea la forma adoptada a diario para comunicarse por la mayoría los seres humanos del planeta, a través del mismo principio semiótico y conceptual y la relación de sonidos del lenguaje oral con los signos del lenguaje visual. Dicho principio se materializa en las diversas modalidades gráficas a través de los alfabetos del mundo.

Una de las más grandes cualidades de la escritura alfabética es que, aunque mantiene una autonomía del habla, es capaz de representarla con una altísima cercanía y correspondencia, generando una analogía de ambos lenguajes. Por ejemplo, si un discurso verbal se traduce a un texto, este último puede acercarse mucho al tono original del lenguaje hablado a través de un completo repertorio de signos gráficos que alinean la retórica del texto a la retórica de la oralidad, utilizando recursos análogos traducidos de la oralidad a la visualidad. Es aquí donde cobra relevancia el proceso de transcodificación propone Klinkenberg. Así, una oración interrogativa que se puede identificar auditivamente al escuchar el tono del habla, puede traducirse a la escritura con signos específicos que indican ese tono.

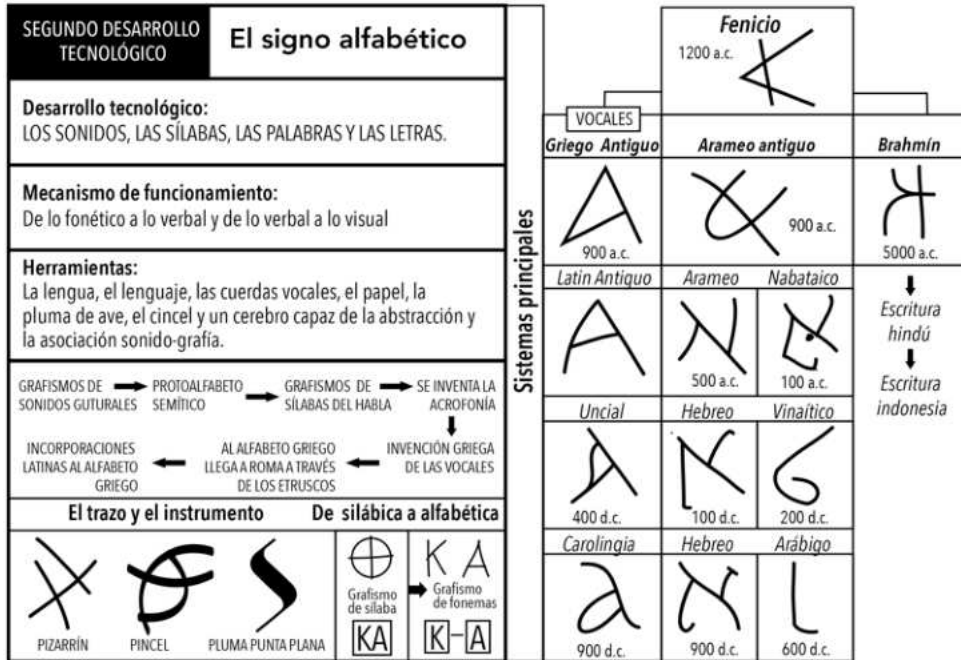
Adicionalmente, en el caso de otra clase de signos escritos como los de puntuación o los diacríticos, estos permiten un entendimiento de lo escrito en analogía de significados inherentes a la forma en la que el habla expresa una idea, como puede apreciarse en casos como el uso de comillas en citas, paréntesis, asteriscos, corchetes, etc.

Finalmente, el set de signos que se ocupan de lo simbólico es capaz de conceptualizar formas de simplificación de mensajes escritos de la forma más económica posible, como en el caso de muchos glifos [#, \$, %, ^, °, &], cuyo uso implica asociaciones conceptuales directas y altamente convencionalizadas que derivan en significados altamente precisos, sin la necesidad de presentarse como palabras del lenguaje.

En la figura 29 se puede apreciar la estructura de los sistemas alfabéticos de escritura, así como algunas relaciones históricas alrededor de ellos.

**Figura 29**

*Segundo desarrollo de la escritura. Escrituras alfabéticas*



Si bien con la introducción de los sistemas fonográficos la escritura perdió su conexión directa entre el glifo y el significado, al introducir el lenguaje verbal como mediación entre estos dos componentes, el nivel de precisión significante aumentó de manera significativa a través de la transcodificación casi perfecta del pensamiento en signos visuales decodificables con altísima precisión.

### 1.2.3 De la Escritura al Tipografismo [Del Signo Lingüístico al Signo Plástico]

Uno de los intereses temáticos de este trabajo es estudiar lo relativo al cambio de estatus de la escritura en su conversión a tipografismo, a través del tránsito de «signo escrito» a «signo plástico», tanto en un sentido general como en su aplicación a la obra de arte. Esto implica la reconfiguración del componente lingüístico de la palabra, decodificable como letra, a un componente plástico del signo, decodificable como imagen. Lo que posibilita esta transformación es la conversión de la palabra en objeto, cuya función esencial traspasa la

información textual del mensaje y genera la extratextualidad a través de la gráfica, dando origen al «objeto tipográfico» o «tipografismo».

En determinados momentos históricos el componente estético empezó a ser un aspecto primordial de la escritura, una vez que ésta se fue convirtiendo en una práctica convencionalizada socialmente y estaba lo suficientemente fijada, pues resuelta su practicidad comunicativa empezó a ocuparse de aspectos estilísticos e implícitamente artísticos, lo que no implica que en sus orígenes estas preocupaciones le hayan sido ajenas.

En el lenguaje escrito no todo se remite a significados fijos e inamovibles, sino que existe una expresividad manifiesta de cada tipo de signo que surge cada vez que una nueva representación de este se hace presente. Por tanto, no se han desarrollado todavía todas las maneras de escribir gráficamente una letra «L», una letra «C» o cualquier signo particular de del alfabeto. Seguramente nunca se terminarán de ver esas posibles variantes, como nunca se agotarán las posibilidades plásticas de los lenguajes del arte en disciplinas como la pintura, la escultura, el grabado, etc. Tanto en el caso de las representaciones escritas como en el caso de los objetos del arte, se puede concebir un potencial infinito.

A diferencia de la escritura, las formas de expresión oral encuentran una limitante expresiva en el tono de las palabras, que no tiene tantas variables como las puede tener la palabra escrita en tanto forma de representación, pues esta se nutre de rasgos gráficos derivados del trazo, el color, la textura, la materialidad, etc. La riqueza que deriva de las posibles combinaciones de todos estos elementos plásticos, en combinación con las cualidades lingüísticas que se desprenden de cada signo en lo individual y en las combinaciones de signos como expresiones, palabras o frases, en una veta inacabable de posibilidades significantes.

A pesar de la aparente forma básica de los signos alfabéticos, que a simple vista pueden parecer poco dúctiles para el juego visual en comparación con otro tipo de escrituras previas –pictográficas o ideográficas–, no se han logrado agotar todas las posibilidades plásticas que permiten representar de formas diferentes cada uno de los signos del alfabeto a lo largo de sus dos mil años de uso. Si bien su significación lingüística se encuentra delimitada por la convención y su función denotativa –desde su fonema y su sintaxis como palabra–, las formas gráficas y connotativas de representación no enfrentan esa misma limitante.

Igual que en el lenguaje plástico de disciplinas artísticas como la pintura, la escultura o la arquitectura no existen dos obras iguales, en el caso del tipografismo sucede lo mismo. Puede haber una búsqueda de adecuación a ciertos estilos o tendencias estéticas, pero en tanto el tipografismo es una forma de representación simbólica, plástica y de expresión libre de la escritura, hay posibilidades de creación artística fuera de los márgenes de cualquier categorización o tendencia.

Los códigos gráficos implicados en los procesos de escritura y representación de signos escritos son cambiantes y adaptables a los procesos culturales, históricos y artísticos de cada época y sus componentes ideológicos. Por ello resulta difícil considerar viable que puedan calcularse los alcances reales del tipografismo en el arte. Sobre esta idea, Mills –citado por Lupton y Miller (2016)– afirma que «el significado del tipo no es intrínseco a su forma, sino que es recreado constantemente» (p. 55).

Pese a esta libertad del tipografismo como forma artística, a partir de su uso más extensivo en el arte, a partir del siglo XX sus representaciones y formas expresivas se han enmarcado bajo la identidad de movimientos específicos que se han reconocido de forma amplia en la historia moderna del arte, especialmente a través de las vanguardistas, que transfirieron parte de los ideales de sus movimientos a los usos artísticos del texto y, al mismo tiempo, nutrieron su propia ideología a través de las consignas que los tipografismos representaron.

### **1.3 Referencias Históricas de la Tipografía y el Tipografismo en el Arte**

En el desarrollo del tipografismo ha prevalecido una búsqueda de conceptualizar el discurso a través de formas de representación arquetípica o de perfiles culturales o estéticos, igual que se aplican esos mismos criterios o categorizaciones en otras clases de objetos culturales y artísticos. Así como se puede establecer que un cuadro es «barroco» o «manierista», una escultura es «romántica» o un edificio «neoclásico», se pueden establecer ciertas ‘etiquetas’ que remiten a la forma de categorizar el tipografismo o sus objetos.

Si bien estas categorizaciones se fundamentan en la adhesión a referencias estéticas de cierta vigencia histórica o a conceptos que se van proponiendo con el paso del tiempo a través del estudio teórico *a posteriori* de la aparición de dichos objetos, en el caso del tipografismo

y como es usual en el arte, varios de estos patrones o categorías han emergido como formas propias de autodeterminación fijándose con el paso del tiempo en el imaginario colectivo. Se han transformando con cierta rapidez en función de las siempre cambiantes perspectivas del arte, del avance tecnológico y de la sucesión de hechos históricos y sociales que las van moldeando, lo que lleva a reconocer que la expresión tipográfica del texto ha fluctuado entre modelos de pensamiento cultural y la propia funcionalidad de las letras en los textos. Esto ha llevado al surgimiento, expansión y continua reestructuración de fórmulas visuales que se manifiestan tanto en el ámbito del discurso formal y comunicativo de la tipografía, como en el de la expresión artística del tipografismo.

Al revisar algunas de estas categorizaciones, pueden mencionarse algunos casos paradigmáticos en la búsqueda de este ideal de estructuración del discurso escrito y tipográfico, los cuales han buscado sustentar sus propuestas a partir proponer ciertas reglas o formas de normalización del significado, sea desde la búsqueda de una “eficiencia comunicativa” o bien de evocaciones estéticas, en una búsqueda permanente de que las letras trasciendan el límite de las palabras y ‘digan algo más’.

Es así como han emergido corrientes que han intentado instaurar formas de significación y expresividad tipográfica a través de la teorización y la fijación escrita de sus ideales, utilizando a la tipografía como herramienta catalizadora de un espectro de ideas políticas, sociales y estéticas, contrarrestando a su vez otras tendencias normalmente provenientes del pasado que representan todas esas cosas fuera del arte que componen lo ideológico y que puede ser dicho y expresado con letras.

Así, la ideologización de la expresión plástica de la palabra se ha sucedido a través de movimientos que han gestado ciclos con vigencias relativamente cortas, empujados a su vez por otros movimientos o ideas nuevas que les van suplantando, o bien, extinguiéndose por consecuencia del propio devenir, a causa del agotamiento de sus premisas, de hechos políticos o de las formas de renovación aceleradas de los estilos o tendencias del arte, pasando a ser parte del repertorio histórico del tipografismo después de un breve periodo de protagonismo. Puede apreciarse cierta replicabilidad de esta condición en muchos movimientos del tipografismo.

Habría que situarse en el primer cuarto del siglo pasado para entender el surgimiento de muchas de estas tendencias y formas de pensamiento que fueron prácticamente contemporáneas entre sí en varios países europeos durante una ventana temporal de unos veinte años, influyéndose y alimentándose unos de otros. Este grupo de movimientos puede sintetizarse a través de los tres principales proyectos aglutinantes de visión artística e ideológica que entrarían en la categorización «modernista»: las «Vanguardias» artísticas, la «Bauhaus» y la «Nueva Tipografía».

Es importante comprender que, si bien hoy en día el arte y el diseño gráfico y tipográfico son universos relativamente afines unidos por la imagen, cada uno tiene sus fines específicos y transitan por caminos marcadamente distintos. Sin embargo, hace poco más de un siglo, en la época en que se gestaron las semillas de la tipografía contemporánea, los movimientos y formas de pensamiento en relación a lo tipográfico se mezclaron en la expresión visual sin una distinción tan clara entre los mundos del arte y el diseño gráfico que apenas emergía como disciplina formal.

Las «Vanguardias» constituyeron un grupo de movimientos estéticos que se sustentaron en principios ideológicos contestatarios para su época, manifestándose en los contextos particulares de los países europeos que les vieron emerger en las primeras décadas del siglo pasado e incluso emigrando con algunas de sus ideas y artífices a otros territorios donde su impacto renovador tendría eco, especialmente a las grandes ciudades europeas y estadounidenses, siendo estas últimas refugio de artistas que huyeron del ambiente hostil de la guerra. La época de las Vanguardias inicia poco antes de la Primera Guerra Mundial y se desarrolla durante la propia guerra y los primeros años posteriores a ella, lo que influirá en las expresiones del arte de la época, muchas de las cuales se agruparon en este movimiento al coincidir en declarar un hartazgo hacia la sociedad imperante, un rechazo al capitalismo dominante, hacia el individualismo espiritual y a lo que consideraban –aunque de formas propias y diferentes– la decadencia de las sociedades europeas.

A través de la edición de material propagandístico y autoexpresivo, materializado en manifiestos y distintos tipos de publicaciones, los vanguardistas expresaron sus propias filosofías y el sentido de sus movimientos, lo que ayuda a encuadrar cada aporte e intención

en la construcción de un discurso renovado desde lo semiótico, a través del ideal común de rebeldía y autodeterminación plástica que los haría ceñirse a ese apelativo (figura 30).

### Figura 30

#### *Tipografismo de las Vanguardias*



*Nota.* Materiales impresos como vehículo de expresión vanguardista.

La historiadora del diseño Raquel Pelta aporta una perspectiva de la relación entre las Vanguardias y su naturaleza tipográfica en el artículo «Cuando la letra puede cambiar el mundo. Futurismo, Dadá y tipos» (2012), publicado en la revista digital «Monográfica». Por otro lado, Herbert Spencer propone que serán «Futurismo», «Dadaísmo», «Suprematismo», «Constructivismo» y «*De Stijl*» los movimientos de vanguardia que contribuirían de forma más significativa a crear el concepto de tipografía moderna y a fusionar la palabra y la imagen a partir del pensamiento vanguardista.

Si bien no es propósito de esta investigación profundizar en las motivaciones y la complejidad de cada movimiento, vale la pena abordar algunos puntos de cada una de estas corrientes de pensamiento y expresión, sobre todo de aquellas que tuvieron relación con el tipografismo.

### 1.3.1 Futurismo: La Violencia del Lenguaje

El primero de los grandes movimientos de vanguardia fue el Futurismo, surgido en Italia de la mano de Filippo Tomasso Marinetti hacia 1909, a partir de su autodeclaración en el manifiesto futurista «*Le Futurisme*», aparecido en el diario «*Le Figaro*».

Esta corriente se empeñaría en hacer valer su rebeldía al *status quo*, a través de un lenguaje alegórico y metafórico violento, empeñado en la desestructuración del orden establecido y también del propio lenguaje, además de la glorificación de las máquinas. Según el mismo Marinetti, el futurismo era «un movimiento anti-cultural, antifilosófico, de ideas e intuiciones, de instintos, bofetadas, puños purificadores y veloces. Los futuristas lucharían contra la prudencia diplomática, el tradicionalismo, la neutralidad, los museos, el culto del libro».

En 1912 Marinetti publica el «*Manifiesto técnico della letteratura futurista*», en el que llamaba a destruir la sintaxis, abolir la puntuación y los adjetivos, adverbios y conjunciones, a destruir el yo literario y a utilizar el verbo en infinitivo. Según Pelta (2012) de ahí surgirá una ruptura con la tradición tipográfica en el empleo de varios tipos de letras, de la composición en líneas verticales, oblicuas, circulares o enlazadas por paréntesis, espaciadas, etc., elementos dirigidos a destruir las «ataduras» a las que había estado sometido el lenguaje: la sintaxis, la gramática, la lexicalidad o la producción de significado. «Y es que las «palabras en libertad» fueron un instrumento para construir un «hombre nuevo» a través de la transformación de los códigos que sustentan el lenguaje» (Pelta, 2012, párr. 8).

Lucheta (2019) refiere que el «*Parole in libertà*» (palabras en libertad) eran «creaciones en las que las palabras no tienen ningún vínculo sintáctico ni gramatical entre sí. La sonoridad de las palabras, a menudo onomatopéyicas, y su tratamiento tipográfico sobre la página son elementos de importancia primaria, en una unión entre literatura, música y arte visual». Se trata de un estilo y propuesta completamente revolucionaria en el escenario del arte y los medios impresos en la época. En el manifiesto de la «*Distruzione della Sintassi – Immaginazione senza fili*» (Destrucción de la sintaxis: imaginación sin hilos), el mismo Marinetti se declara como un revolucionario de la tipografía.

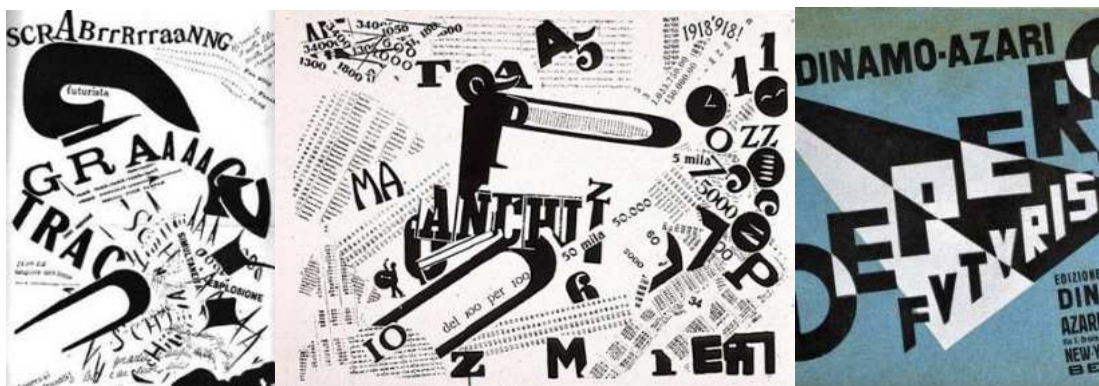
Por otro lado, Fortunato Depero sería otra figura referencial del tipografismo futurista, creando una gran cantidad de carteles, libros objeto y experimentos tipográficos centrados en



la ruptura de toda expresión convencional de la escritura, reivindicando el poderío de la cultura italiana, evocada de forma alegórica con sus símbolos históricos (figura 31).

### Figura 31

*Tipografismo: Futurismo*



Nota. Filippo Marinetti: 1) «Palabras en libertad futuristas». 2) «Zang Tumb Tumb», 1914. 3) Fortunato Depero, «Libro Objeto», 1927.

### **Dada: El Texto como Antagonista del Sentido**

El siguiente movimiento vanguardista surgido durante la segunda década del siglo xx sería nombrado «Dada» –o dadaísmo– y surgiría en Zurich, Suiza, a través de la publicación de «Cabaret Voltaire». Su nombre proviene de la referencia a “caballito de juguete”, lo que deja ver el carácter irónico de su origen y empeño desafiante del sentido lógico y del orden establecido. Fue fundado por Hugo Ball y tuvo varias figuras referenciales como Tristán Tzara, considerado uno de sus grandes representantes. El *Dada* se centró en ser antagónico al concepto de razón y ortodoxia en las artes, la cultura, el pensamiento y el lenguaje. Se manifiesta en contra de lo establecido en la política, la religión, la moralidad y en general toda tradición socialmente instituida, reivindicando la autenticidad del individualismo creativo.

Udo Rukser –citado por Pelta (2012)– declaraba en «Freie Zeitung» en 1919, que «Dada es menos significativo como movimiento artístico que como movimiento cultural, humano-político. Cada movimiento desafiante a lo torpe y superficial es importante, cada artista es un dadaísta en la medida en que tiene el coraje de ser lo que la naturaleza le ha hecho».

Pelta (2012) recupera la esencia rebelde del *Dada*, expresando que

en su puesta en cuestión de todas esas “formas de la civilización moderna”, los dadaístas arremeten contra el lenguaje porque piensan que tras ese instrumento de relación se esconde su verdadera naturaleza y función: el engaño. Para ellos, la civilización completa está corrompida por las palabras y por los valores de los que son portadoras. (párr. 14)

La autora pone el foco en que la forma del dadaísmo de atacar a la institución del lenguaje y de los discursos hegemónicos contra los que se vuelve, es a través del rompimiento del código de la visualidad de la escritura, el de la tipografía. «Para desmantelarlo [al lenguaje] hay que producir nuevos signos o violar los códigos establecidos. *Dada* rompe con las reglas de lo que es uno de los vehículos fundamentales del lenguaje en las sociedades occidentales: la tipografía» (2012).

Arthur Cohen (1983), hace alusión a la forma de apreciación de las composiciones dadaístas, refiriendo que

cada espectador de las manifestaciones tipográficas dadaístas se ve obligado a forzar al ojo para ver de un modo distinto, a registrar ideogramas más que palabras, a absorber los ritmos del tipo más que la linealidad del plomo que caracterizaba a la tipografía tradicional y a descubrir significados ocultos. (p. 47)

El «Dadaísmo» imitaría del «Futurismo» –su antecesor vanguardista– la violencia y búsqueda del caos en el lenguaje escrito, rompiendo toda estructura lógica de lectura y sintaxis, convirtiendo tipos de plomo en partes desestructuradas de composiciones completamente anárquicas y permitiéndose también la intervención directa de la letra con trazos a mano que terminarían reproduciéndose de forma mecánica (figura 32).

**Figura 32**

*Tipografismo: Dada*



*Nota.* 1) Theo van Doesburg, cartel «*Dada matinee*», 1923. 2) Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, cartel «*Kleine Dada Soirée*», 1923.

Cosgaya (2018) expresa que el Dadaísmo sería «el movimiento que viene a repensar el sistema económico, social y cultural que se estaba viviendo en esa época. Nace la idea del “anti arte”, criticando y exponiendo al modelo “ideal” puesto por el sistema capitalista, con sus respectivas falacias y problemas, como la guerra, la explotación laboral y la situación social». Cosgaya destaca como recursos del tipografismo *dada* el uso de mayúsculas, la incorporación de cifras en los textos, la combinación de ornamentos tipográficos con las palabras y el uso de onomatopeyas para referir a sonidos a través de expresiones escritas, generando un lenguaje visual con un sentido propio desde la estética de la composición y ajeno a la lectura convencional del lenguaje escrito según las reglas existentes.

### ***1.3.2 Constructivismo: Tipografismo Revolucionario***

Siguiendo al «Futurismo» y al «Dadaísmo», el «Constructivismo» emergería como otro de los movimientos relevantes asociados a un componente ideológico a través de las prácticas artísticas y del uso de signos vinculados al lenguaje y lo escrito. Surge y se consolida como brazo ideológico y propagandístico a partir de la revolución bolchevique de 1917. Se rebela contra los excesos del viejo régimen zarista, especialmente contra la ornamentación y estética del arte que consideraba burgués y elitista, símbolo de todo lo que la revolución buscó eliminar. Por ello, el constructivismo elabora una estética completamente opuesta a la sobrecargada gráfica de la cultura europeizada de principios del siglo XX, basándose en una reformulación visual de la comunicación cuya base era la simplicidad compositiva, la geometría, las líneas limpias y colores puros, destacando el uso del rojo –símbolo revolucionario– y el negro, siempre en formas planas, a veces combinándolo con fotografías en alto contraste. Todos estos elementos marcaron en conjunto lo que puede reconocerse como la estética del socialismo revolucionario y posrevolucionario soviético. Junto al «Suprematismo», contra el que puede considerarse un movimiento de corte más politizado, el Constructivismo sería uno de los dos movimientos originados en el seno de la cultura rusa, refundada históricamente a través de la llegada del régimen socialista a la sociedad y con ella, al arte.

La propuesta constructivista –al igual que casi todos los movimientos de vanguardia– pugnaría por la instauración de estilos tipográficos *sans serif* y sobre todo por modelos y diseños propios, representativos de la modernidad y el culto a la máquina y la tecnología, ideal que compartía con el Futurismo.

El tipografismo constructivista tuvo sus principales usos en el diseño de propaganda, cobrando forma por medio de los caracteres del alfabeto cirílico, empleado por las lenguas del territorio soviético y en general de casi toda Europa del este. La estética constructivista y este alfabeto se fundirían en un estilo perfectamente definido y altamente reconocible que terminaría siendo el sello visual de la estética soviética, aunque por relativamente poco tiempo, pues con la dictadura de Stalin a partir de los años 30's, la estética del arte y la propaganda irán perdiendo su rostro constructivista y se volverán a la tradición en torno a la figura del nuevo líder, por medio de la instauración del nuevo realismo ruso, prohibiendo el viejo estilo constructivista en la expresión propagandista, cultural y artística.

Sobre el estilismo tipográfico de los trabajos constructivistas, en especial a partir de Rodchenko o El Lissitsky –quien fue también representante del suprematismo–, es notable que en muchos casos la letra no se hace a partir de modelos previos o prediseñados, sino que se traza directamente en la composición previo a su reproducción, aunque esa práctica sea algo contradictoria a la idea constructivista de la utilización máxima de la tecnología, inspirada en el Futurismo. El poeta revolucionario Vladimir Maïakovsky (2014) explicaba la razón de este proceso.

En aquellos tiempos, la mano podía hacer más que la tecnología y, si un póster tenía que estar en imprenta al día siguiente, era más rápido hacerlo a mano. La mano se convertía en la tecnología apropiada para el trabajo. Se hacían a mano y se reproducían con plantillas; en dos o tres días se realizaban hasta trescientas copias que se enviaban a distintas partes del país. Con esa técnica podían incorporarse a un póster noticias candentes y difundirse con una velocidad genuinamente telegráfica. (s.p.)

Para realizar el trabajo gráfico propagandístico, que consistía en una expresión más ideológica y comunicativa que artística, se precisaba un diseño de letra simple, sin sutilezas ni detalles, que pudiera realizarse y reproducirse con facilidad y manteniendo un alto impacto visual, lo que derivó en la estética constructivista que hoy registra la historia (figura 33).

## Figura 33

*Tipografismo: Constructivismo*



*Nota.* 1) El Lissitzky, «La experiencia de la totalidad», 1919. 2) Aleksandr Rodchenko, «Cartel sobre el derecho de las mujeres al trabajo», 1925. 3) «Carteles para Dobrolet». 1916.

La forma de diseño manual que se usó en el constructivismo y en casi todas las expresiones artísticas de esta época, confirma que el diseño de letra en el tipografismo se adecua siempre a las necesidades y condiciones tecnológicas de los medios que le dan vida material, así como a la intencionalidad del acto creativo, que no parte de una idea preconcebida o estandarizada.

### ***1.3.3 Neoplasticismo: El Lenguaje de la Forma como Medio Renovador***

El cuarto movimiento importante de vanguardia que tendría un impacto reconocible en el tipografismo sería el «Neoplasticismo», también conocido como constructivismo holandés, por su identidad a su origen geográfico (Países Bajos) y referencialidad al constructivismo ruso, aunque se diferenciaría de este porque el Neoplasticismo no tenía una carga política tan profunda. El nombre de Neoplasticismo obedece a la idea de un enfoque nuevo («neo») de las artes plásticas («plasticismo»), aunque también fue conocido por su nombre en lengua neerlandesa: *De Stijl*, «el estilo», denominación que daría nombre a la publicación de la revista que sustentaba las ideas fundacionales del movimiento, editada a partir de 1917.

Según Calvo Santos (2015), para Piet Mondrian –máximo representante del Neoplasticismo– era esencial que el arte rechazara cualquier motivo figurativo reconocible, aludiendo que el arte es «ya parte de la vida real y que, por tanto, no necesita imitarla» (s.p.).

En el arte neoplasticista no existe la profundidad, ni el simbolismo de las cosas, sino una figuratividad basada en formas y colores en su estado más puro y abstracto, en composiciones reducidas a la más mínima expresión plástica, centradas en la geometría y la experiencia sensorial del lenguaje abstracto de la forma.

Mondrian también sostenía que «la emoción de la belleza es siempre obstaculizada por la aparición de un objeto, el cual debe ser abstraído de la representación. Todo verdadero artista se ha inspirado más por la belleza de las líneas y el color y las relaciones entre ellos, más que por el tema concreto de la imagen».

En relación al tipografismo del movimiento neoplasticista, la visión ultra simplificada del movimiento basada en formas básicas y puras serviría de referencia –junto con las demás vanguardias y la propia Bauhaus– para desarrollar el concepto estilístico de tipografía moderna.

En 1919, Theo Van Doesburg crearía su alfabeto elástico, basado en un diseño modular de letras *sans serif* mayúsculas simplificadas. En su diseño solo usaría ángulos rectos en cada letra sobre una retícula de 5×5, teniendo en cuenta la estructura modular que había utilizado Piet Mondrian en sus obras (figura 34). Van Doesburg defendió el poder de sus letras en su sentido de renovación de los cánones estéticos, buscando explorar la expresividad de un lenguaje puro y autónomo desde su propia identidad, ajena a cualquier referencia estilística externa, sin ornamentos, sin extravagancias. El experimento neoplasticista expuso la posibilidad de formas equiparables a la tipografía modernista con la que compartían el mismo principio, mientras se gestaban paralelamente movimientos similares y análogos con estéticas propias.

Según Spencer (1969), «la tipografía, en el sentido en que la utilizaron los neoplasticistas, tenía una función autónoma cuyo propósito era realzar las posibilidades visuales de la forma de las letras y la disposición del texto» (p. 34).

## Figura 34

*Tipografía: Neoplasticismo (De Stijl)*



*Nota.* 1) y 2) Theo Van Doesburg, «Alfabeto elástico» y portada de revista, 1919. 3) Bart van der Leek, «Póster para Delfia», 1919.

Impulsados por el mismo pensamiento renovador, aflorarían en ese primer cuarto del siglo XX otros dos movimientos afines a las vanguardias, los cuales terminarían siendo fundamentales en la concepción estética y compositiva de la tipografía: la *Bauhaus* y la *Nueva Tipografía*. Estas dos visiones surgirían en Alemania, la primera, derivada de las ideas de Jan Tschichold y la segunda, de las propuestas de figuras como Herbert Bayer, Joost Schmidt y László Moholy-Nagy, entre otros artistas que se congregaron en el proyecto de la *Bauhaus*.

### ***1.3.4 Bauhaus: La Escuela del Tipografismo Moderno***

La «Bauhaus», la más ilustre escuela de artes y diseño del siglo XX, floreció en la Alemania de entreguerras, de la mano de un puñado de artistas de muchas disciplinas, desde la arquitectura, el diseño industrial, las artes aplicadas y de forma muy importante, desde las artes visuales, a través del cartelismo y la tipografía.

Los valores estéticos de la escuela llegaron a la tipografía con el uso de la síntesis visual, la eliminación de estilos históricos *serif* en favor del uso de *sans serif* y el predominio de formas geométricas como base del diseño de las letras. Herbert Bayer y Joost Schmidt— dos de sus principales figuras— diseñaron sus alfabetos orientados a la construcción de un ideal de tipografía universal. En el caso de Bayer, sus letras simples y geométricas formaron un alfabeto que proponía omitir el uso de las mayúsculas, argumentando que el sonido que representaba

la letra era uno solo, sin diferencia de representarla con una letra de caja alta (mayúscula) o con una de caja baja (minúscula), por lo que una distinción de dos signos gráficos diferentes para el mismo fonema era innecesaria. Aunque algunas ideas de estos artistas y maestros de la *Bauhaus* pudieran parecer radicales incluso bajo una perspectiva actual, dejan ver el sentido de su búsqueda de una estética de simplificación del texto y sus representaciones desde la reconfiguración de los lenguajes plásticos de la comunicación y el arte, a través de propuestas que buscaron alcanzar el reduccionismo de la morfología tipográfica en un afán de renovar los viejos modelos establecidos (figura 35).

### Figura 35

*Tipografía de Bayer y Moholy-Nagy*



*Nota. Boceto de la «tipografía universal» de Herbert Bayer. Cartel Bauhaus, László Moholy-Nagy. 1923.*

László Moholy-Nagy, otra figura de la mítica escuela alemana, declaraba sobre la búsqueda de un lenguaje plástico propio a través de la forma: «Nosotros utilizamos todos los tipos de letra, tamaños de tipos, formas geométricas, colores, etcétera. Queremos crear un nuevo lenguaje tipográfico, cuya elasticidad, variedad y frescura compositiva sea dictada exclusivamente por las leyes internas de la expresión y los efectos ópticos» (La Bauhaus, 2013, s.p.).

Las ideas de Bayer y Moholy-Nagy estuvieron una línea similar con la de otros artistas y diseñadores de su época, los cuales se ‘contagiaron’ de ese ideal renovador terminó teniendo algo de normativo, como puede verse en el ensayo de Moholy-Nagy sobre la nueva tipografía y las normas que debiera tener toda composición tipográfica derivada de la visión del diseño moderno:

La tipografía es una herramienta de comunicación. Debe ser la comunicación en su forma más intensa. El énfasis debe estar en la claridad absoluta, ya que distingue el



carácter de nuestra propia escritura del de las formas pictográficas antiguas. Nuestra relación intelectual con el mundo es individual-exacta (por ejemplo, esta relación individual-exacta está en un estado de transición hacia una orientación colectiva-exacta). Esto contrasta con el antiguo modo de comunicación amorfo individual y posterior amorfo colectivo. Por lo tanto, la prioridad: claridad inequívoca en todas las composiciones tipográficas. («La nueva tipografía», *Staatliches Bauhaus Weimar*, 1923).

Aunque la búsqueda de estos artistas-diseñadores se entiende como un ideal, sus propuestas tuvieron resonancia y prevalecieron en las discusiones posteriores sobre la expresividad y funcionalidad tipográfica, dejando cierto eco en diseñadores y tipógrafos incluso un siglo después de que esas ideas vieron la luz. En la actualidad, los estilos tipográficos originados en la *Bauhaus* son reconocidos fácilmente por sus rasgos distintivos, remitiendo a ideales estilísticos altamente anidados en el modernismo del que provienen y asumiendo rasgos identitarios vinculados a aquella estética de inicios de siglo.

Los estilos BAUHAUS podrían considerarse en la actualidad como *tipografismos* evocadores de los valores e ideología de la escuela, apreciándose en logotipos, portadas, titulares o cualquier objeto gráfico con reminiscencias a aquellas letras originales y su estética visual, la cual se ha preservado a través del registro histórico y sobrevive en centenares de objetos, como el letrero vertical de su icónica fachada en Dessau –la segunda sede de la escuela– (fig. 36), aunque no solamente se puede apreciar en los diseños originales, sino en reinterpretaciones o rediseños hechos a partir de esos diseños originales con tipos o estilos más contemporáneos.

### Figura 36

*Fachada «Bauhaus», Dessau*



En el caso del tipografismo «**BAUHAUS**» que pone su sello a la emblemática sede de la escuela, su carga ideológica se transfiere a través de la identidad visual al encontrarse y reutilizarse en contextos diferentes resignificados, pudiendo apreciarse con otros ojos en el mismo lugar de su nacimiento cien años después de su aparición, expresando con sutileza la trascendencia de su época, de su país de origen y su cultura de referencia, desbordando su impacto inicial como texto utilitario a través de su conversión de «expresión gráfica identificatoria» [logo de la Bauhaus] a «objeto artístico y patrimonio cultural» [el tipografismo **BAUHAUS**].

Un siglo después, esas mismas letras son apreciadas ahora como tipografismo, valoradas por su historia y lo que esta representa y ya no solamente por su forma o estética asociada como acompañante gráfico del edificio. Ahora es una expresión con identidad propia como objeto, pasando de obra de diseño gráfico y arquitectónico a obra del tipografismo artístico. Así, el texto y sus cualidades originales se transcodifican desde la marquesina del edificio a diferentes medios de la visualidad, transfiriendo sus valores a una reimplantación como referente visual “de culto” para el gremio del diseño y el arte, a través de su difusión masiva por medio de la cultura digital.

A través de esos valores, la icónica fachada y su letrero mantienen intacto su halo de prestigio anclado al de la famosa escuela, aunque esta no exista desde 1933. La forma cultural de sus potentes letras simboliza el hito de la *Bauhaus* y lo mantiene vigente y atemporal sin

que para reconocerlo sea necesario un debate sobre las características estilísticas de sus letras, que puede ser materia para otra discusión desde las sutilezas técnicas de la tipografía.

Un hecho importante que permite dimensionar el impacto de la *Bauhaus* y sus diseños originales en el ámbito moderno de la tipografía, es el rescate de algunas de sus formas y estilos originarios emprendido en años recientes. Si bien varias compañías tipográficas han creado fuentes digitales inspiradas en diseños de la Bauhaus (como la ITC Bauhaus de Monotype) en el año 2018 este reconocimiento al estilismo original de sus viejas letras dio un paso hacia adelante.

La empresa de software creativo *Adobe*, junto con la *Fundación Bauhaus Dessau*, emprendieron un proyecto liderado por el tipógrafo alemán Erik Spiekermann y cinco estudiantes destacados de diseño y tipografía para ir a la Bauhaus y ‘terminar’ diseños de tipografías iniciados en la época original de la mítica escuela por los artistas Joost Schmidt, Xanti Schawinsky, Reinhold Rossig, Carl Marx y Alfred Arndt. El proyecto –denominado «*Hidden Treasures*»– llevó a ver la luz a tipografías que interpretaron y reformularon las ideas originales de aquellos artistas, de las cuales en algunos casos solo existen unos cuantos bocetos y apuntes originales como registro de aquellos incipientes diseños en el archivo Bauhaus, a partir de los cuales se elaboraron fuentes tipográficas completas que *Adobe* llevaría hasta el formato digital (figura 37).

### **Figura 37**

*Tipografía digital basada en estilos originales de letra de la Bauhaus*

**Joschmi Xants**

*Nota.* Fuentes digitales diseñadas a partir de letras originales de la *Bauhaus*, consideradas *revivals* de los estilos originarios. «Joschmi» de las letras de Joost Schmidt y «Xants», tomada de los pocos bocetos que se conservaron de Xanti Schawinsky.

#### **1.3.5 La Nueva Tipografía, Nuevas Formas de Componer lo Tipográfico**

El movimiento de la «Nueva Tipografía» (*Die neue Typografie*) fue una forma de apreciación y uso de la tipografía en el contexto del pensamiento de vanguardia y las nuevas

propuestas de artistas, tipógrafos y diseñadores entre 1920 y 1933, aunque se reconoce Jan Tschichold como su principal representante, quien a través de su libro, publicado en 1928 y que lleva ese mismo nombre al movimiento propugnando por una tipografía libre de singularidades y aspectos particulares, además de mostrar el desprecio a la tradición y los textos decorativos, declarando que la tipografía debía tener como único fin la funcionalidad, simplicidad, pureza y universalidad.

Si bien el título de «Nueva Tipografía» se encuentra asociado a expresiones utilizadas por el mismo Tschichold y László Moholy-Nagy, no es un concepto que se defina a profundidad en un solo sentido, sino más bien en el marco de un abanico de relaciones entre fenómenos diversos que encontraron coincidencia en las concepciones de la tipografía empleadas en los materiales impresos, entre los años 20's y 30's del siglo XX.

La «Nueva Tipografía» como movimiento de renovación tendría mayores alcances que los que llegó a tener el trabajo de Tschichold, aunque este sería la punta de lanza del movimiento. Por ello conviene distinguir los dos sentidos del término, aunque se nombren de la misma manera. En su sentido más amplio y más allá de la clara visión de Tschichold, puede considerarse, más allá un libro o la visión de un solo autor, como una etiqueta a la que se adhirieron poco a poco otros varios y tipógrafos cuya filosofía coincidía con algunas ideas de Tschichold, pero que se acercarían a ese concepto para emprender sus propias búsquedas estéticas, siendo posterior su relación con el mismo apelativo.

Si bien Tschichold se habría inspirado en las vanguardias y su perspectiva de experimentación de nuevos lenguajes de la visualidad tipográfica, sobre todo recuperando la asimetría compositiva y el uso de tipos *sans serif*, su visión no apelaba a la provocación ideológica de los conceptos vanguardistas, sino más bien a implementar la idea de universalización y maximización comunicativa del texto a través de la tipografía.

Las propuestas de su emblemática obra –publicada en 1928– se basarían en la reorganización del discurso visual en la página impresa a través de una serie de reglas compositivas que replantearon las viejas estructuras clásicas por medio de una perspectiva rupturista, convirtiéndose en una nueva norma del diseño y el estilo tipográfico de la época y trazando el camino hacia la construcción del concepto de neutralidad tipográfica que emergería

como una de las banderas del diseño modernista en décadas posteriores a la publicación de su trabajo.

El aporte de Tschichold puede observarse desde antes de la publicación de «*Die neue Typografie*», a través de la publicación de su artículo «*Elementare Typographie*» (Tipografía Elemental), aparecido en 1925 en la revista «*Typographische Mitteilungen*» (Mensajes Tipográficos), en el que, a través de un concreto decálogo, presentaría su filosofía de diseño y propuesta tipográfica. La siguiente es una versión simplificada de ese texto:

1. La nueva tipografía está orientada hacia la función.
2. La función de cualquier pieza de tipografía es la comunicación. La comunicación debe aparecer en la forma más breve, simple y urgente.
3. Para que la tipografía pueda atender fines sociales, se requiere la organización interna de su material [ordenación del contenido] y su organización externa [los medios de la tipografía configurados en relación los unos con los otros].
4. La organización interna es la limitación a los medios elementales de la tipografía: letras, números, signos y corondeles obtenidos de la caja o las máquinas de composición. La forma elemental de la letra es la grotesca o *sans serif* en todas sus variantes: fina, 124merge y negrita; desde la estrechada a la expandida ... Se puede economizar extraordinariamente a partir del uso exclusivo de letras minúsculas; eliminando todas las mayúsculas. Nuestra escritura no pierde nada escribiendo sólo en caja baja, al contrario, resulta más legible, fácil de aprender, más económica:  
Un sonido, un signo. ... A través del uso altamente diferenciado de cuerpos y tipos, y sin consideración estética previa alguna, la composición lógica del texto impreso se hace visible. Las áreas no impresas del papel son elementos perceptibles de diseñar tanto como las formas verbales impresas. Las letras que pertenecen a tipos estilísticos determinados o que exhiben un carácter nacional particular, no están configuradas elementalmente y limitan en parte la posibilidad de una comprensión internacional.
5. La organización externa es la búsqueda compositiva de los contrastes más intensos [simultaneidad] a través de formas, tamaños y pesos diferenciados [los cuales deben corresponder con los valores de su contenido] y la creación de relaciones entre los valores formales positivos [mancha] y los valores negativos [blanco del papel].

6. El diseño elemental tipográfico consiste en la creación de la relación lógica y visual entre las letras, las palabras y el texto, la cual queda determinada por las características específicas de cada trabajo.

7. Con el fin de incrementar el carácter de urgencia de la nueva tipografía, se pueden utilizar líneas verticales y diagonales como medios de organización interna.

8. La práctica del diseño elemental excluye el uso de cualquier tipo de ornamento. Su uso decorativo-artístico no está en consonancia con la práctica del diseño elemental.

9. El orden de los elementos en la nueva tipografía debería basarse en el futuro en la estandarización.

10. El diseño elemental no es, tanto en tipografía como en otros campos, absoluto ni excluyente. El concepto mismo de diseño elemental cambiará necesaria y continuamente.

La visión de Tschichold en torno al uso de la tipografía en la comunicación se convirtió en la base del diseño moderno y en el camino que siguieron gran parte de los diseñadores a partir de entonces y durante varias décadas, mientras que el arte siguió evolucionando por rutas más libres de expresión y su afinidad al tipografismo fue cada vez menos notoria una vez que fueron perdiendo impacto los movimientos vanguardistas, que no pudieron mantener el ímpetu y la sorpresa inicial por demasiado tiempo. Por otro lado, el diseño gráfico y tipográfico se fue consolidando en la línea de pensamiento del diseño moderno como modelo a seguir en el siglo XX.

### ***1.3.6 De la «Nueva Tipografía» a la Utopía de la Neutralidad Tipográfica***

La evolución de los valores de la Nueva Tipografía irá llevando al desarrollo de los modelos de diseño tipográfico a alinearse a la misma idea de una estética simple, universal y normalizadora de la función comunicativa y anti ornamental de la tipografía, dando origen a nuevos movimientos que, en diversos países y épocas, trabajarían con esos mismos valores por décadas. Una referencia de esa continuidad de la tipografía moderna como ideología «estético-tipográfica» vinculada a este breve marco histórico del panorama de la significación tipográfica y tipografística, puede revisarse a partir de la postura Beatrice Warde, quien desde Inglaterra expuso con cierta resonancia su versión de «neutralidad tipográfica» en 1956,

concepto baluarte de la tipografía modernista que la autora británica abordaría a través de su metáfora de «la copa de cristal» reforzando una noción que evolucionaría en nuevas versiones y que, durante todo el siglo XX e incluso ya entrado el siglo XXI, difundieron y defendieron muchos diseñadores y artistas visuales.

En esta metáfora Warde argumentaba que la tipografía es como una copa de cristal llena de vino, cuyas verdaderas cualidades deberían poder ser apreciadas a través del cristal, siendo el único propósito de ese contenedor (la copa) maximizar la apreciación del vino, pues aunque suene obvio, ver y percibir las cualidades del vino debería ser el fin esencial de la experiencia de beber vino, sin tener que prestar atención a la copa, que solamente es el medio para ver lo realmente importante:

Así, si no entiendes nada de vinos, te sentirás tentado a beber en una copa que ha costado una gran cantidad de dinero y si, por el contrario, eres un buen aficionado a las vendimias excelentes, elegirás la copa de cristal, ya que toda ella ha sido creada con la finalidad de revelar, en vez de ocultar, las cosas bellas que puede contener.

Siguiendo a esta fragante metáfora puedes encontrar que la mayoría de las virtudes atribuidas a la copa de cristal tienen su paralelismo en la tipografía. ... Existen cientos de manierismos en tipografía tan imprudentes y arbitrarios como llenar con vino de Oporto copas de cristal rojo o verde (Warde, 1956, p. 4).

La metáfora de Warde expresa la visión opositora a la posibilidad de expresividad tipográfica que privaría a partir de la influencia de la nueva tipografía moderna, buscando anular toda plasticidad propia del texto y todo rasgo gráfico que fuera considerado innecesario para la lectura exclusivamente lingüística.

La pretendida “neutralidad tipográfica” del diseño modernista establecerá que la tipografía es solo el medio para hacer claro y explícito el contenido de un mensaje verbal o lingüístico, sin interferencias que estorben la lectura fácil y cómoda del texto.

Esta visión emergerá con fuerza de nuevo en su segunda mitad del siglo pasado a partir de otra ola ideológica y estética que retomó como bandera la neutralidad tipográfica, esta vez a través del movimiento conocido como «Estilo Tipográfico Internacional» o «Estilo Suizo». Esta última denominación proviene del origen de la ideología típicamente suiza de “neutralidad” que pondría en la palestra las cualidades expresivas –o más bien inexpressivas–

del texto, de la mano de diseñadores suizos que exportaron su modelo al mundo del diseño y que fue replicado en muchos países sin importar la diferencia de contextos. Lo mismo hubo «Estilo Suizo» en Suiza, que en Alemania, Italia, Brasil, Estados Unidos o México, y ese modelo fue exitoso por diversas razones, no solamente por la auténtica y legítima idea de renovar la comunicación y hacerla eficiente, sino porque la propuesta de un modelo concreto y ortodoxo de diseño visual que buscó aportar cierta cuota de ‘cientificidad’ a la joven y emergente profesión del diseño gráfico, cuyos antecedentes se relacionan más con el arte y las expresiones artísticas poco profesionalizadas, que con conceptos relacionados con la precisión y el rigor del oficio tipográfico, que podrían parecer más propios de la metalurgia, geometría e incluso la ingeniería.

La esencia del ‘modelo suizo’ y sus respectivas réplicas posteriores, se centrará en una idea poco flexible que siempre sostuvo que, en la comunicación tipográfica, debe prevalecer la sobriedad, el minimalismo la medida gráfica, sin barroquismos ni estilismos superfluos, ideas afines a las de sus grandes antecesores: la *Bauhaus* y la «Nueva Tipografía» (figura 38).

### Figura 38

*Elementare Typographie y Estilo Tipográfico Internacional (Estilo Suizo)*



*Nota.* Dos manifestaciones de los valores de la tipografía sobria, geométrica, “neutral”, de distintas épocas, separados por casi cincuenta años de distancia: 1) «*Elementare Typographie*», de Jan Tschichold, en «*Typographische Mitteilungen*», (1925). 2) Cartel de concierto, de Joseph Müller-Brockmann, uno de los principales exponentes del «Estilo Internacional» (1972).



Como continuador del movimiento moderno, el estilo internacional buscó el ideal de “perfección signficante”, expresado en carteles, portadas y productos comerciales que intentaron infructuosamente anular las variantes interpretativas que pudieran suponerse fuera de los estrictos márgenes de la lectura. Bajo su perspectiva solo cabía la función lingüística, nada más, un uso tipográfico aséptico, frío, calculado e idealmente inexpresivo, todo lo opuesto a lo que se asociaría con el tipografismo.

Pudiera equipararse estos movimientos defensores de la neutralidad expresiva con las posturas estructuralistas del lenguaje, pues cada una a su modo defendió la supremacía lingüística del texto y el sometimiento de cualquier intención estética a la única tarea de comprensión del contenido, sacrificando todo asomo creativo, reconfigurador o propositivo de la forma. Los movimientos estilísticos y tipográficos lo harían desde la expresión visual y las teorías estructuralistas, desde la lógica constructiva de las relaciones entre el signo visual y el signo oral.

### ***1.3.7 Otros Tipografismos en el Arte y el Diseño***

Retomando los ideales del movimiento moderno y su sucesor histórico, el estilo internacional, estos presentarían un claro antagonismo a las expresiones libres y experimentales del tipografismo que habían surgido desde las primeras décadas del siglo XX e incluso desde antes de las Vanguardias, a partir del cartelismo y el advenimiento de la publicidad en las grandes metrópolis europeas y estadounidenses desde finales del siglo XIX.

Pese a la fuerza y recurrencia con la que este ideal de la “ausencia de expresividad del texto” se va enraizando, la historia posterior vería surgir una ola de movimientos de contracultura visual y tipográfica que se rebelarían a esa modalidad de tiranía del significado y pondrían en tela de juicio todos aquellos principios dominantes sobre la estética y la cultura de lo escrito y lo tipográfico, tanto en la publicidad y el diseño, como en el arte mismo.

En el período que tomaba forma la ideología moderna, otras expresiones tipográficas emergerán hacia propuestas estéticas más personales y expresivas, con reminiscencias de los movimientos de finales del siglo XIX como el «*Art Nouveau*», cuya esencia era el adorno y los barroquismos de la imagen y el texto. En la época de entre guerras se desarrollarán también movimientos estilísticos como el «*Art Decó*», que originaría formas de tipografismo algo

efímeras pero que lograron memorabilidad al permanecer en las marquesinas de los grandes edificios de la época como muestras irrefutables de tipografismo que nunca se alinearon a los ideales de la tipografía pura y limpia del ideal modernista (figura 39).

### Figura 39

*Tipografismos expresivos del Diseño y las Artes aplicadas*



*Nota.* 1) Accesos al metro de París, Hector Guimard, 1912. Aún queda en funcionamiento en la ciudad de París uno de estos anuncios de principios de siglo. 2) Cassandre, «Nord Express», 1927. 3) Tipografía *Decó* en las vallas urbanas.

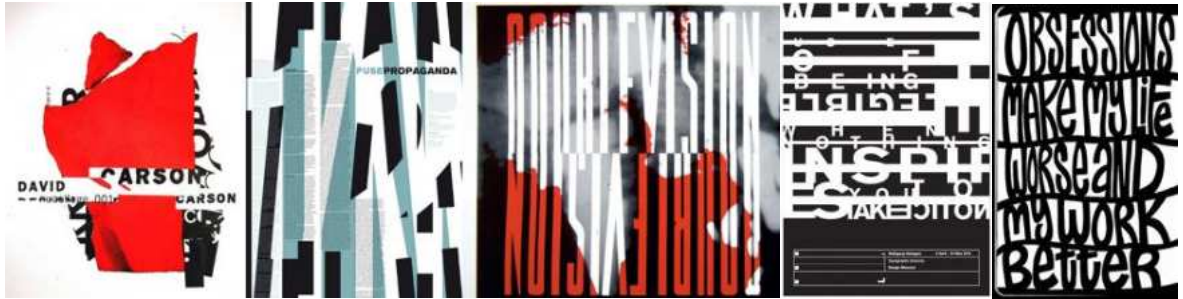
Tanto los movimientos de corte más artístico como su contraparte de la «Nueva Tipografía» y el «Estilo Internacional», orientados más al diseño y la comunicación, han abierto también –y sin proponérselo– caminos en el arte y el diseño, teniendo en común su espíritu propositivo y un ánimo de impactar la visualidad desde la letra. Sus diferencias dejan ver que cada uno de estos y otros enfoques representan de cierta forma los dos conceptos principales alrededor de la letra que se han planteado en esta distinción conceptual: la tipografía y el tipografismo: 1) La tipografía desde la precisión, limpieza visual, estructura geométrica y eficiencia para la óptima lectura del texto como la palabra y 2) El tipografismo como expresión espontánea, pasional, arriesgada y visceral de la forma, expresada en las letras con una intención más artística que lectora.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, empezarán a aparecer movimientos importantes en el terreno de la tipografía y el tipografismo en el diseño gráfico y las artes visuales, que experimentarán un gran apogeo desde los años 70, 80 y especialmente hacia los años 90's, de la mano de activistas de la expresividad y el tipografismo como Zuzana Licko, la «Craanbrook Academy», de la mano de Katherine McCoy, el tipografismo «*New Wave*» de Wolfgang Weingart o propuestas disruptivas de diseñadores icónicos de su generación y referentes del tipografismo

experimental como David Carson, Neville Brody o Stefan Sagmeister, por mencionar algunos casos relevantes (figura 40).

### Figura 40

*Tipografismos disruptivos del siglo xx*



*Nota.* Tipografismos de finales de los años 90's y 2000. David Carson | Neville Brody | Wolfgang Weingart | Stefan Sagmeister.

Mientras los remanentes del modernismo aún se podían ver en objetos gráficos derivados de la publicidad, el diseño editorial y la tipografía, tanto en las calles, los productos de consumo y la cultura popular, siendo la norma y modelo a seguir de las nuevas generaciones de diseñadores y tipógrafos, en otros ámbitos de las artes surgirán movimientos con el impulso final de los movimientos de contracultura que heredaron el espíritu inquisitivo de la Vanguardia, que alcanzó para empujar la renovación de lenguajes que se llevarían a experimentos con el texto y su plasticidad y que vieron la luz apenas unas décadas después de los movimientos más referenciales del tipografismo vanguardista. Así, emergerán movimientos como el «Pop Art», «Fluxus» y otras formas alternativas que trabajarán con los lenguajes tipográficos de la visualidad desde la segunda mitad del siglo xx, apropiándose de una nueva actitud creativa en el uso del texto y dejando atrás todo recato estilístico o mandato compositivo (figura 41), al mismo tiempo que sepultarán los residuos del pensamiento modernista conservador del uso de la tipografía como forma expresiva, especialmente en el arte, aunque dicho ideal modernista sobrevivirá como lineamiento rector del diseño gráfico hasta hace pocos años, e incluso sus reminiscencias aún pueden apreciarse en la formación profesional de los diseñadores contemporáneos.

## Figura 41

### *Tipografismo Pop Art/Fluxus*



*Nota.* 1) Pop Art. Richard Hamilton. «Advertising (Richard)», 1975. 2) Fluxus. «Things-Thought», 1960. 3) Andy Warhol. «Brillo Boxes», 4) «Brillo ¿esto es arte?» Museo de Estocolmo, 2018.

En cuanto a la alternancia de valores vigentes en el arte y el diseño gráfico a lo largo del siglo pasado y a pesar del gran impacto del purismo del estilo internacional y la tipografía modernista, el concepto de significación universal que constituía su esencia semántica hoy parece una utopía que terminó ingresando a la historia de la cultura visual como una más de las numerosas propuestas estéticas e ideológicas que terminó siendo superada por una forma de arte o un canon subsecuente, dando continuidad a los patrones cíclicos de los movimientos y estilos en el arte y el diseño en el último siglo.

Incluso desde sus utópicas pretensiones aniquiladoras del estilo no puede negarse que los tipografismos modernistas se encuentran vinculados a una estética, a una coyuntura cultural y a un contexto histórico determinado, por lo que su pretendida ‘neutralidad’ resulta imposible en tanto son una forma de expresión cultural y por tanto, sus premisas estéticas, por minimalistas que sean, asocian ese movimiento a una categoría histórica de las artes visuales de la que nunca pudieron ni podrán ‘escapar’. Sesma (2004) lo explica argumentando que «la significación tipográfica universal que se pretendía en la modernidad se ha demostrado inviable, y se ha visto que el significado de un mismo tipo de letra cambia con cada contexto histórico o cultural en el que aparece» (p. 36).

Aunque muchas de las tipografías utilizadas hoy en día en la publicidad, computadoras, dispositivos u objetos gráficos cotidianos tienen décadas o siglos de existencia, resultan formas

familiares a la mayoría de las personas en la actualidad, Sin embargo, no puede afirmarse que estén ‘precargadas’ semióticamente con las mismas connotaciones que portaron hace varias décadas o siglos, cuando vieron la luz por primera vez o durante el tiempo que han estado en uso hasta el día de hoy.

Por ejemplo, la font *Times New Roman* –que ha hiper saturado y estandarizado la comunicación digital– fue una letra surgida lejos de los procesadores de palabras informáticos en los cuales vive hoy, e incluso surgió en una época en que el concepto de computadora estaba a décadas de aparecer. Creada en 1931 por Stanley Morison y Victor Lardent, este tipo de letra fue concebido para usarse en la formación del periódico londinense «The Times», lo que sumado al término «new roman» –en alusión a que fue una nueva tipografía de estilo romano– derivó en su icónico nombre. A noventa y tres años de su nacimiento, sus usos y alcances distan mucho de aquellos que motivaron su creación, pero tanto en el pasado como ahora es un referente de la cultura de su tiempo, antes en Inglaterra y ahora en todo el mundo, en cada lugar y con cada persona que tenga en sus manos una computadora (fig. 42).

#### **Figura 42**

*Times New Roman*



Esta misma tesis está maquetada en esa fuente, por lo que lo que usted está leyendo ahora, está escrito con formas que tienen noventa y tres años de existencia en los medios de comunicación, y cuya base estética y cultural tiene dos mil años. Para el lector promedio, *Times New Roman* se ve tan actual como la fuente lució el día que los primeros lectores la leyeron en el «The Times» hace casi un siglo. Esto es así por varios factores, pero esencialmente porque la mayoría de los lectores de este documento o de los que se realizan con *Times New Roman* en la actualidad, desconocen su historia original y por tanto, no pensarían en esta fuente como

una tipografía vieja u obsoleta, pues al día de hoy sigue cumpliendo una función puntual y normalizadora en la comunicación académica.

Esto deja ver que las formas de las letras no dictan una asociación automática, sino que esa asociación proviene del uso, el reconocimiento y la convención. Las formas no son más que trazos, manchas, marcas en el papel o conjuntos de pixeles dispuestos de cierta forma. El ojo, el cerebro y la cultura hacen el resto.

Así, los dos grandes bloques del estilismo y la ideología tipográfica que se han repetido cíclicamente en diversas épocas, corrientes y posturas, dejan ver la dualidad del lenguaje de las letras en dos concepciones que pueden ser también una metáfora con otros aspectos o formas de ver la vida, a partir de visiones encontradas, a través de una comunicación clásica, tradicional y racional, o de unas formas expresivas, divergentes, rebeldes y artísticas.

Como parte de la tarea explicativa de este trabajo, es fundamental la asimilación del contraste histórico y estilístico entre las dos grandes posturas ya suficientemente descritas. La pugna de estilos de letras o de formas de escritura no es solamente un encuentro de dos posturas sobre la forma en sí misma, sino de de dos formas y visiones de la comunicación, el arte, la visualidad y la interacción a través de los signos más naturales que existen y que los individuos somos capaces de escribir o crear por nuestra propia cuenta.

La oposición entre tipografía y tipografismo puede entenderse más fácilmente si se caracteriza y contrasta a partir de otras clases de conceptos antagónicos que pueden acercarse a su entendimiento desde otros órdenes de la comulación, el arte y otras expresiones humanas, entendiéndose que tales comparaciones y analogías tienen un alto componente metafórico y que no persiguen una afinidad hacia esas categorías metafóricas más allá de una cierta referencialidad conceptual que permita comprender mejor la naturaleza de sus tipologías formales y culturales. Así, se pueden proponer una suerte de binomios que intentan ilustrar esta dualidad y antagonismo:

la neutralidad a ultranza vs la libertad creativa y artística,

el estilismo austero vs. la extravagancia de la forma,

el orden visual vs. el movimiento y el caos,

la geometría vs. la improvisación del trazo,

la comunicación directa vs. la especulación azarosa,

el minimalismo de las formas vs. el barroquismo y el estilismo complejo,  
el menos es más –máxima modernista– vs. el más es más,  
la denotación vs. la connotación,  
Saussure vs. Derrida  
Vignelli vs. Sagmeister  
Rembrandt vs. Picasso,  
lo cuanti vs. lo cuali,  
la ciencia exacta vs. el humanismo,  
lo que es vs. lo que puede ser,  
el hecho vs. la ficción  
la realidad vs. la metáfora  
el lenguaje vs. el arte  
el texto escrito vs. el texto plástico (pintado, grabado, esculpido, serigrafiado...)  
la reproducción vs. la creación  
la estandarización vs. lo irrepetible  
lo regular vs. lo extraordinario  
la tipografía vs. el tipografismo...

Los ejemplos expuestos en este breve recorrido son solo una muestra de lo que ha implicado el impacto de la tipografía y el tipografismo en las artes visuales y el día a día de los seres humanos, permitiendo dimensionar su importancia a lo largo del último siglo, evidenciando que se trata de un campo de estudio que ofrece gran amplitud para el desarrollo teórico y la investigación, evidenciando también la necesidad de atención en esos rubros.

#### **1.4 Breve Marco Histórico-Referencial del Tipografismo en las Artes**

Después de haber realizado una detallada distinción entre los conceptos de «tipografía» y «tipografismo» en apartados anteriores, así como algunas valoraciones de los alcances del signo tipográfico y tipografístico en los códigos de la escritura y la cultura, es importante reconocer las posibilidades que se han abierto para su estudio en el mundo del arte a partir de esta breve recapitulación histórica y exploración conceptual.

Como el uso de signos escritos en el arte es un fenómeno ocurrido a través de los siglos en prácticamente todos los contextos geográficos y culturales, es pertinente un enfoque teórico-histórico como sustento teórico para esta investigación.

En torno a esta utilidad de la revisión del pasado, Meggs (2012) hace evidente la importancia del análisis histórico y deja ver que el papel de quien estudia la historia del diseño gráfico –y por extensión de las letras– es construir una trama de relaciones entre los signos y sus particularidades. Sin embargo, hace notar que se debe intentar evitar una simplificación excesiva de los hechos ante la ignorancia de las causas y efectos de los acontecimientos, pues ello redundaría en la falta de un punto de vista objetivo que se vuelve riesgosa para la tarea de la recapitulación histórica en el campo de la historia de la disciplina (p. 11). Por otro lado, Meggs sugiere que los diseñadores y artistas visuales son herederos de una tradición y un linaje que empezó con los escribas sumerios y pasó por los artesanos egipcios, los impresores chinos, los iluminadores medievales, los impresores y tipógrafos, desde Gutenberg hasta los que, al día de hoy, ejercen las profesiones relacionadas con la tipografía o el tipografismo. En ese sentido, el registro histórico de la actividad de los artistas visuales abocados al trabajo con las letras es clave para comprender su aporte a la sociedad y a la historia.

En relación con la importancia del marco histórico para la investigación, la historiadora del diseño Isabel Campi (2013) establece que «defendemos la historia con el argumento de que nos ayuda a comprender mejor el presente a través del pasado» (pag. 22). Campi recuerda que Leibniz veía entre los beneficios de la historia conocer «los orígenes de las cosas presentes, descubiertos en las cosas pasadas, porque una realidad no se conoce nunca mejor que por sus causas» (p. 23).

Para efecto de establecer rutas para el estudio de la historia de la letra como forma plástica vinculada al desarrollo y la producción de las artes visuales, esta investigación puede ser un medio para acceder a información reveladora sobre el estatus sígnico de los sistemas tipográficos actuales y sus formas de inserción en el arte, contribuyendo al esclarecimiento de sus mecanismos de acción. Estas exploraciones pretenden contribuir a hacer más claro el reconocimiento de los objetos del tipografismo, de manera que puedan ser entendidos como parte de un sistema de significación.



Sagahón (2009) propone que «las letras son útiles y por eso son importantes, como importantes son todas esas cosas que hacen mejor el mundo en que vivimos. Las letras, los libros y el diseño no tienen sentido en sí mismos sino con el mundo» (p. 45). La tipografía y los tipografismos son importantes porque permiten pensar y concebir el mundo desde lo lingüístico, a partir de las representaciones gráficas y de la configuración tangible del lenguaje, pero también porque configuran un lenguaje en sí mismo.

En el terreno de la investigación sobre las letras, es muy complicado hablar de utilidades generales porque no todo funciona igual ni para todos los ámbitos. Si bien el conocimiento teórico sobre la letra y la tipografía resulta útil, es necesario construir un conocimiento particular acorde con cada contexto de participación de diseñadores, docentes, artistas, investigadores o simples usuarios de la letra, integrados en las comunidades y culturas a través de los signos. Por ello se han establecido mecanismos de organización de la información a partir del análisis de productos artísticos asociados con el texto como elemento semiótico.

Desde experiencias derivadas desde foros y espacios académicos de estudio de la tipografía, se ha hecho evidente que, aunque existe una base teórica en formación, aún es necesaria mayor articulación temática, pues aún existe un amplio campo de oportunidad para la investigación en este terreno y también se requiere crear y engarzar nuevos enfoques.

#### ***1.4.1 Acercamientos Teóricos Iniciales al Tipografismo en el Arte***

Los códigos escritos tienen su antecedente en la expresión gráfica y la búsqueda de la representación de imágenes. Estrictamente hablando, toda escritura es una imagen o una sucesión de imágenes. La escritura y las letras son un arte visual en sí misma, considerando el concepto de «arte» en sentido amplio y desde la raíz de su etimología –del latín *ars* y el griego τέχνη (téchnē). Como el arte, la escritura se relaciona con una habilidad para el hacer, una realización y una creación. La *tekné* remite a un hacer, a un saber práctico, en oposición a la *episteme*, un saber teórico. Según Rivera (2012), a diferencia de la *episteme*, «el fin de la *tekné* no es el conocimiento, sino el logro de una meta o intención a partir de las acciones» (p. 32).

La aparición del texto como forma del arte es tan antigua como la escritura. Ambos lenguajes son posibles a partir de la construcción simbólica de las formas y los objetos desde

el «*ars*», la creación sensible. Por tanto, los antecedentes del tipografismo en las artes pueden ser considerados a partir de los usos de la letra como un hacer y una manifestación de tipo artístico.

Como se ha expuesto previamente, algunos enfoques historiográficos de la escritura se sustentan en las teorías estructuralistas del lenguaje, ligando el valor principal de la letra a su carácter de sistema lingüístico, orientado primordialmente a la comunicación verbal. Esta forma de apreciación margina al tipografismo a un rol secundario como un subproducto de la escritura como medio de transcodificación visual de la oralidad, reconociendo su existencia como inevitable para la expresión del lenguaje primario del habla y descartando la riqueza morfológica del signo como código independiente.

Por otro lado, han brotado otros enfoques menos teóricos y más provenientes de la práctica de las artes, los cuales conceden protagonismo a la letra haciendo valer su riqueza expresiva casi como una forma abstracta, capaz de desentenderse de sus connotaciones lingüísticas y manifestarse plásticamente. Entre estos dos enfoques antagónicos existe la posibilidad de concebir un acercamiento teórico híbrido que, sin dejar de reconocer el valor lingüístico que da origen y sentido al signo, conceda también valor a su expresividad visual.

El tipografismo en el arte explora el uso de signos escritos y su aplicación en los objetos artísticos, así como el reconocimiento de las distintas fases históricas en que se ha hecho presente la escritura en el arte, desde mucho antes de la era alfabética. Para entender esas relaciones naturales hay que visibilizar la fusión de lo histórico con lo sígnico a través de algunas interrogantes esenciales: ¿Cómo pueden abordarse los signos escritos como signos gráficos en el arte?, ¿cómo operan de forma conjunta sus valores lingüístico y plástico?, ¿cómo incide la historicidad en el análisis del tipografismo?

Las letras en el arte se aprecian en cada época y lugar pisado por seres humanos. Han sido cinceladas en piedra y mármol, grabadas en madera, fundidas en metal y grabadas en tinta; impresas con tipos de plomo, pintadas a mano por la mano del artista y el amanuense; tecleadas miles de millones de veces en dispositivos digitales. Todos los días una inmensa cantidad de seres humanos teclea en Google cualquier cosa que quiera saber al instante. Sin darnos cuenta, la tipografía es la puerta de entrada al conocimiento del mundo. Las letras han evolucionado de las formas quirográficas desde los pueblos semíticos, cananeos, helénicos y

etruscos, pasando por el esplendor de las finas *capitalis* y *quadratas* romanas, de las caligráficas unciales, beneventanas, minúsculas carolingias y las finas cancellerescas italianas, hasta llegar a las fuentes que hoy reconoce la mitad del mundo. Han mutado de las formas clásicas de la vieja Roma a las bastardas y rotundas góticas, a las venecianas e itálicas inmortalizadas en los tipos humanísticos con los que se imprimieron los libros hace 500 años y aún hoy se imprimen los textos como este. Las letras han llenado de cultura y de arte buena parte del mundo, a través de tipografismos en millones de paisajes que se han convertido en conocimiento, ideología, fe y en ciencia, en poesía y en arte. Se han vuelto parte de la cotidianidad de la humanidad desde hace siglos, desde los monumentos más solemnes hasta las piezas publicitarias más efímeras, desde los usos más ceremoniosos hasta los más populares, emanando desde la mesa del escriba, hasta la computadora del diseñador y los lienzos del artista.

Los edificios, las esculturas urbanas, la tinta sobre el pergamino, el hueco en la piedra, la imprenta y la pintura sobre las telas, han sido sus principales medios y lo siguen siendo aún en la época de las pantallas. Los escribas, calígrafos, artistas, impresores, rotulistas y diseñadores, han sido sus ingeniosos creadores. Desde la escultura monumental hasta el arte digital, la letra se ha manifestado como forma artística, construyendo discursos poderosos en contenido y forma, en lenguaje y plasticidad.

A lo largo de la historia de la letra y la gráfica, el *ductus* humano de la letra manual y la caligrafía ha dado paso a las representaciones mecanizadas de la escritura ante la necesidad de masificar la comunicación humana desde lo escrito, pero en ningún momento de esta evolución tecnológica y estilística la letra ha dejado de estar presente en el campo de las artes.

A pesar de la pérdida paulatina del aspecto artesanal de la producción de letras frente a la modernización tecnológica de la comunicación visual, y pese a la masificación de las formas de escritura, el artista ha mantenido y conservado la necesidad de expresarse a través sus signos, resistiéndose a las representaciones formalizadas por las técnicas tipográficas de reproducción, manteniendo nichos de creación donde las letras coinciden con los simbolismos del lenguaje del arte y se hacen parte de él.

Si bien toda manifestación artística se asocia con el origen único y personal de sus obras y con la mano su autor, a pesar del desfase de la letra de su origen absolutamente manual,

persisten una multitud de posibilidades significantes a partir de formas que dan origen a códigos que se van incrustando en el imaginario social e integrando la cultura visual y tipográfica como cualquier otra clase signo visual, como los símbolos, las fotografías, las marcas comerciales y otros tipos de grafismos esenciales para el ser humano.

Aún en los medios de reproducción estandarizados, la tipografía ha abierto nuevas posibilidades significantes, no solamente en términos de forma y estética, sino en relación a sus formas de uso y a la construcción de nuevos lenguajes. En este sentido, el surgimiento de las nuevas tecnologías que han impactado el tipografismo ha potenciado estos nuevos lenguajes, mismos que se han abierto camino a partir del rompimiento de convenciones establecidas por la estética o la tradición. Las letras, como el arte en general, han evolucionado a partir de principios básicos que las equipara una vez más, con lo artístico: la renovación, la transgresión y la ruptura.

En la concepción gráfica del signo escrito hay trazo, línea y contorno. Todos estos elementos lo son también del lenguaje plástico y artístico. Este es el primer y más básico vínculo de la letra con las artes visuales. El signo escrito es un signo plástico, material, objetual. Además de estas cualidades que saltan a la vista, es factible que existan otros elementos comunes entre las letras y los demás objetos del arte.

Barthes (2015) propone que los signos escritos no necesitan ser legibles para ser escritura. Propone que lo son desde que existe una representación del grafismo. Un texto medieval iluminado, además de expresar palabras que recogen significados desprendidos de lo textual, también está indicando gráficamente que los versos que contienen son sagrados, aun cuando su contenido no pueda ser entendible para todas las personas. La forma, el esplendor y los colores lo dan a entender de manera implícita.

En este sentido, se puede dar cuenta de dos formas plausibles de interacción y complementariedad en el campo de las artes y el tipografismo:

- 1) El texto como imagen
- 2) La imagen como texto

De estas dos fórmulas de funcionamiento semiótico, en el primer caso se encuentra una vinculación más directa entre las propiedades significantes del signo tipográfico/escrito como signo visual. Ver el texto o la escritura como una imagen acerca a la posibilidad de desligar al

signo de su textualidad o literalidad lingüística al menos de forma parcial, para atreverse a una interpretación más allá de las referencias con el lenguaje.

Si bien este acercamiento puede considerarse un poco utópico –en función de la complejidad de separar los componentes lingüístico y plástico del texto– resulta un ejercicio interesante para establecer ese valor ‘puramente gráfico’ del signo y tratar de dimensionar su impacto y referencialidad estética.

El tipografismo pone en juego ciertos binomios que componen su estructura gráfica y obedecen a los códigos de la forma como en cualquier elemento visual. Se puede ir de la abstracción a la figuratividad, de la arbitrariedad a la referencialidad del significado y de la recurrencia convencional a la ocurrencia original, moviéndose a través de estas fórmulas en un rango entre los estilos más conservadores y tradicionales y los más innovadoras y rupturistas. Los tres binomios referidos en este párrafo serán retomados en el cuarto capítulo de esta tesis para analizarse con detalle.

Si bien el signo tipográfico es un ente ajeno a la iconicidad del mundo real, es capaz de metaforizarla con sus propias formas de signo lingüístico. Si en el mundo real existen conceptos como la sobriedad, el clasicismo, lo divertido, lo chocante, lo romántico o lo elegante, los tipografismos pueden evocar con cierta cercanía esa clase de significados. En ello radica su alto valor plástico y altamente metafórico.

Las formas del tipografismo pueden evocar épocas, lugares, culturas, objetos y referencias estéticas desde las formas de su visualidad, convirtiéndose en emisarios de grupos sociales, ideologías, organizaciones, marcas, movimientos y también de artistas y del arte mismo. En ese sentido, Elliot (2016) señala que «todos, incluso el más humilde de los objetos es un emisario de la cultura de la cual proviene» (p. 104).

El signo escrito asume a través del tipografismo la posibilidad de estimulación sensorial y de vinculación emotiva con el intérprete. Un tipografismo completamente plástico sería equiparable al arte abstracto, como un cuadro de Pollock, en el que todo el valor viene de la plasticidad y se diluye la relación entre la letra y la imagen.

El atractivo de la plasticidad de la escritura es esencial para entenderla como imagen, no solo como texto, pues en muchos casos el signo puede ser apreciado más por su estatus de imagen que por su funcionalidad escrita. Esto puede apreciarse en fenómenos en que las

personas se sienten atraídas por signos lingüísticos de otras culturas o provenientes de otros sistemas de escritura, incluso sin conocer su significado como textos. Esta clase de atracción es común hacia signos de culturas un tanto desconocidas. Por ejemplo, en el caso de personas que viven en países occidentales, suele haber una fascinación notable por los signos y la cultura de países y culturas orientales o asiáticas (chinos, coreanos, árabes, indios), aunque se trate de elementos ajenos a su entorno cultural y tengan poco o nulo valor y reconocimiento como signo lingüístico.

La caligrafía occidental tiene propósitos de orden más práctico que los de las caligrafías orientales, que se vinculan al registro histórico como medio espiritual y ritual para la preservación de los textos sagrados. Barthes (2015) relaciona la caligrafía oriental con una prolongación del cuerpo del escriba, «asociando la acción de pintar signos a una suerte de rito de carácter corporal e incluso erótico» (p. 34).

Los signos escritos mantienen un estatus de otredad al ser ajenos a una cultura o lengua y aun así ser atractivos como formas plásticas, carentes de sentido como rasgo del lenguaje. ¿Por qué las personas en occidente se tatúan caracteres de estos alfabetos o sistemas de escritura?, ¿qué fascina de los signos de alfabetos que no conocemos?

Podría ser su forma pura y su abstracción o el hecho de que “no dicen nada”, pero aun así, significan en forma personal e introspectiva, pues su ‘no significado’ implícito, abre las puertas a la especulación azarosa y a las fantasías de la representación que cada uno quiera darle al signo, pues su función estética las justifica y hace creíbles, o simplemente en algunos casos con la forma basta, por lo que no es necesario especular sobre el sentido lingüístico del signo.

También hay implícita una idea de que esos signos son lenguajes extravagantes y nuevos, que aportan un sentido místico, no teniendo que vincularlos al lenguaje común que banaliza los signos al limitarlos a su uso utilitario para las tareas más ordinarias. Al no tener que responder a esa referencialidad del lenguaje, se aprecia su belleza solamente como forma. Las caligrafías orientales son un ejemplo de que la conciencia no suele ser ajena a reconocer el valor plástico de manifestaciones artísticas abstractas, como sucede también en obras del suprematismo ruso o el arte islámico. Estos lenguajes ricos en autenticidad plástica construyen y transmiten atmósferas e ideales culturales de la épocas y lugares de los que provienen y cuya

fuerza estética suele estar por encima de cualquier discusión de gusto. ¿A quién no impresiona la sensual belleza de la caligrafía árabe que adorna sus suntuosos edificios, incluso sin ser conocedores de esa cultura?

El tipografismo como lenguaje puro no se fuerza a comprometerse con significados monosémicos, no se ajusta solo a las realidades dictadas por la cultura, sino más bien por la estética. Si algo parece mágico, sagrado o refinado basado en su estética, puede serlo si no tiene un significado intrínseco desde las asociaciones culturales evidentes. No hay nada que cuestione el significado que cada quien asume en el signo completamente plástico, aunque el verdadero eco de esos significados se revista de la colectividad. De eso trata la riqueza del tipografismo abstracto, el que no tiene significado, sólo forma, y en torno a ella, admite muchas formas de significación como válidas.

Cuando se recurre al uso del signo ajeno a su denotación lingüística, se confía todo el valor a la estética, a la materialidad del signo. No se le exige una utilidad signica con el lenguaje, sino que su utilidad es básicamente estética y sensorial, aunque no se sea parte originaria del signo en su contexto primario. En ese sentido, el tipografismo abstracto admite varias resignificaciones que van siendo cada vez más abstractas. En algunos casos ni siquiera se presenta una vinculación cultural al signo, sino que se le aprecia sólo como forma, desprovista de toda referencialidad con aspectos reconocibles del mundo o asociaciones identitarias a una cultura particular.

En el tipografismo no pueden dejarse fuera todas estas valoraciones estéticas de la forma. Son tan importantes como las palabras. Así como la estética es esencial para el ser humano en cada aspecto de su vida, desde su apariencia, la decoración de su casa, un auto, la ropa, el paisaje urbano, etc., el discurso escrito y tipográfico es igualmente relevante como manifestación estética pura, sin referencialidad funcional obligatoria.

Esto puede observarse en las escrituras simbólicas de algunas culturas precolombinas, las cuales tienen tal perfección en su diseño, que son apreciadas como piezas de arte con un altísimo nivel de refinamiento, sin que se considere una interpretación lingüística que resulta imposible desde un contexto contemporáneo, aunque existía cuando a esas representaciones se les usó como escritura. Hoy en día, el valor de esas escrituras es sobre todo estético e

histórico, pues suelen ser vistas en este contexto moderno más como imágenes que como escritura. El tiempo y el contexto convierten su estatus de texto, en tipografismo.

En algunos de los casos citados es posible un lenguaje de la plasticidad de la forma del signo, como signo plástico más que como glifo. En otros, no se da un cambio de estatus del signo a lo largo de su historia, sino que dicho signo surge de origen con pretensiones especialmente estéticas, como puede apreciarse en la reivindicación de la forma pura y plástica de los movimientos vanguardistas, que enarbolaron la idea de una revolución de la forma a través de la ruptura de los códigos imperantes en las viejas fórmulas del arte clásico que se decidieron derribar desde sus orígenes.

Esta investigación intenta develar cómo se construye o al menos cómo ha operado ese poder estético del texto en el arte, pero también en cualquier expresión popular desde el tipografismo, a partir de las características del signo y la apropiación de significados inherentes a la forma: Un *grafiti*, un mural o un rótulo callejero forma parte del universo de tipografismo tanto como las letras de la lata Campbell's de Warhol, los *collages* de Villegle, los lienzos de Lichtenstein o las grandes vallas de Barbara Kruger.

Para Sesma, entran en las categorías del tipografismo cosas tan divergentes como las caligrafías del mundo oriental y occidental, las letras de las culturas antiguas, los caligramas, las manifestaciones del arte de vanguardia o cualquier medio que permita representar gráficamente letras desde el componente humano con propósitos estéticos. Desde el arte y las más antiguas manifestaciones del grafismo, hasta el arte digital actual, los signos de escritura han sido un componente esencial del discurso artístico:

- 1) Desde los jeroglíficos egipcios que decoran pinturas en papiros, bajorrelieves y cámaras funerarias.
- 2) Desde las letras lapidarias romanas que adornan los frisos de sus templos del imperio y hasta hoy sobreviven en las fachadas de los edificios que albergan los poderes del Estado en las metrópolis occidentales, rememorando códigos del pasado que tienen reinterpretaciones en nuestro contexto contemporáneo.
- 3) Desde las inscripciones latinas medievales que acompañaron los murales de las ermitas románicas a pesar de ser incomprensibles para la mayoría de la población,



jugando un papel esencialmente estético, reconociendo en aquellas formas la belleza y conmoción de cualquier imagen religiosa.

4) Desde la letra que acompañó el surgimiento del artista moderno en el Renacimiento, haciéndose presente como recurso estético a través de artistas como Mantegna, Holbein y Dürer, quien incluso dibujó un alfabeto romano con el que titulaba algunos de sus grabados, viendo en las letras y lo escrito un lenguaje alternativo al de la pura iconicidad de las figuras.

5) Desde el arte postrenacentista que se nutrió de referencias tipográficas en sus obras de temática religiosa –INRI para las crucifixiones, «Ave María» para las anunciaciones o «*Gloria in excelsis Deo*» para las ascensiones y resurrecciones– mientras la pintura cortesana empezó a introducir el nombre de los personajes retratados con lemas *ad hoc* (Satué, 2007, p. 11).

6) Desde el barroco, en que Evert Collier llenaría de letras sus obras a partir de las portadas de libros y diarios que protagonizaron sus naturalezas muertas.

7) Desde el neoclásico y el periodo romántico, en que la letra como signo del arte jugaría un papel marginal como complemento silencioso y sutil de las escenas y de los personajes retratados.

8) Desde las vanguardias que resignificaron el discurso tipográfico que se constituyó en bandera de sus movimientos a través de exploraciones estéticas e ideológicas.

9) Desde el arte de los siglos XX y XXI a través de grandes íconos de la experimentación formal que utilizaron el texto como elemento expresivo. Pablo Picasso, Paul Klee, Juan Gris, Marcel Duchamp, Edward Cooper, Wassily Kandinsky, Andy Warhol, Richard Hamilton, Ed Ruscha o Barbara Kruger, Banksy entre muchas y muchos otros, quienes expandieron los alcances del tipografismo del arte a partir signos tipográficos en sus piezas, persiguiendo cada uno sus propios fines.

Son muchos los artistas y corrientes del arte que se tocan y encuentran con el tipografismo en un recorrido histórico, a veces de formas más casuales y otras de formas completamente deliberadas. Sin embargo, no es la finalidad de la presente investigación cubrir con absoluto rigor la exposición de cada una de las posibles referencias de ese encuentro, a partir de una recapitulación enciclopédica. Tampoco se busca abordar de forma descriptiva las

motivaciones artísticas implicadas en cada uno de esos trabajos o manifestaciones del arte, sino acercarse al estudio de los mecanismos significantes del tipografismo en el mundo y las piezas del arte en un sentido más general y analítico, pues al ser tantas y tan variadas tales obras que reconfiguran la escrituralidad a través de la visualidad, brindan en su conjunto un panorama amplio que permite tomarlas como materia de estudio.

#### **1.4.2 Breve Marco Teórico del Tipografismo en el Arte**

La categorización de los «medios tipográficos» que propone Sesma, considera la acción expresiva en relación con la fijación de los lenguajes escritos, no solamente originados desde un estilo o sistema de escritura particular, ni solamente desde aquellos que se pudieran considerar como «obras de arte» en el sentido puro del término.

Entre las aplicaciones y usos más prácticos del tipografismo como medio expresivo y aquellos de orden más sagrado, religioso o espiritual, pueden apreciarse formas híbridas que han mantenido una asociación de carácter estético, aunque partan originariamente de fines prácticos. Para muchas culturas la escritura ha tenido un papel ceremonial profundo, pues ha sido la forma de mantener un contacto con sus deidades o con ciertas formas de espiritualidad, por lo que puede apreciarse un valor sensible y un valor utilitario operando conjuntamente.

Aicher (2004) habla de los roles de lo tipográfico, diferenciándolos como 1) «medio de comunicación» y como 2) «recurso del arte», haciendo distinciones clave basadas en el aspecto estético del texto como artificio artístico:

El campo del arte es la estética en sí misma. La tipografía no tiene un único nivel, sino dos: en primer lugar, ha de ser verdadera y después estética. Necesita una forma específica de la estética, una estética del uso, a la cual el arte nunca se podría someter. (p. 128)

Aicher deja ver que el objeto tipográfico no cumple un solo tipo de función, más allá de usar el mismo tipo de signo (escrito), sino que puede tener premisas comunicativas más orientadas a la eficacia y pertinencia del mensaje –como sucede por ejemplo en el diseño gráfico– o expresarse desde una naturaleza completamente artística que ignore un objeto funcional, desde fines completamente estéticos.

En relación al impacto estético e ideológico que han tenido algunas manifestaciones del tipografismo en la visualidad del arte y su desarrollo histórico, aparejado con algunas de las teorías contestatarias a las concepciones tradicionales del lenguaje y la escritura, Pelta (2012) refiere que:

Desde que Saussure dio a conocer sus teorías lingüísticas, el siglo XX se ha caracterizado por una preocupación casi obsesiva por el lenguaje. Si además hablamos de diseño y tipografía, podríamos trazar un arco que comienza con las vanguardias y llega hasta el «postestructuralismo», corriente que protagonizó los años 80's y buena parte de los 90's. (párr. 11)

Ya en pleno siglo XX, a raíz de la multimodalidad de los discursos artísticos, empezaron a generarse discusiones que aparejaban el arte y sus objetos con enfoques teóricos que partieron de la filosofía y las teorías semióticas del lenguaje e incorporaron esta discusión al arte como un campo de acción de los signos.

Jakobson plantearía la necesidad de distinguir las especificidades del lenguaje, identificando las funciones que podían aplicarse a cualquier clase de signos, no solamente de índole lingüística, sino también escrita.

Una variedad del sistema semiótico está constituida por los diversos sustitutos del lenguaje hablado, entre los que se encuentra la escritura, que es una adquisición secundaria y opcional si se le compara con el habla de todos los hombres, aunque a veces los aspectos gráficos y fónicos del lenguaje sean considerados por los estudiosos como “sustancias” equivalentes. (Jakobson, Devoto, 2009, p. 25)

La propuesta de «funciones discursivas del lenguaje» de Jakobson, permitirá tipificar y caracterizar formas diferentes de funcionamiento del signo, desde sus modalidades habladas, escritas, visuales o artísticas, aportando alternativas a la idea estructuralista de la inmovilidad y arbitrariedad y dotándole de la posibilidad del discurso.

Por otro lado, Barthes y Derrida señalarían que la constitución física del signo es un elemento fundamental en su potencial interpretación y la generación de significado desde la materialidad. Ejemplo de ello es la teoría de la deconstrucción que Derrida aborda en «De la gramatología» (2008).

Las teorías posestructuralistas plantearán las posibilidades de interpretación semiótica que trascienden la sintaxis tradicional del texto a fin de resignificarlo, ideas que retomarán movimientos artísticos o poéticos posteriores, como la «poesía concreta», la «tipoesía» o el «caligrama».

En el terreno de crítica discursiva, destacará la «Cranbrook Academy of Art» como un caso paradigmático de impulso a la liberación expresiva del texto desde los estudios académicos de las artes visuales, surgidos desde Bloomfield Hills, Michigan, ya en los últimos años del siglo XX. A través de su escuela de artes visuales se emprenderán estudios críticos sobre las formas expresivas de la discursividad de la tipografía en la imagen artística y el diseño, a través del planteamiento y anclaje a corrientes teóricas, filosóficas y semiológicas alrededor de ella. Así, la visualidad de la expresión tipográfica empezará a ser reconocida como un objeto de estudio relevante en función de su innegable e inseparable estructura *bimedia* y de su potencial para la expresión artística por medio del estudio semiótico formal.

En conjunto, desde estos y otros enfoques y movimientos plástico-visuales que se irán contraponiendo a la visión estructuralista o normalizadora de las funciones del texto como entidad visual, se empezarán a gestar fuertes cuestionamientos a las reglas inflexibles de la expresión visual y el discurso universalizante y totalizador sobre los procesos de significación tipográfica, superando paulatinamente las ideas modernistas de aspiración mono semántica, poco vinculadas con la realidad de la creación plástica. Estos enfoques también irán contribuyendo a despojar paulatinamente la discusión teórica del acartonamiento y la exagerada acotación conceptual que habían permeado en las escuelas y movimientos posteriores las ideas estructuralistas y modernistas, en disciplinas como el diseño y las artes. durante el siglo XX.

Pese al cambio gradual de paradigma que se ha podido ir encontrando en la incorporación histórica de estas discusiones, también prevalecen ciertos usos y costumbres lingüísticas y estéticas como lugares comunes, habituales en los sistemas alfabéticos, idiomáticos y tipográficos de occidente, en los que se desenvuelve buena parte de la humanidad y de los que se han fijado y arraigado muchas reglas interpretativas del signo escrito y su expresión gráfica (su grafismo).

Algunas de estas reglas parecen bastante obvias porque son parte de la lógica y las normas que hemos aprendido desde niños en esta parte del mundo, formando parte ya inconsciente de las maneras en que se aborda la interpretación de signos y sistemas escritos. Por ejemplo, en occidente se lee de izquierda a derecha, de arriba abajo y los signos lingüísticos tienen cada uno una función específica en la comunicación.

Difícilmente se puede apartar de esa lógica sin que se perciba una evidente alteración del código en el que se encuadra la comunicación lingüística, lo que priva de sentido al mensaje si se pretende partir hacia una interpretación completamente ortodoxa de la escritura y la tipografía. Hay que reconocer que estos códigos y reglas del lenguaje escrito aplican para lo que se consideraría como los usos más formales, concretos y masivos del lenguaje, pero que no necesariamente debieran aplicar a la expresión artística o a medios con los que existe cierta familiaridad pero que no siguen las normas la estructura y la sintaxis común del lenguaje, como pueden ser los productos publicitarios.

Para el tipografismo, cambiar el sentido tradicional de las reglas con las que se rigen las letras, es y ha sido, no solamente válido, sino una extraordinaria posibilidad de re significación en el mundo del arte, que es además, un ámbito en el que las reglas están para romperse.

Lupton y Miller (2015) –a través de su concepto de «*Visible Theory*»– han expuesto la necesidad de renovar y diversificar los enfoques dominantes respecto del estudio de la visualidad plástica del texto: «Necesitamos cuestionar las prácticas con las que se ha operado el discurso escrito, así como las filiaciones con que nos hemos con-formado cuando asumimos las pautas formales de la tradición, la modernidad y la contemporaneidad» (p. 4). Los autores plantean los prejuicios con los que se ha afrontado el estudio de la interpretación de lo escrito, haciendo notar que, a lo largo del análisis crítico del discurso artístico, se ha dejado de lado de las grandes discusiones, la importancia de la expresión que debe tener el arte.

Tal y como el artista en algún momento de la historia empezó a ver el signo escrito como un recurso artístico y como algunos teóricos empezaron a reconocer el potencial expresivo no lingüístico del discurso escrito en el arte, se hace pertinente una fusión de los dos ámbitos, manteniendo la importancia de cada una, de teoría y práctica.

### ***1.4.3 Investigaciones Relevantes en Torno al Tipografismo***

Dado que en el ámbito de la investigación académica hay escasos referentes teóricos sobre la temática del tipografismo en las artes, la revisión del estado de la cuestión se ha hecho a partir de identificar y valorar exploraciones en torno a los ejes conceptuales y disciplinares que confluyen en las líneas aquí abordadas. Se ha planteado un marco teórico relacionado con trabajos que han logrado cierta notoriedad en sus respectivos ámbitos, lo que permite considerarlos como piezas de significativo valor para utilizarse como referencias en la investigación. Se ha dividido panorama de trabajos existentes en torno a los ejes conceptuales y disciplinares ya descritos como pilares de la exploración: el tipografismo y los procesos de significación en el arte, específicamente desde disciplinas teóricas de reconocido sustento, la semiótica y la hermenéutica.

Haciendo una revisión de terminología asociada al tipografismo en otros idiomas, se han identificado los términos *typographisme* (francés), *typographism* (inglés) o *typographische* (alemán), lo que revela que el concepto es retomado con variantes particulares y alcances teóricos y epistemológicos en cada idioma, derivado de la globalidad de la letra como recurso expresivo en otras culturas.

Se incorporan también a este reconocimiento teórico algunos conceptos secundarios afines, como el de «tipograma» propuesto por Herb Lubalin y recuperado Karl Gerstner en su «Compendio para alfabetos», trabajo que permite apreciar la contigüidad semántica entre el contenido de un texto y su configuración visual como medio para reforzar su sentido y en el que Gerstner (2004) propone un método para sistematizar los recursos expresivos de la tipografía en términos de distintas acciones y fines comunicativos. Como documento de referencia, su propuesta teórica ha sido de especial utilidad a la investigación.

Por otro lado, Sesma plantea el valor teórico del tipografismo a través de una visión integradora y del compendio analítico de una enorme variedad de objetos tipográficos, a través de una revisión cronológica exploratoria de muchas modalidades del tipografismo apareciendo en experimentos plásticos en muchas culturas a lo largo de la historia. La minuciosidad de su propuesta la convierte en un trabajo de referencia de esta tesis, además de ser el autor que ha utilizado el concepto de «tipografismo» de forma más sustancial y exhaustiva en el campo del diseño y las artes visuales. Este autor también propone una revisión

histórica de las corrientes estilísticas y artísticas en la producción del texto, revisando las posibilidades plásticas que se han venido suscitando para dar forma a los fenómenos y las variantes gráficas contenidas en el concepto.

Desde el Mallarme o el *Art Nouveau* hasta el *Dada*, desde Fella hasta Picasso, desde *Fluxus* hasta Carson, desde las culturas antiguas hasta las expresiones clásicas, y desde la modernidad hasta la contemporaneidad, en cada periodo o manifestación visual del arte pueden hallarse formas de representación tipográfica que son susceptibles de análisis y de ser categorizadas teóricamente.

En torno a estos mecanismos de recapitulación y categorización histórica y estilística, han sido especialmente útiles para esta tarea los apuntes de Johanna Drucker en su trabajo «The visible Word: experimental typography and modern art, 1909-1923», en el cual propone que la tipografía es un ente vivo que puede llegar a asumir muchas facetas, llegando a representar muchos valores a través de la «liberación de los elementos lingüísticos de sus relaciones sintácticas tradicionales» (2004, p. 32).

Por otro lado, la revisión del tipografismo como parte de los estudios del diseño y las artes visuales se sustenta en colaboraciones de diversos activistas de la tipografía, así como artistas y diseñadores contemporáneos, como el caso de Teal Triggs en «The typographic experiment» (2003).

A través de en la obra «Typographismes», Christian Dotremont, aporta una clarificación terminológica del concepto con énfasis en su capacidad disruptiva y planteando la idea de «la libertad expresiva de la escritura». Según su visión, el tipografismo no es un concepto proveniente de un contexto geográfico, histórico o cultural específico, sino que obedece a diversos intentos de delimitar y trazar formas de acercamiento a la expresividad de la letra en campos tan distintos como el diseño, la publicidad, la pintura, la poesía y cualquier otra forma de arte, que incluso en la contemporaneidad puede partir y tener impacto desde los nuevos medios tecnológicos digitales.

Por otro lado, el diseñador y autor catalán Andreu Balius, aborda en «Type at work» (2003) las posibilidades expresivas de la tipografía como como objeto significante del mundo, considerando de forma integrada, diversas dimensiones semióticas de los textos. Balius es uno de los más importantes autores contemporáneos en materia de análisis teórico del tipografismo,

especialmente desde una mirada a los sistemas multiculturales y multilingüísticos de escritura y reproducción tipográfica.

Por otro lado, Jérôme Peignot aporta una relación entre ciertos estilos de letra y cosas o ideas que pueden ser evocadas a través de su trabajo «Typoésie», recurriendo a juegos mnemotécnicos que funcionan como buenos ejemplos de las asociaciones del tipografismo con tareas de índole mental y cognitiva.

Siguiendo con las referencias teóricas, cuando se hace referencia al concepto de tipografismo, todas las derivaciones apuntan a la cualidad polisémica del signo escrito. Joan Costa recupera esta distinción, citando los trabajos de J. Bertín y su idea principal en torno a la capacidad del signo de manifestarse de distintas formas: monosémica, polisémica y pansémica. Lo interesante de esta tipología triádica de la significación, es que se puede aplicar en las formas interpretativas del tipografismo, que en su composición exhibe un carácter monosémico (dado por el signo lingüístico que representa), polisémico (asociado a las significaciones que cada intérprete da a su forma) y pansémico, desde la posibilidad del uso de códigos no explícitos que van más allá de la interpretación consciente, como cuando se escucha una melodía musical que genera felicidad u otra que genera nostalgia o se aprecia una imagen que no necesita interpretarse para acceder a un goce estético, como un cuadro expresionista abstracto.

Finalmente, otro de los trabajos teóricos referenciales en el marco de esta tesis es el del lingüista y teórico semiótico belga Jean-Marie Klinkenberg, quien ha desarrollado a profundidad investigaciones sobre las propiedades semióticas del texto y otros tipos de lenguajes desde distintos niveles. Aunque la base de su pensamiento en torno a la semiótica parte desde una perspectiva panorámica del signo a través de su «Manual de Semiótica General», el autor consigue centrarse en aspectos y problemas particulares del signo escrito, analizando y desmenuzando varias de sus dimensiones.

Esta visión de corte más teórica y desde un matiz semiótico, se ha complementado de forma importante a través de la incorporación de conceptos innovadores en el campo de la semiótica teórica. Un aspecto importante del trabajo de Klinkenberg es que plantea la posibilidad de las semióticas aplicadas, lo que permite extrapolar sus conceptos teóricos a distintas realidades materiales del signo escrito, incluyendo los fenómenos del arte.



Además de su trabajo principal –El Manual de Semiótica General–, Klinkenberg hace otros aportes en los que retoma algunas problemáticas concretas como la «transcodificación de los signos», específicamente a partir del artículo «Estimulación de los Discursos Pluricódigos de las Nuevas Tecnologías» (2004), texto en el que desarrolla las bases de una semiótica de los signos lingüísticos en la contemporaneidad y específicamente desde los conceptos de «semiótica sincrética» y de los pluricódigos.

Es así como en los párrafos anteriores se ha planteado una breve síntesis de los trabajos teóricos de consultados y que más han aportado a este trabajo teórico, contribuyendo a sustentar el análisis emprendido y las líneas principales que le dan forma. Sin embargo, la amplitud de autores y trabajos revisados para estructurar completamente la propuesta teórica de esta tesis, va mucho más allá de aquellos que han sido citados a manera de recapitulación resumida del marco teórico. Todos esos referentes irán apareciendo en función de su pertinencia y de la necesidad de irlos citando gradualmente, como ha sido gradual su paulatino descubrimiento como aportes útiles para el desdoblamiento y la articulación del tipografismo a lo largo de este trabajo, tanto en el apartado que aquí concluye como en los apartados subsecuentes.

## 2 La Semiótica: Referente del Tipografismo en el Arte

Nunca ha sido posible emprender un estudio –sea cual fuere su ámbito: las matemáticas, la moral, la metafísica, la gravitación, la termodinámica, la óptica, la química, la anatomía comparada, la astronomía, los hombres y las mujeres, la psicología, la fonética, la economía, la historia de las ciencias, el vino, la meteorología– sin concebirlo como un estudio semiótico.

(Charles Sanders Peirce, 1986, p. 14).

La semiótica no puede ser sino una *semiótica de la cultura*: es impensable una semiótica, a secas, que no sea de una manera o de otra semiótica de la cultura. ¿De qué otra cosa puede ocuparse la semiótica si no es de los múltiples signos y procesos de significación de que se compone la cultura y que posibilitan a los seres humanos sus múltiples y variadas formas de comunicación?

(Herón Pérez Martínez, 1995, p. 14)

### 2.1 La Semiótica

Se habla mucho de la semiótica, especialmente en las discusiones de las humanidades y las ciencias sociales. También desde el arte, el diseño y la comunicación. Pero ¿qué es la semiótica y cuál es su razón de ser?

Kinkenber (2006) afirma que la semiótica es una metateoría:

La semiótica asume la misión de explorar lo que es para los demás un postulado. Estudiar la significación, describir sus modos de funcionamiento y la relación que ésta mantiene con el conocimiento y la acción. Tarea bastante bien circunscrita y por lo tanto razonable. Pero es también una misión ambiciosa porque, al cumplirla, la semiótica se vuelve una metateoría: una teoría de teorías. (p. 22)

Acercarse a una acotación teórica de la semiótica, más allá de las definiciones clásicas de cabecera, parece una tarea compleja por la amplitud de lo que la disciplina –y por ende el concepto– representa. Algunas definiciones se encuentran ya bastante discutidas, sobre todo

en relación a la esencia teórica de la semiótica, aunque quizá no lo suficiente respecto de las posibilidades de extensión hacia conceptos y disciplinas afines e inherentes a la significación, en las que la investigación teórica aún se encuentra en desarrollo.

En este caso se hace pertinente hablar de los alcances del concepto de semiótica como sustento del aparato teórico del tipografismo y sus expresiones en el arte. Para este propósito, recuperar algunas definiciones puntuales fijadas e institucionalizadas por la teoría, ayudará a acceder a consensos que permitan articular el entendimiento de categorías más específicas relacionadas con el tema que ocupa la investigación. Los conceptos fundamentales aportan claridad para iniciar el análisis de la semiótica y en razón de ella, de 'lo semiótico'.

Sobre un primer acercamiento a su razón de ser, Saganogo (2023) propone que:

La semiótica es, de manera general, una teoría explícita y una metodología que ayuda a estudiar científicamente los distintos tipos de lenguaje (verbal, auditivo, visual, entre otros). En su origen, la semiótica es «la doctrina casi necesaria o formal de los signos»<sup>9</sup> y según Ferdinand de Saussure, no es más que «una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social». (párr. 3)

Retomando la idea de Peirce expresada en el epígrafe de este apartado, la semiótica es una disciplina que se ocupa de muchas cosas, de muchas áreas, objetos y relaciones, todas ellas a través de su elemento central: el signo. Por añadidura, la semiótica es una disciplina compleja, incluso quizá más de lo que pudiera parecer a primera vista, destacando su competencia interdisciplinar.

Dubois (1968) propone que la semiótica es «la teoría general de los signos, los sistemas significantes y los procesos significantes, ... la teoría general de los modos de significar, ... la doctrina de los signos utilizados» (p. 19).

Para Polidoro (2016), la semiótica «es una disciplina que estudia cómo funcionan los lenguajes, es decir, aquellos sistemas que establecen relaciones entre un conjunto de expresiones y sus contenidos» (p. 11).

Sobre el estatus científico de la disciplina, Saganogo (2023) refiere que la semiótica toma forma y se convierte en teoría metodológica explícita y aplicada en diversos tipos de

---

<sup>9</sup> Charles Sanders Peirce, en Claude Marty y Robert Marty, *La semiótica en 99 respuestas*, Buenos Aires, Editorial Edicial, 1995, pp. 19-20.

investigaciones científicas. Este autor alude a la influencia de pensadores como Greimas y la Escuela Semiótica de París, reconociéndolo como impulsor de la semiótica como una teoría global de la significación.

«La semiótica como proyecto es el de la significación, o sea, un proyecto a manera de una teoría de la significación o un método cuya meta es la búsqueda del significado, los problemas de la significación y de la estructuración interna y externa de las prácticas sociales». (Saganogo, 2023, párr. 8)

Una razón de peso para partir de la semiótica como fuente teórica de los procesos significantes, es su alcance como teoría medianamente consolidada en su carácter científico, a diferencia de otras disciplinas de las humanidades que se encuentran un poco más atrás en ese camino.

Georges Molinié (1997) define el fenómeno de reconocimiento del estatus teórico de la semiótica en relación con su parte de científicidad, derivado especialmente de la lingüística, que fue originariamente su punto de partida:

La semiótica hoy día ha retenido entre sus tareas urgentes, el estudio de las organizaciones discursivas de la significación; la lingüística, por su lado, que es la más elaborada de las semióticas, es reconocida por entre las ciencias sociales como la que tiene el estatuto científico más acentuado. A este doble título, a la vez como sujeto y como objeto de reflexión sobre el discurso científico es que la semiótica se halla comprometida. (p. 65)

Paradójicamente al estatus de cierta consolidación teórica del que goza, la disciplina semiótica enfrenta también cuestionamientos inherentes a su carácter interdisciplinar, a través de posturas que revisan las dos caras de esa condición compleja. Desde la perspectiva de su utilidad para otras disciplinas que se rigen por el uso de signos, este carácter abarcativo y polivalente sería una de sus innegables fortalezas, aunque paradójicamente, esa condición puede ser vista también como una debilidad. Al tener que ocuparse de tantas clases de signos y sistemas de tan distinta naturaleza, dicha transversalidad hacia lo sígnico dificulta la posibilidad de especialización hacia todos ellos. Por tanto, más que una ciencia de temáticas definidas, la semiótica se puede enmarcar como disciplina de apoyo para la comprensión del

funcionamiento de otras disciplinas que la utilizan para la estructuración de sus propios sistemas simbólicos.

Klinkenberg (2006) pone sobre la mesa la posibilidad de que, en su afán de tocar tantos campos y tipos de estudios, a veces termina por no concretarse en ninguno en particular. Por otro lado, señala que sería un error considerar a la semiótica como disciplina sustitutiva de aquellas con las que se relaciona, resaltando que su valor radica en su posible complementariedad a ellas:

¡Cuán paradójica disciplina es la semiótica! Está en todas partes y en ninguna a la vez. Intenta ocupar un lugar donde confluyen varias ciencias: antropología, sociología, psicología social, psicología de la percepción y, más ampliamente, ciencias cognitivas, filosofía —especialmente epistemología—, lingüística y disciplinas de la comunicación. La semiótica pretende, por añadidura, aplicarse a objetos tan diferentes que su enumeración parecería breve en un inventario al modo de Prévert, o en un collage surrealista: artes del espacio, sintomatología, derecho, meteorología, moda, lengua, ¿qué sé yo? (p. 21)

En todo caso, debe entenderse a la semiótica no como una disciplina que puede resolver todos los problemas de la significación en lo individual, sino brindar las bases para situarlos en un escenario que considera los principios básicos aplicables a los sistemas de signos, confiando en que cada disciplina se encargue de su propia especificidad, haciendo uso de sus teorías y principios.

En el ámbito positivo de la crítica de su interdisciplinariedad, se reconoce la pertinencia de la semiótica como referente para casi todas las disciplinas formales del conocimiento, especialmente las de corte humanista. Se ocupa de los signos en su constitución mínima y genérica, replicables en diversas direcciones, objetos y formas diferentes, manteniendo una base epistémica.

Al cuestionarse sobre la trascendencia de la semiótica para el saber, la comunicación y la expresión, bastaría con recordar su materia prima primigenia: el signo. ¿Qué puede ser más humano que la capacidad de diseñar y utilizar signos? Los signos son instrumentos para la cognición, la comunicación y el entendimiento. Son la vía para la construcción de lo estético,

lo poético, lo artístico. El signo –del latín *signum*– designa marcas, señas, indicios. Se entiende como aquello que siguen los seres humanos (RAE, 2023).

Los signos son también el vínculo entre el mundo físico y el mundo de las ideas. a través de las representaciones. Los signos representan la realidad de forma sustitutiva, a veces de formas simbólicas y convencionales, en otros casos, de formas icónicas, análogas e incluso miméticas. Pero en todos los casos, el signo tiene una lógica propia que lo hace funcionar, perteneciendo a un sistema codificado que requiere ser ‘desempaquetado’ por otro ser humano, usualmente ajeno al origen del signo, pero familiarizado con él y cercano a su significado.

Como intérpretes expertos de signos, los seres humanos son capaces de decodificar o ‘desempaquetar’ el sentido un a través de una compleja trama de artificios y lenguajes que alcanzan infinidad de variantes.

Los signos son la forma de operación del pensamiento con el mundo, al grado de que pueden parecer entidades naturales, a pesar de que tanto ellos como los códigos y lenguajes que los hacen posibles son construcciones artificiales. De ello se ocupa la semiótica, generando distintas relaciones, entre los signos y sus usuarios, entre los diferentes sistemas y entre el mundo físico y el mundo de las ideas. Nada en todo lo que rodea al ser humano es ajeno al mundo de los signos. Por tanto, la semiótica se ocupa potencialmente de todo lo útil e importante para el ser humano y para su forma de representación.

Además, la semiótica es un medio para el análisis del discurso y la significación, haciendo uso de conceptos y fórmulas teóricas semi abstractas. Si bien los signos y el discurso son cosas concretas, se relacionan con el lenguaje que es una abstracción del pensamiento y de su forma de representación. Por medio de los signos y procesos abstractos la semiótica hace referencia a los objetos y fenómenos reales del mundo.

La teoría semiótica es importante porque permite reflexionar y aportar claves y registros útiles para el reconocimiento y la sistematización de ciertos principios de la interpretación en los ámbitos de la vida humana, que sirven para estudiar sucesivamente nuevos sistemas y relaciones, tanto histórica como teóricamente.

La amplitud de fenómenos posibles dentro de la semiótica, en correspondencia con la amplitud de campos de su aplicación lleva a comprender su amplitud, por lo que una de las tareas necesarias de la investigación semiótica es la acotación y delimitación hacia sub

disciplinas más concretas y manejables, un factor clave para su instrumentalización para el estudio de distintos sistemas de signos marcados cada uno por su propia unicidad, pero unidos también por un marco teórico común.

### **2.1.1 *Semiótica y Semiología***

En relación las sutilezas terminológicas que trastocan a la disciplina de la semiótica, existe cierta controversia desde el acercamiento inicial a su misma denominación, considerándose a veces homónima, distinta o complementaria de otro concepto referencial: la *semiología*.

Rojas (2022) sugiere que las denominaciones disciplinares se relacionan con los autores que históricamente han abordado el fenómeno del signo, dando forma a tradiciones diferentes, aunque basadas en el mismo saber.

Desde el punto de vista etimológico, nos remontamos al verbo griego «*semaino*» que significa ‘mostrar’, ‘dar la señal’, ‘indicar’, ‘significar’. De allí se deriva «*semiosis*» que quiere decir ‘la acción de indicar’, ‘señalar’ y «*semeiotiké*», o sea, ‘la técnica o el arte de señalar’. «*Semiología*» viene de la conjunción de «*semeion*» = signo, señal y «*logos*» = tratado, pensamiento. Estos dos nombres se originan en la mente de quienes sentaron las bases de su constitución como disciplinas de estudio: la «*semiótica*» – fundada por Peirce– y la «*semiología*» –ideada por Saussure–.

Con posterioridad a los trabajos fundacionales en ambos casos, siguieron hablando de «*semiótica*» algunos autores de importancia en especial de la tradición anglosajona, como Frege, Russell, Orden y Richards, Morris, Quine, Wittgenstein y Sebeok, entre otros. También usa el término *semiótica* el italiano Umberto Eco. En cambio, han preferido el término «*semiología*», además de Saussure, algunos autores que siguen la tradición europea, por ejemplo, Guiraud, Mounin, Prieto y Barthes. (p. 17)

Klinkenberg expone la ambigüedad de los dos conceptos relacionados –*semiología* y *semiótica*– a partir de su propia visión de los dos términos enraizados en el pensamiento académico de la disciplina. Por un lado, establece que un primer enfoque se ocupa de caracterizar a la «*semiología*» como la disciplina general de estudio de los signos, mientras que esta misma perspectiva considera la «*semiótica*» como el conjunto de campos particulares

de la misma, como «las semióticas», no como una disciplina sola que puede denominar por sí misma todo el universo de la significación. Bajo este enfoque, aplicarían concepciones como «la semiótica de la medicina», «la semiótica de la comunicación», «la semiótica de la publicidad» o la «semiótica del arte», pertenecientes todas estas variables a la semiología como disciplina general ocupada de los procesos universales y totalizadores de la significación (p. 34).

Christian Metz (2020) propone un acercamiento similar cuando refiere que semiología y semiótica son dos conceptos conectados en su interior, pero distintos a su vez: la semiología como una teoría general de los signos y la semiótica como teoría particular semiológica que trabaja sobre disciplinas específicas.

El otro enfoque descrito por Klinkenberg, considera la semiología como el estudio de los sistemas de signos creados por el ser humano con la intención de que estos impacten su comunicación, como puede ser un cartel, una señal de tránsito o el alfabeto. Bajo este enfoque, la semiótica sería aplicable a otros signos ajenos a un diseño específico o que existen sin una intervención humana. Considera sistemas de signos que no son hechos para impactar la comunicación de forma deliberada, como los olores o los signos de la naturaleza, que no existen por diseño ni para pertenecer a un sistema semiótico artificial, como se aprecia en el hecho de que «una nube gris es signo de que va a llover».

Greimas (1991) propone su propia versión en la definición terminológica de los dos conceptos, aludiendo que la semiótica se enfoca a las disciplinas que tratan de la «expresión» y la semiología a las áreas de estudio que tratan del «contenido».

El mismo Klinkenberg establece que no hay un consenso total sobre la competencia de uno u otro término (semiología y semiótica), aunque se ha venido generando cierta consistencia desde la época en que empezaron a usarse de forma recurrente y paralela, especialmente desde la década de los años sesenta del siglo pasado, en que la semiótica empieza consolidarse epistémicamente como disciplina académica y a diferenciarse de la semiología de forma más precisa, convirtiéndose en un concepto de uso común en casi todas las áreas que remiten a fenómenos de la significación, y en concreto en las artes visuales y el diseño gráfico.



## 2.2 Las Semióticas

La semiótica puede abordar problemas diversos de significación porque se trata de una disciplina abierta, que no pretende reducir sus principios de forma invariable ni aplicar las mismas reglas a signos completamente diferentes. Un discurso oral, una señal de tránsito o una pintura barroca, provienen de medios tan distantes como el lenguaje verbal, el diseño gráfico y el lenguaje plástico de la historia del arte, pero la semiótica puede funcionar como elemento articulador de todas estas variantes del signo.

Esto lleva a plantear uno de los principios más importantes de la semiótica, que es su natural divisibilidad en «las semióticas». Las sub disciplinas semióticas comparten una base común de fundamentos contenidos en los principios de la semiótica general, que han aportado y reconocen diversos autores sin importar cuál sea su formación teórica de origen: la filosofía, la lingüística, el arte, el diseño, etc. Esto permite la construcción de un *corpus* teórico interdisciplinar por naturaleza.

Pero además de la especificidad de los signos en lo individual y de los sistemas de signos a los que pertenecen, el abordaje semiótico no se limita a los muros de la teoría, sino que encuentra algunos de sus usos más productivos en sus ámbitos de aplicación como disciplina analítica de fenómenos de orden práctico u objetual, que desafía la validez de sus postulados a través de los fenómenos de la materialidad del mundo. Si bien la semiótica puede alcanzar un nivel de rigor teórico profundo, no se contiene en la especulación sobre cosas abstractas o ajenas a la realidad. Por el contrario, su máximo potencial se encuentra en las posibilidades aplicativas que tiene en los universos con los que se relaciona y a los que apela su exploración como teoría de los signos.

Así, el árbol conceptual que va de la semiótica teórica a la semiótica aplicada derivaría de lo general a lo particular, como tantos otros objetos de estudio de las ciencias y las humanidades desde un enfoque académico. Las teorías de la semiótica general permiten la constitución de teorías particulares que a su vez se convierten en alternativas de aplicación en objetos y fenómenos que componen los universos sígnicos de las interacciones humanas.

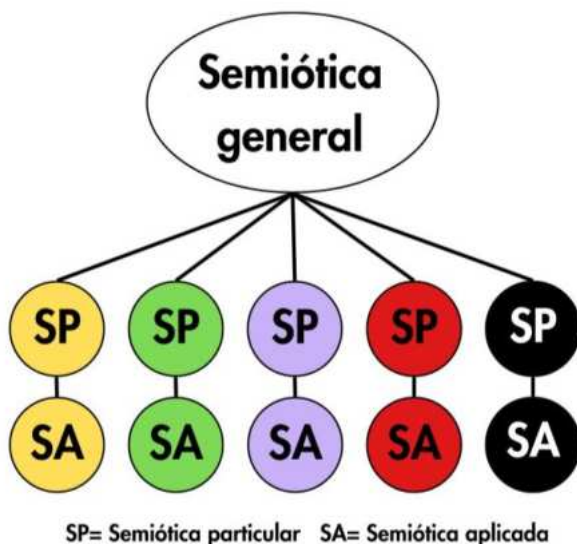
Esto permite que del estudio de la semiótica general se pueda acceder a semióticas particulares vinculadas con sistemas de signos más pequeños, que a su vez encuentran campos de acción en la realidad como parte de sistemas más grandes. Esta cualidad permite un vínculo

de la realidad con el sustento teórico de la disciplina general y con el de su respectiva teoría semiótica particular. La semiótica se vuelve así una teoría con alto potencial aplicativo.

Se puede apreciar la lógica descrita desde sus tres niveles en la siguiente gráfica:

**Figura 43**

*Niveles de la Semiótica*



Klinkenberg (2006) señala que, como disciplina teórica, se puede incurrir en confusiones o concepciones equivocadas carentes de relación con los fenómenos de la realidad:

Las divergencias entre las diferentes concepciones de la semiótica —hay más de una— resultan de varios factores, pero sobre todo de éste: la altura variable que puede tomar la semiótica con respecto a cada una de las disciplinas con las que mantiene relaciones. ¿Se mantiene en el puro nivel del objeto común —la significación—? Se caracteriza entonces por un alto nivel de abstracción. «Especulación azarosa», no dejarán de decir aquellos que se niegan a tomar distancia con respecto a lo que ellos llaman cosas concretas. ¿Se ocupa de describir de modo técnico la manera en que la significación se construye y circula por cada uno de los dominios donde se encuentra? «Pretensión cientificista», denuncian entonces aquellos que se niegan a ver que el sentido siempre se materializa en lo cotidiano y no pueden sufrir al ver que pierde su pureza. (p. 36)

En el marco de esta investigación se utiliza el concepto de «semiótica» para referir al universo general de los signos y su estudio, así como de la disciplina general ocupada de ello.

Complementa esta propuesta la idea de Klinkenberg para manejar niveles de particularidad o inclusión derivados de la semiótica desde lo general a lo particular, de manera que se entiende como la idea de partir de un concepto central y de ahí hacia las ramificaciones: la semiótica general, las semióticas particulares y las semióticas aplicadas. Estas últimas mantienen una relación directa con las semióticas particulares, con las que guardan una unidad operativa teórico-práctica, pues para que tenga carácter aplicativo, debe tener un trasfondo teórico del cual sostenerse.

### ***2.2.1 Los Niveles Semióticos***

En relación a las variables organizativas de las distintas categorías semióticas, Serrano (2001) plantea esta formalización de los tres niveles que se van a replicar en buena parte de los acercamientos semióticos de otros autores: 1) la semiótica general, b) la semiótica descriptiva y c) la semiótica aplicada (p. 21).

La semiótica general se relaciona con la comprensión básica del signo y los componentes esenciales de su relación con el mundo. Responde a preguntas como ¿qué es un signo, un código, un sistema de signos?, ¿qué es la propia semiótica?, ¿cuáles son sus objetos de estudio?, etc.

La semiótica descriptiva, como su nombre lo indica, tiene que ver con describir procesos y situaciones en los cuales la semiótica toma parte. Según Serrano (2011) esta segunda categoría se basa en criterios taxonómicos y por tanto es la abocada a la categorización de los diferentes tipos de signos según sus particularidades, sean formales, de uso, etc. «Describir quiere decir establecer unidades, clasificarlas y ofrecer las reglas combinatorias, la organización secuencial» (p. 21).

Para Rojas –citando a Peirce– (2022), la semiótica descriptiva se ocupa de las gramáticas, «o sea las reglas explícitas de cada sistema en el ámbito en que tienen realización» (p. 20).

Finalmente, la tercera fase de la semiótica de este esquema, la semiótica aplicada, hace alusión a su nombre, pues se ocupa de analizar casos específicos enfocados a objetos y

situaciones particulares, que derivan como problemas de significación de la vida cotidiana, a través de entornos sociales, académicos, comunicacionales, etc.

En el mismo sentido, Elisabeth Walther (1994) –citada por Rojas– propone que, a lo largo de la historia de la semiótica, ésta ha seguido tres métodos identificables que pueden entenderse a su vez como sus grandes tareas (p. 22):

- 1) Determinar los rasgos característicos de todos los signos, lo que llevaría a una teoría general de los signos.
- 2) Reunir todos los signos, lo que significa clasificarlos.
- 3) Partir de la función de los signos para investigar los signos mismos y su aplicabilidad en la comunicación.

Se puede apreciar que diversos autores han tenido coincidencia en concebir la estructura de funcionamiento del signo como entidad, las generalidades de la disciplina semiótica y sus conceptos esenciales, los sistemas de signos como conjuntos y, finalmente, las formas de aplicación de los signos en entornos humanos reales.

Estas estructuras coincidentes y replicables de un autor a otro permiten identificar y homologar sus fundamentos, confirmando que se trata de una teoría cuya lógica obedece a una cierta organización predecible y reconocible de los signos y sus comportamientos.

Para Morris (1985) la semiótica concentra el estudio y el conocimiento de la significación de los signos a través de una concepción aglutinante de todos los sistemas existentes, alrededor de los cuales opera la vida del ser humano y no solamente en relación a los sistemas relacionados con la comunicación, sino a las ciencias y a la construcción de conocimiento. Todo tiene un trasfondo semiótico, pues todo el saber humano puede organizarse en sistemas de signos:

[la semiótica es] Una suerte de disciplina unificadora que tendría el aval científico y riguroso de estructurar, analizar y sistematizar modélicamente no sólo las ciencias en general bajo la noción de “signo” (al modo del átomo para las ciencias físicas y de la célula para las biológicas) sino también de constituirse en un discurso seguro y autosuficiente en sí mismo, legitimado, en últimas, por su poder explicitador de descomponer teórico-científicamente el mundo en lo que ya siempre ha sido, el signo.  
(p. 58)

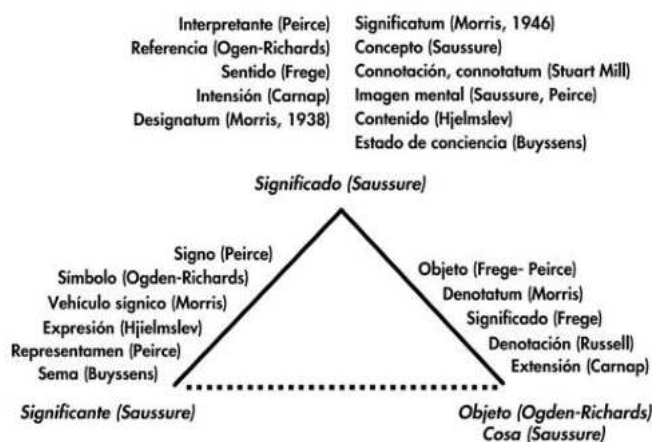
En síntesis, la semiótica puede entenderse en su constitución universal desde sus componentes esquemáticos básicos, que dictan la forma de concebir el signo, sus partes y las relaciones entre ellas.

En torno a este consenso sobre estos componentes básicos, Eco (1987) propone la configuración de la «triple relación», que tiene relación con la «concepción tripartita del signo», estableciéndola como una de las principales configuraciones vigentes de la semiótica general. Bajo este esquema la semiótica se fundamenta en un modelo triádico que puede contener puntos análogos de una versión a otra.

La triple relación establece la existencia de tres elementos esenciales que dan lugar a la existencia del signo y con ellos, al proceso de semiosis. Propone que el signo puede abordarse a través de un modelo integrado por entidades más o menos estables, reconocidas por la mayoría de los investigadores en semiótica, aunque sean nombradas de formas diferentes, según se establece en la siguiente figura, basada en la propuesta de Eco a partir de la triada de Peirce y de otros autores (figura 44):

### Figura 44

#### La Triple Relación



Teorías de la triple relación, a partir de la versión de Eco (1976)

*Nota.* Elaboración propia, basada en el esquema original de Eco, 2023.

La «concepción tripartita del signo» es solamente uno de los modelos relativamente constituidos y aceptados en la teoría general de la semiótica.

Habría que recordar que, aunque el concepto de «signo» es singular en su definición y naturaleza esencial, en el mundo real no existe un solo signo de forma abstracta, sino una innumerable cantidad y tipos de signos que se organizan en sistemas colectivos. La existencia e identificación teórica de estos sistemas ayudan a dimensionar la robustez de la disciplina semiótica, que se ha configurado gradualmente durante el último siglo para consolidar su campo de estudio. De ahí su relevancia para abordar el tipografismo en el arte, a partir de objetos que se sustentan en el marco de su calidad teórica general y se desdoblán en su especificidad significativa.

Pese a la existencia de este marco común, existen también claras divergencias en cuanto a los alcances y las formas operativas de la semiótica según la perspectiva de varios autores. Para Barthes (1971), la semiótica se trata de un «método», mientras que para Sebeok (1996) puede denominarse como un «estudio» de la capacidad de los seres humanos para producir y usar sus propios sistemas de signos. Por otro lado, Eco (1976) propone que la semiótica es al mismo tiempo una «técnica de investigación», «una disciplina» y «una teoría».

Rojas (2022) establece que la semiótica es, esencialmente, investigación:

Y si hay investigación, hay teoría, si hay teoría, hay modelos, objetos, métodos, y si esto es así, al menos hay una disciplina. Pero si tomamos en cuenta que la investigación semiótica tiene que ver con las realidades sociales específicas en donde la semiosis tiene lugar, con miras a interpretarla, explicarla y predecir sus leyes o principios, tal vez sea una ciencia social. (p. 18)

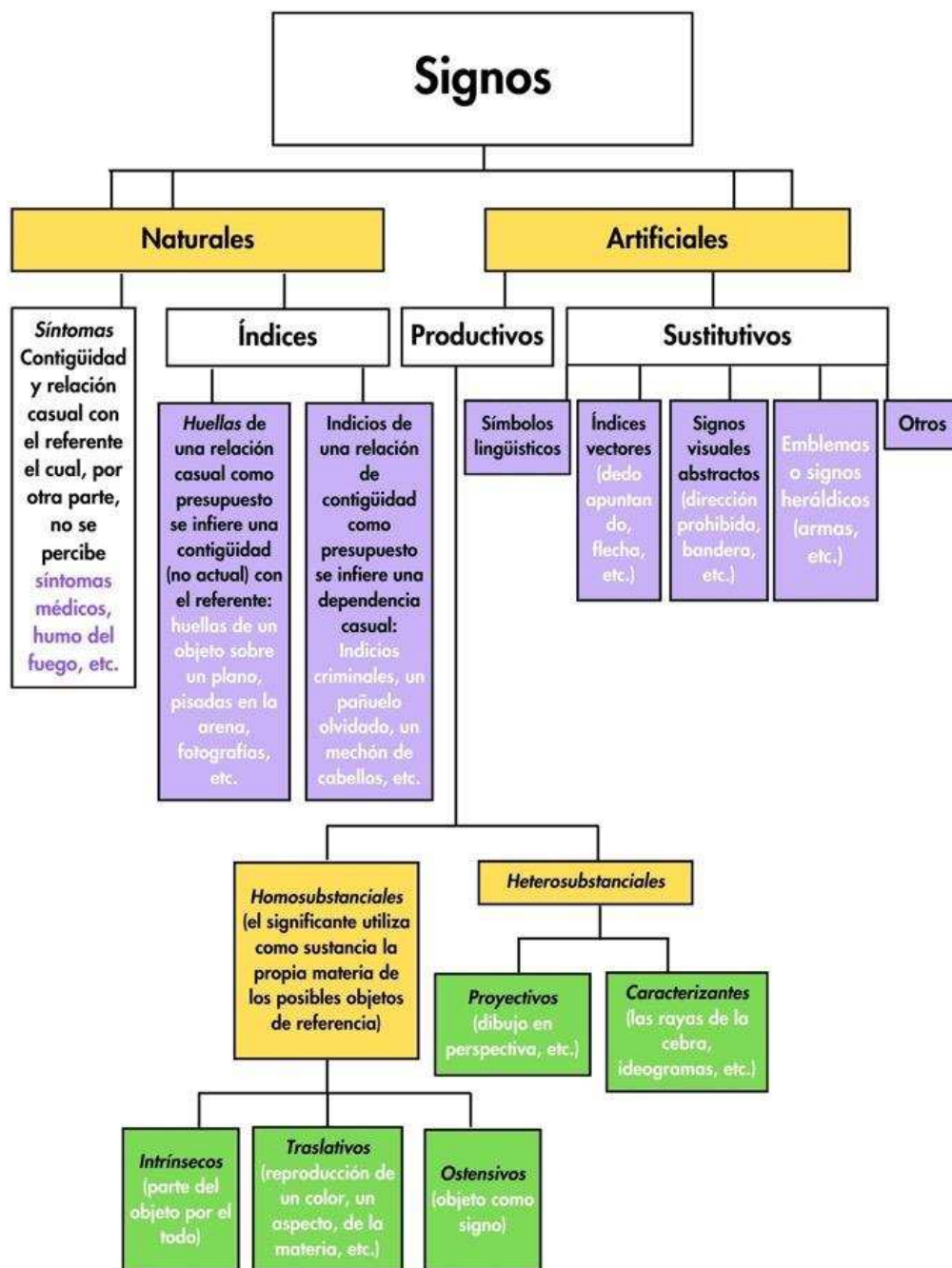
Walther –citado por Rojas– va más allá a través del pensamiento de Peirce, planteando que la semiótica no es sólo una ciencia, sino que, «como teoría de la ciencia, es una fundación de otras ciencias» (p. 19).

En el caso de las tipologías de los signos, es importante reconocer las formas de representación que el signo puede tener. Considerando la propuesta de Eco (1976), quien ampliaría la primera tipología de Peirce, se puede clasificar a los signos desde sus criterios de operatividad: por su fuente, por su significación e interferencia, según su grado de especificidad, por su intencionalidad, por su canal físico, por su relación con el significado, por la capacidad de réplica del significante o bien, por el tipo de vínculo con su referente.

En la siguiente figura puede apreciarse la tabla completa que contiene todas las categorías propuestas por Eco.

**Figura 45**

*Taxonomía sígnica de Eco*



*Nota.* Elabracin propia según el esquema original de Eco, 2023.

### 2.3 Implicaciones de la Semiótica en el Tipografismo

Una vez definida la esencia disciplinar de la semiótica, toca establecer las ramas específicas que serán de utilidad para realizar acercamientos teóricos al fenómeno del tipografismo en el arte, lo que ayudará a valorar la pertinencia de la disciplina en su estudio.

Si el tipografismo es un universo sígnico visual basado en signos escritos y su potencial plástico, habría que reconocer la importancia de algunas «semióticas» que soportan las partes de su estudio. Estas serían:

- 1) «La semiótica visual», como sustento de los mecanismos de la visualidad aplicables a todo signo.
- 2) «La semiótica del lenguaje» y los lenguajes, desde la relación del tipografismo con la representación gráfica de los sonidos del habla, pero también desde otros lenguajes no lingüísticos.
- 3) «La semiótica de la escritura», entendiendo que el tipografismo es una forma de escritura revestida de plasticidad.
- 4) «La semiótica del arte», como campo de aplicación del estudio del tipografismo.
- 5) «La semiótica del tipografismo», como integración de la semiótica visual y la semiótica de la escritura en una rama que reconfigura como expresión unificada el signo escrito en tanto signo visual.

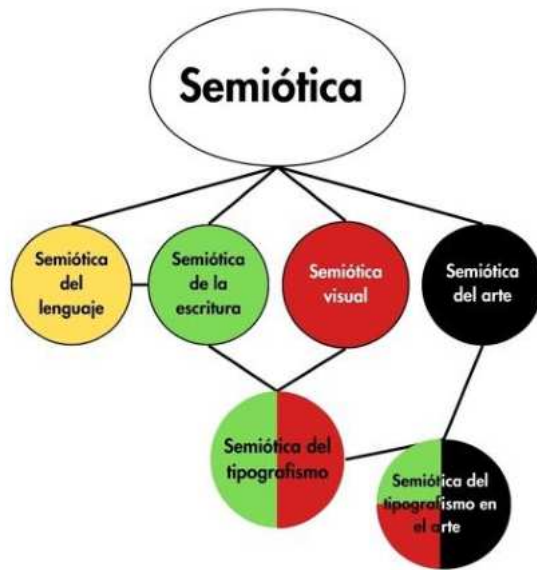
Además de estas ramas de la semiótica o semióticas particulares identificables desde el planteamiento de la investigación, pueden irse integrando semióticas compuestas que permitan la incorporación de dos o más variantes para construir relaciones de los signos en función de sus interacciones entre estas y otras ramas, dando paso a nuevas formas de análisis teórico o bien, a nuevas fórmulas combinatorias que respondan a ciertas tipologías de signos.

El tipografismo como forma de expresión lingüística, revestida plásticamente y utilizada de forma visual, es un tipo de que se aborda con la mixtura de varias de estas semióticas particulares, pudiendo llegar a establecer una semiótica única para este fin. Esta semiótica partiría desde la tríada *semiótica visual / semiótica de la escritura / semiótica del arte*, desencadenando en la construcción de una semiótica del tipografismo (figura 46):



**Figura 46**

*Ramas y cruces semióticos del Tipografismo y el Arte*



## **2.4 La Semiótica de la Representación Gráfica (Semiótica Visual)**

La interpretación de cualquier signo, por denotativo que sea, implica elementos contextuales que condicionan los presupuestos interpretativos más rigurosos; por lo que a través de la reflexión teórica se puede acercar a las entrañas de la significación, pero no alcanza, pues esta no depende enteramente de teorías. La teoría deriva de ciertos factores relativamente estables, predecibles o clasificables, pero no puede escapar a factores contingentes de la interpretación, lo que, en el caso de la semiótica, hace de los signos una entidad híbrida entre lo denotativo y lo connotativo, entre el blanco y el negro, lo que por lógica deriva en una gama de grises que es la visión más amplia del fenómeno, nutrida de teoría y práctica, de hechos estables y contingentes. Lo que determina ‘los grises’ de la interpretación del signo, pasa por varios factores: el significante o estructura del propio signo, el intérprete y el contexto: momento, lugar y situación del encuentro con el signo.

Como signos humanos, las imágenes son esenciales para comprender la construcción de la realidad a partir de su utilidad simbólica y su vinculación con el entendimiento y la representación. Esto ha sucedido desde las épocas más remotas hasta –literalmente– el día de hoy, en el que cada persona tiene una cercanía con las imágenes para comprender el mundo en el que vive e incluso construir su propio mundo a través de ellas.

Durante la segunda mitad del siglo XX la semiótica inicia su tránsito hacia la consolidación disciplinar, siendo en esta misma época que toma forma una rama relevante que se fundamenta en el análisis del signo como imagen: la semiótica visual. Esta variante del estudio semiótico de las imágenes se verá impulsada por varios pensadores que verán en la disciplina semiótica un potencial aplicativo para entender la lógica de la semiosis de la visualidad.

Algirdas Julien Greimas será uno de los referentes de la naciente semiótica visual a través de la fundación del «*Atelier de sémiotique visuelle*», que se ocuparía de investigaciones de la imagen visual como entidad y del arte visual como universo de estudio. Su aporte consistió en proponer algunos elementos teóricos de cierta rigurosidad desde lo semiótico hacia lo visual. Greimas es una referencia importante para abrir un diálogo sobre cualquier clase de signo visual y por ello, pertinente en esta exploración del tipografismo en el arte.

Según Saganogo (2023), la imagen está dotada de estructuración plástica y por lo tanto es susceptible de un análisis semiótico a través de unas estructuras propias que derivan su particularidad. Por tanto, su unicidad como signo no implica ceñirse solamente a las reglas generales de la significación, sino explorar y dar forma a un concepto que puede entenderse y teorizarse, que puede ser enunciado como «significación visual».

Saganogo ahonda que

reconocer que la semiótica visual es una inmensa analogía del mundo es perderse en los laberintos de los presupuestos positivistas y confesar que sabemos lo que es la «realidad», que conocemos los “signos naturales” cuya imitación producirá tal o cual semiótica. Al mismo tiempo, es negar la semiótica visual en tanto que tal. (2023, p.177)

La semiótica visual abre el abanico interpretativo del signo, pues lo visual ofrece infinidad de rutas semióticas más allá de aquellas que se perciben habitualmente como ‘significados naturales’ basados en la iconicidad más directa, dando lugar a otro tipo de exploraciones menos literales de sentido a través de las sutilezas de la imagen.

Para Polidoro (2016), la semiótica visual tiene dos tareas: la primera es explicar el lenguaje visual y el funcionamiento de los significados en las imágenes, mientras que la segunda –unida a la primera–, es estudiar los textos visuales (una fotografía, un cuadro, una marca, un cómic, etc.) y cómo consiguen operar como signos.

Para Saganogo (2023), la semiótica visual se inscribe dentro de la «semiótica de la imagen», tipo semiótico que se ocupa del grafismo y la plasticidad a través de cualidades como la cromaticidad o la figuratividad:

En tanto representación, la imagen visual es ficticia (objeto nuevo creado a partir de la realidad) y funciona como símbolo. Es referencial, se desenvuelve desde su espacialidad y posee una dimensión analógica y estructurada por la relación *creación/mundo natural* y, sobre todo, se caracteriza por su plasticidad. (s.p.)

Como objeto de análisis, la semiótica visual presenta a través de una doble naturaleza. Por un lado, en una forma objetual (pintura, fotografía, escultura, grabado, gráfica, arquitectura, tipografía) que, gracias a su estructura figurativa, proyecta un desciframiento por denominación de un conjunto de cosas o figuras del mundo a los que llamamos objetos, que constituyen un marco de significación coherente con el mundo a través de la materia. Por otro lado, evidencia su dimensión esquematizada por medio de cualidades simbolizantes entre los diversos objetos y los seres humanos.

La semiótica visual es de suma importancia para diversos campos, no solamente porque se ocupa de uno de los tipos más comunes y poderosos de signos, sino porque maximiza la posibilidad de aterrizar el problema de la interpretación. Para esta exploración interesan algunos referentes que han descrito estos procesos a lo largo de un abordaje teórico.

Polidoro y su teoría semiótica visual (2016) proponen una perspectiva basada en una extensión pragmática de los fenómenos de la significación en las imágenes, partiendo de un análisis de la iconicidad y explorando sus posibilidades narrativas. En esta propuesta, Polidoro trabaja con autores referenciales en la construcción de las distinciones entre iconicidad y plasticidad, como Greimas y Hogarth.

Uno de sus aportes relevantes es la «teoría de la enunciación visual», que define mecanismos funcionales de interpretación simbólica de los signos visuales, considerando el concepto de «punto de vista», que acerca su semiótica visual con el campo de la hermenéutica. A través del punto de vista único de cada ser humano, en su inherente especificidad, el acceso a los signos visuales no se da siempre en el marco de regularidad y control que establece la teoría semiótica como un ideal. En la vida de los signos, las representaciones de las cosas y las

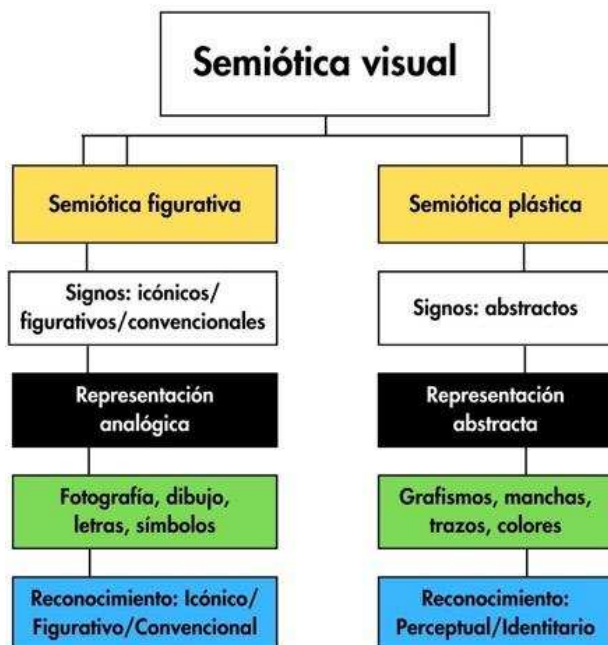
ideas corren a cargo no solamente de los creadores y difusores de signos, sino de sus intérpretes.

Para Greimas, el concepto de «representación» va mucho más allá de las nociones tradicionales de imagen desde la visualidad, por lo que cualquier exploración de este tipo se nutre del conocimiento de otras disciplinas que funcionan como apoyo conceptual para la interpretación de la imagen y de los signos en general, las cuales pueden sintetizarse en dos binomios fundamentales las tradiciones «filosófico-estética» y la «lógico-matemática». Bajo esta visión, el mundo de las representaciones visuales reduce la posibilidad de arbitrariedad interpretativa de los signos, pues la existencia de significado no depende enteramente de la forma en abstracto. Así, la imagen no se interpreta solamente a partir de su apariencia gráfica, sino del trasfondo de conocimiento que existe alrededor de cada signo o sistema de signos.

Polidoro recupera una distinción originalmente postulada por Greimas hacia la distinción los dos tipos esenciales de la semiótica visual: la «semiótica figurativa» y la «semiótica plástica». El funcionamiento de estas dos categorías como soporte de la semiótica visual se sintetiza en el siguiente esquema (figura 47):

**Figura 47**

*Lógica funcional de la semiótica visual*



La semiótica figurativa se ocupa del estudio, la identificación y la descripción de imágenes que tienen una relación con referentes de la realidad física del mundo, pero también con sistemas de representación mucho más abstractos, como las letras y los signos escritos. En estricto sentido, el discurso escrito responde a una expresión figurativa.

Greimas (1985) refiere que «los sistemas de representación icónicos son diferentes de otros por el hecho de que la relación reconocible entre los modos de “realidad” no es *arbitrario* sino *motivado*, porque presupone una cierta identidad, total o parcial, entre los rasgos y figuras del representado y el representante» (p. 21). Bajo esta idea, la motivación se entendería como la referencialidad de la forma gráfica hacia un objeto reconocible, mediada por el signo visual.

En cualquiera de las manifestaciones de la semiótica figurativa, sea hacia los signos de escritura o hacia cualquier otra clase de signo visual, la lógica propia del signo y de sus formas de representación permite un abordaje desde diversas ramificaciones interpretativas. Estas se dan a partir de las particularidades del intérprete y del propio código de la visualidad y los subcódigos que la componen, los cuales no responden siempre de forma lógica o cognitivamente precisa a presupuestos semánticos sobre la imagen y lo que ésta representa.

Sin embargo, se puede reconocer la existencia de ciertas formas decodificables que se pueden estudiar desde la identificación de ciertos patrones o estructuras comunes a varios signos, lo que permite su categorización y análisis de maneras menos ambiguas que si no existieran y se documentaran tales coincidencias o categorizaciones, sin las cuales probablemente ni siquiera podría hablarse de un análisis semiótico y mucho menos pretender que en ello exista la más mínima cuota de rigor académico.

Podrían tipificarse ciertos objetos a los que es aplicables la semiótica figurativa debido a su propia especificidad. Por ejemplo, tanto en el caso de un tipografismo como en de un cuadro renacentista, ambos están estructurados a partir de una construcción visual que puede ser decodificada y desentrañada a partir del mismo código que las compone (las letras, en el caso del texto escrito o las referencias iconográficas, en el cuadro renacentista).

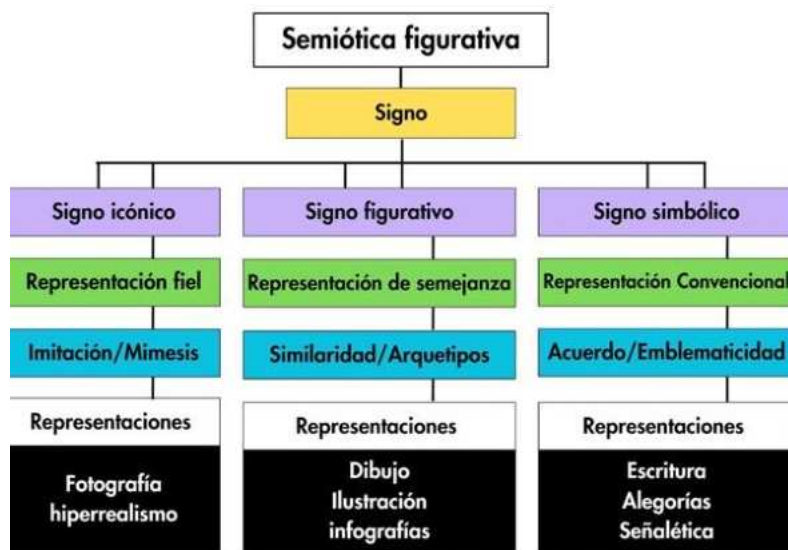
Cualquiera de estos dos casos caería dentro de las representaciones de la figuratividad que propone Polidoro, por lo que semióticamente pueden ser abordados como signos figurativos y se puede dar por hecho que en ambos ejemplos existe un reconocimiento analógico de los elementos y las “figuras” que componen la representación. Aun cuando las

letras o signos alfabéticos no tengan un carácter ‘icónico’ como tal, pues no provienen de la imitación de los objetos de la realidad, estos se convierten en signos a partir de su relación con el intérprete alfabetizado, a través de la decodificación de formas abstractas en la lógica de «signo/mundo natura», figurativas en su reconocimiento gráfico como signo objetivo. Las letras se pueden entender entonces como signos «abstractos», en relación a la iconicidad del mundo, pero «figurativos» en relación a su reconocimiento como ‘figura’ del entorno’. El universo de las letras y las escrituras se inserta en el mundo real para poder existir como un código visual autónomo, dependiente 100% de la forma y de su reconocimiento semiótico convencional.

Siguiendo a Polidoro, la semiótica figurativa parte de la referencialidad de sus formas al entorno humano y, por tanto, su significación depende de la capacidad de identificar aquello que está siendo representado, por lo que parte de una base de identidad concreta del signo respecto al objeto al que alude en la representación. Las posibilidades de la semiótica figurativa en relación a las tipologías posibles de signos que esta contiene, pueden apreciarse en el siguiente esquema (figura 48).

**Figura 48**

*Variables de la Semiótica Figurativa*



Por otro lado, la segunda categoría propuesta por Greimas y retomada por Polidoro en su semiótica visual, es la «semiótica plástica».

Polidoro (2016) establece que la semiótica plástica «estudia la manera en la que las configuraciones visuales, líneas, colores y organizaciones espaciales, producen efecto de sentido independientemente del contenido figurativo, es decir de los objetos del mundo que representan» (p. 106).

Como su nombre lo sugiere, la semiótica plástica se relaciona con una valoración abstracta de los códigos visuales, despojando al signo y su abordaje semiótico de una mirada necesariamente figurativa que lo obligue a un anclaje con la realidad o en la que deba prevalecer la necesidad de reconocimiento de los referentes del signo (sean de carácter icónico o semi abstracto). La motivación o referencialidad entre forma y modelo icónico o de semejanza figurativa no es necesaria como forma expresiva para que exista una semiótica plástica, pero puede estar presente; es decir, que la semiótica plástica puede manifestarse sin la figuratividad, pero la semiótica figurativa sí incorpora necesariamente la plasticidad, que sería la cualidad de la forma como tal. La plasticidad como expresión de cualquier forma visual, opera en ambos niveles, en la semiótica figurativa, acompañando el reconocimiento del referente a través de dotarle de forma, y en la semiótica plástica, expresándose a partir de una morfología del signo sensorialmente percibida, pero sin la mediación de esta forma con una realidad externa análoga con los objetos del mundo.

A diferencia de su contraparte figurativa, la semiótica plástica se ocupa de un tipo de significación mucho más dependiente de los mecanismos perceptuales del intérprete, funcionando de forma ajena de la figuratividad o analogía simbólica y manifestándose desde las cualidades visuales de los signos que no tienen una relación directa o analógica con el mundo, al no tratarse de ‘figuras’. Esta ‘no figuratividad’ se manifiesta a través del código de la visualidad y de lenguajes y sub lenguajes de la forma, como el color, la mancha, la textura, la materialidad, etc.

Greimas ejemplifica la semiótica plástica a partir de la descripción de los trabajos de Kandinsky o Klee, cuyas obras buscan despojar al signo de todo asomo figurativo o proponer una “deconstrucción” de la figuratividad. En este tipo de representaciones, la forma no responde a la necesidad de reconocimiento del signo en razón de una similitud con aquellos elementos que representa, pues no se propone expresar formas de la realidad más allá de ellas en sí mismas. Por ese motivo, la semiótica plástica pudiera considerarse un metalenguaje o

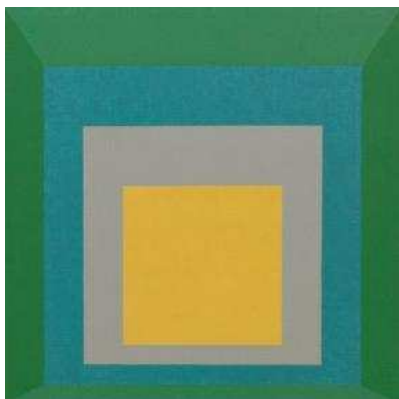
expresión gráfica de su mismo lenguaje interno y autónomo, pues a través de la forma, solamente representa su propio universo conceptual e incluso puede no representar ningún concepto, ni ‘cosas’, ni ideas que tienen una correspondencia analógica en el mundo real, aunque la expresión puramente plástica no esté exenta de referencias mentales y estéticas muy significativas.

Así, la semiótica plástica no se basa en conexiones referenciales con el mundo natural o físico, como la representación de un paisaje con árboles y un lago, ni tampoco con signos de otros lenguajes contenidos en la figuratividad (como un texto alfabético).

La materia prima de la semiótica plástica es la sustancia visual, cuyo único vínculo referencial de origen apela a la sensibilidad estética de los propios códigos que permiten a la forma convertirse en signo y significar, como pudiera apreciarse en la pintura abstracta, de la figura 49, en la que toda interpretación proviene de la geometría, la composición y el color.

#### **Figura 49**

*Arte Abstracto/Semiótica Plástica*



*Nota.* Josef Albers. «Homage to the Square: Apparition», 1959, Guggenheim Museum, New York.

Greimas (1991) propone, además de los citados pintores abstractos, otros ejemplos de semiótica plástica, como la fotografía de Boubat o las obras de Mies Van der Rohe, aludiendo que se trata de formas de expresión donde la atención «se desvía a la función representativa y comunicativa para dar lugar ‘en cuanto superficie’ a una lectura estética» (p. 27). Greimas afirma que semiótica plástica nos “habla” desde los objetos del arte, pero también nos da elementos para “hablar de ellos”, a partir de un lenguaje propio del objeto y el diálogo



significante que puede establecer con el intérprete, pues al no depender de la naturaleza figurativa referencial que tiende a buscar la literalidad y cuya motivación puede opacar la atención de las cualidades estéticas, la semiótica plástica evoca a experiencias completamente estéticas.

La semiótica plástica opera así a través de lenguajes alejados de la obviedad o la transparencia semiótica del signo objetivo, a través de abordajes más personales, intuitivos e introspectivos, menos literales o explícitos, exaltando las cualidades estéticas o sensibles que trascienden la búsqueda mimética propia de los lenguajes figurativos.

A diferencia de la semiótica figurativa, en la semiótica plástica el significado no es evidente e inducido por el reconocimiento referencial de la forma, sino de la posibilidad de la expresión plástica en sí misma, un tipo de lenguaje que suele ser más complejo que el figurativo pues no posee referencias evidentes para su interpretación, lo que supone la necesidad de un conocimiento y sensibilidad mayor en relación a la forma. Es por ello que los lenguajes abstractos de los que se vale la semiótica plástica no están necesariamente al alcance de cualquier intérprete.

Por otro lado, la plasticidad visual enmarcada en el campo de la interpretación semiótica se relaciona con el componente más subjetivo y personal del arte, algo que resulta difícil de definir con palabras o describir a través de conceptos, aunque se puede acercarse a la concepción un arte «libre de referencias», que no precisa de la aprehensión cognitiva de lo representado ni utiliza la figuración de la realidad como parámetro valorativo de las representaciones del signo.

Sobre la posibilidad de tipificación de los códigos interpretativos de los signos, especialmente desde su plasticidad, Bertín refiere en «*Sémiologie Graphique*» –citado por Sesma– (2004), que «las significaciones que el hombre atribuye a los signos, pueden de varios tipos: «monosémicas», como la matemática, «polisémicas», como la imagen figurativa y el mensaje verbal o «pansémicas», como la música clásica o el arte abstracto» (p. 33).

La clasificación de Bertín es útil para entender las posibilidades de decodificación e interpretación de los signos del tipografismo, pues permite ubicar distintos niveles de polisemia que van desde lo abiertamente denotativo hasta los diversos grados de connotación. En este sentido, el proceso de interpretación se da a partir de la lectura primaria del objeto,

desde sus rasgos más evidentes a partir de su forma, que son aquellos que lo vinculan de manera directa con la realidad. A partir de esa primera lectura, la interpretación se mueve hacia la experiencia sensible y estética, pasando por mecanismos intermedios que involucran la carga de objetividad contenida en el signo y también una inherente cuota de subjetividad proveniente del intérprete y sus condiciones particulares.

En este sentido, puede hablarse de un contexto interpretativo intermedio, que podría apelar no propiamente a la objetividad ni a la subjetividad, sino a la intersubjetividad.

#### ***2.4.1 Denotación, Connotación y Anclaje Semiótico de la Imagen***

En lo relativo a la semiótica visual, es relevante acudir a los conceptos de «denotación», «connotación» y «anclaje semiótico». Barthes (1993) hace un análisis de estos tres componentes desde los medios masivos y especialmente desde las imágenes publicitarias, aunque más allá de esos medios, tales componentes pueden aplicar a otros tipos de representaciones visuales.

La **denotación** se encarga de la significación a través de las representaciones directas de los objetos que reconocemos de la vida común, en un entendimiento directo y primario que tiende a la univocidad. La función denotativa de la imagen ocurre cuando las representaciones son lo suficientemente figurativas e icónicas para poder ser comprendidas sin la mediación necesaria de lenguajes simbólicos, considerando que la propia representación o convencionalidad del signo alcanza para ser interpretado por su cercanía natural y transparente con el referente.

Por ejemplo, una fotografía o una pintura hiperrealista serían tipos de imágenes con rasgos denotativos, pues la semejanza de la representación con lo representado, **denotan** significados previsibles y relativamente estables; es decir, “representan lo que representan”.

La denotación visual facilita el reconocimiento y la expresión directa o literal de los mensajes a través de las imágenes. Desde las categorías del signo de Peirce, usualmente estará más cercana al «ícono», en función de su transparencia semiótica que favorece la significación más denotativa, directa y unívoca.

En el campo del tipografismo, la denotación aparece vinculada al signo escrito y su componente esencialmente lingüístico, que es decodificable a partir de un solo tipo de

‘lectura’, a la que ni siquiera puede aplicarse el concepto de interpretación propiamente dicho, porque no tiene potenciales variables que dependan del intérprete o el contexto, sino una sola posibilidad semiótica. Solo se puede leer o no.

En oposición a lo denotativo, la **connotación** aborda los signos visuales desde una perspectiva que lleva al intérprete a proponer conjeturas para la construcción del significado, que suele ser mucho más elaborado y sutil que las representaciones directas, literales y análogas de la imagen denotativa.

Según Polidoro (2016), «en el interior de una misma cultura existen recorridos connotativos alternativos o grupos que organizan su conocimiento y las uniones entre ellos de maneras alternativas» (p. 38). Esto implica que tales recorridos interpretativos se suceden de formas más libres y menos acotadas que la interpretación monosémica derivada de la literalidad de las imágenes realistas o completamente icónicas. En la connotación es posible – e incluso necesaria– la especulación sobre los elementos que componen las imágenes y su significado menos evidente, que puede ser indicativo [como índice] o simbólico [como símbolo], si se contrastan estas posibilidades de manifestación con las categorías del signo de Peirce.

La denotación se relaciona de forma directa con la tarea de «lectura» del texto o de la imagen y este tipo de acercamiento acepta usualmente una sola forma decodificadora del signo, que ‘se lee’ y por tanto ‘no se interpreta’; constituyéndose monosémica. El segundo tipo de acercamiento –el connotativo– precisa de ser interpretado, no leído, pues la interpretación supone la contingencia, la valoración de cualidades variables y el acceso a un repertorio de posibilidades que no están delimitadas *a priori*, por lo que se alejan de la monosemia y se integran en el terreno de la polisemia.

La relación de las lecturas denotativas y las interpretaciones connotativas depende de las particularidades del signo, pero también de la capacidad del intérprete para su abordaje, sea como lectura (monosémica) o como interpretación (polisémica). En ese sentido, la connotación es más compleja y propicia para la expresión creativa y el arte. En lo connotativo tiene incidencia directa el intérprete y el contexto, mientras que en lo denotativo esta incidencia se reduce al mínimo, si bien no puede negarse que esté presente. En el caso del tipografismo, al tratarse de una manifestación gráfico-expresiva de un texto escrito, estaría presente la

denotación, a través de la lectura lingüística del texto y la connotación, a través de la interpretación expresiva de la forma del grafismo del mismo texto.

Si la significación visual deriva de una fusión de las cualidades gráficas propias del signo y de las condiciones de interpretación, ese balance estaría más en función de las primeras [las cualidades del signo] en el proceso de denotación y de las segundas [las cualidades del intérprete] en el proceso de connotación.

En relación a la parte connotativa de la interpretación del signo visual, Barthes (2000) afirma que «la variación en las lecturas no es anárquica» (p. 36), lo que sugiere que, aunque la dimensión connotativa permite la apertura de los significados posibles, usualmente estas variables derivan de una lógica simbólica imaginable o previsible, que puede orientar dichas interpretaciones desde la dimensión gráfica del signo. Barthes establece que en el caso de quien interpreta una pieza visual en la que intervienen imágenes y texto, la forma de acercarse a la interpretación ‘correcta’ es detectando las asociaciones de significado inherente a las imágenes (polisémicas) que están más o menos justificadas por las asociaciones con el significado lingüístico (monosémico) del texto, lo que permitirá detectar aquellas más plausibles para acercarse al significado real.

Barthes llama «anclaje» a esta forma de asociación lingüístico-visual de la imagen, concepto que Polidoro destaca como recurso semiótico para evitar una consecuencia posible de la connotación, que es la existencia de «una cantidad prácticamente ilimitada de lecturas», aunque en el contexto hasta aquí expuesto, lo que Polidoro llama ‘lecturas’, se refiere más bien a interpretaciones, pues la lectura sería un resultado monosémico del código icónico, mientras que en las interpretaciones caben varias posibilidades, lo que las hace polisémicas por naturaleza. Así, en el terreno de la semiótica visual, la lectura se asocia a la denotación y la interpretación a la connotación, pero ambas operan de manera instantánea y simultánea en la confrontación al signo, sea como texto o como imagen.

Según la naturaleza en cada elemento significativo del tipografismo, en el texto como forma lingüística, su sentido tenderá a ser más denotativo y en su resolución gráfica o tipográfica tenderá a ser más connotativa, aunque esta tipificación no puede considerarse absoluta, pues puede haber textos connotativos (con muchas lecturas potenciales) o grafismos denotativos (cuya claridad admite solamente una interpretación).

El «anclaje» será la vinculación posible que aproxima a un intérprete a un significado particular a través del contenido del texto, que puede condicionar aquello que puede ser interpretado a través de las partes icónicas de la imagen, mismas que sin el texto, pueden llevar a navegar en un mar de posibilidades de interpretación sin ninguna orientación semiótica clara. Algunas imágenes están pensadas para ser usadas o contempladas en esa polisemia natural, que se puede convertir incluso en su cualidad más importante, como sucede comúnmente en las imágenes artísticas. Dentro del abanico de las imágenes artísticas relacionadas con el tipografismo, el texto es un elemento de anclaje importante, al igual que en todas las imágenes de índole comunicativa de la vida común, como la publicidad, las imágenes informativas, señaléticas, ilustrativas, educativas, o en las redes sociales. En esta clase de imágenes, el texto es un elemento visual además de lingüístico por lo que está sujeto a la tríada del anclaje, partiendo de la lectura y, por tanto, de la denotación, pero sin estar cerrado a la posibilidad de connotar en función de la forma. Esa es la caracterización que define al tipografismo.

Barthes explica la figura del anclaje como forma de intervención del texto y su lectura en la orientación de la interpretación más plausible para el intérprete de una imagen, a partir del ejemplo de un afiche de pasta de la marca *Panzani* (figura 50).

### **Figura 50**

*Afiche Publicitario: Panzani*



*Nota.* Imagen que Barthes analiza en su texto «Retórica de la imagen» (p. 127).

En esta imagen existen varios aspectos connotativos que Barthes expone y que son susceptibles de reconocimiento a través de una configuración cultural afín a las interpretaciones que suponen una cercanía con la intencionalidad publicitaria del anuncio.

En el análisis de Barthes, tanto el nombre del producto (Panzani), como la composición de colores que producen el tomate, la pasta blanca, el fondo del cartel y los colores del empaque, hacen alusión a la 'italianidad', pero estos rasgos probablemente puedan pasar desapercibidos para intérpretes ajenos al conocimiento de la heráldica italiana y sus tres colores referenciales.

Por otro lado, en la composición, se aprecian los ingredientes sobre una red del mandado, lo que permite suponer que alguien acaba de traerlos y ello supone –de forma implícita– la frescura de los productos. Adicionalmente, la composición parece plantear una cuidadosamente 'desordenada' configuración de los objetos que remiten al lenguaje de la naturaleza muerta y con ello, se revisten de una carga estética casi equiparable a la exquisitez de una obra de arte, concepto que, asociado a la comida, puede aludir metafóricamente a la sofisticación del platillo.

Sin embargo, pese a todas esas referencias de significado que flotan en torno a esta simple imagen publicitaria, lo que verdaderamente aporta el anclaje necesario para su interpretación definitiva, es el contenido lingüístico del texto, que no deja lugar a dudas sobre el sentido del mensaje de la pieza.

Si bien el esquema semiótico de la denotación, la connotación y el anclaje parece funcionar de forma precisa y simple en el ejemplo de *Panzini*, se pueden detectar tres eventuales condicionantes que dificultan su consideración, al menos como fórmula ideal como absoluta eficiencia interpretativa en objetos o imágenes del mundo real, o bien de la esfera de los medios masivos de comunicación.

Primero, que las interpretaciones propuestas en la imagen no necesariamente corresponden con los modelos de pensamiento de todos los usuarios potenciales a los que esta puede llegar, lo que dificulta garantizar la fiabilidad completa de la significación en entornos ajenos al contexto original de las imágenes.

Segundo, que el anclaje del texto puede ser muy eficiente en imágenes que requieren cuotas de precisión informativa muy altas, pero que no es ideal para el uso de la metáfora, la

poética, la ironía o la retórica en mensajes donde el juego entre imagen y texto está pensado para proponer significados lejanos o incluso opuestos a la literalidad o transparencia semántica.

Tercero, que el anclaje impuesto por el texto, en el caso de su vinculación con la imagen, al aportar un reconocimiento inmediato de la intencionalidad del anuncio, tiende a anular el efecto sutil de los mensajes implícitos en las imágenes de las verduras y la red, en su configuración y colores, que son una parte sustancial del ingenio retórico de la pieza. En lugar de ser descubierto por el intérprete, el mensaje es puesto frente él de forma contundente con la afirmación del texto, anulando la posibilidad heurística de la interpretación y con ello, parte del atractivo del anuncio. En ese sentido, convendría preguntarse ¿qué caso tendría idear todos esos mensajes sutiles si el texto finalmente será el que imponga el significado de forma directa, dejando de lado la metáfora y la propuesta retórica que hacen de la pieza no solamente un anuncio directo, sino un tipo de interpretación potencialmente estética?

Debe considerarse que en la publicidad el objetivo es justo el reconocimiento rápido e inequívoco de la intención del mensaje, y que no le favorece una interpretación metafórica o poética si esta no termina por generar un apego o interés del intérprete hacia la marca y el producto. Pero en otros ámbitos interpretativos de la imagen, como en el arte, la sutileza de la interpretación sí es importante e incluso necesaria, pues sus representaciones no suelen ser semióticamente directas o literales.

Pero pese a estas posibles consideraciones y a que este método o esquema semiótico pueda no ser aplicable de forma irrestricta a todos los objetos visuales, ciertamente aporta algunas bases del concepto dual de denotación-connotación y de la mediación que puede hacer entre estos dos abordajes el concepto de anclaje, mismo que, fuera de los márgenes de la propuesta de Barthes y el ejemplo aquí reproducido, puede ser de gran utilidad para afrontar la tarea del análisis semiótico de la imagen y una herramienta para la semiótica visual orientada a sus formas de aplicación.

A manera de cierre sobre el concepto de anclaje, denotación y connotación, Polidoro afirma que «analizando los significados connotados en una imagen, estos ponen en evidencia cuál es la ideología o la manera por la que una cultura asocia valores y valoraciones a objetos, situaciones, categorías, personas, etc.» (p. 38).

## 2.5 Semiótica del Lenguaje

La primera particularización disciplinar de la investigación es la semiótica «del lenguaje» y «de los lenguajes», entendidas como dos variantes que además de diferenciarse en el carácter plural del concepto, entrañan otras diferencias significativas. Beuchot (2018) establece que son múltiples las posibilidades y sentidos del lenguaje, lo que posibilita también sus diversas interpretaciones.

La semiótica del lenguaje es una de las líneas naturales de trabajo de la disciplina, pues surge originariamente como semiología relacionada con el lenguaje, estableciendo modos de significación dirigidos a las modalidades de expresión verbal. Por tanto, cuando se habla de semiótica del lenguaje se suele referir a la semiótica de la lengua, aunque esta no sea la única variante posible del concepto en su sentido más amplio. Las concepciones más abiertas a nuevas definiciones del «lenguaje» fueron ganando terreno en las discusiones teóricas que fueron surgiendo desde la segunda mitad del siglo pasado, relacionando el concepto con formas de expresión particulares que se configuran desde un código particular, abriendo la posibilidad de caracterizar los signos en varios lenguajes, como «el lenguaje de las imágenes», «el lenguaje gestual», «el lenguaje científico», «el lenguaje literario», «el lenguaje tipográfico», etc.

De Saussure será reconocido uno de los pioneros del abordaje sígnico del lenguaje desde su concepción dual, a partir de la noción de «significante» y «significado», que propone la relación de una «imagen acústica» con un «concepto» para establecer la significación. Se puede reconocer la prevalencia de esta idea dicotómica mediante la asociación del signo a través del «plano de la expresión» y a través del «plano del contenido». En la categorización saussuriana, el plano de la expresión correspondería con el *significante* y el plano del contenido con el *significado*.

Aunque la formulación general de Saussure surge de la descripción de los procesos del lenguaje verbal y originariamente proviene de un planteamiento relativo a la lengua, derivado de su estudio desde la semiología lingüística, su configuración básica puede aplicar a otros tipos de lenguajes, debido a que cualquier tipo de signo tiene un significante y significado.

El signo es reconocido usualmente por el intérprete a través de su *significante* y este se representa y es entendido también como el signo mismo, pues el *significado* es una



construcción psíquica en la mente que dependerá de varios factores para concretarse como tal, a diferencia del significante, que se presenta como una sustancia sensorial reconocible: visual, auditiva, táctil, etc.

Sobre la derivación del significante en significado, Rojas (2022) habla de la necesidad de una «intención comunicativa» y de un «consenso» o aceptación previa implícita del intérprete, aunque esta última condición no aplicaría de forma precisa para todos los signos o tipos de signos, pues no en todos ellos se puede dar por hecho el mismo nivel de consenso, cuya existencia es muy variable según la diversidad de cada tipo de signo. En todo caso, se puede afirmar que tal consenso sí está presente en los signos del lenguaje, entendidos como representación de la lengua y como parte de procesos de aprendizaje del habla, el idioma y la lecto-escritura.

Si bien los factores que inciden en la decodificación del significante al significado pueden ser de muchos tipos, en el caso particular del lenguaje esta comprensión deriva del carácter utilitario y convencional del signo, esencialmente de su dimensión lingüística, aunque por otro lado, el lenguaje y su representación no estén exentas de la injerencia de aspectos anexos a lo lingüístico, como valores, emociones o sensibilidad estética, que suelen considerarse de forma secundaria a la función lógica cognitiva del lenguaje, sea en sus modalidades verbales o escritas. Esta condición lleva a lo que Klinkenberg llama «transcodificación», cuando el lenguaje oral “pasa a ser” lenguaje escrito, y desde este último, el signo puede privilegiar la expresividad plástica incluso por encima de la convencionalidad lingüística, o trabajar a la par de ella como complemento o contrapunto.

En relación con la diferenciación de los conceptos de «el lenguaje» y «los lenguajes», puede entenderse al primero como la representación abstracta del habla, mientras que, en el caso de los segundos, caben diversas formas expresivas del signo a partir de diferentes sustancias.

### ***2.5.1 Los Lenguajes***

Siguiendo esta concepción amplia del concepto de lenguaje, desde la oralidad y su extensión a otros universos semióticos, Barreto (2008) expone una categorización que

contempla estas variantes, retomando la visión de Gadamer sobre las posibilidades expresivas de los diferentes tipos de lenguajes, estableciendo tres niveles (p. 53):

1. Las lenguas naturales (por ejemplo, los idiomas)
2. Los lenguajes artificiales (lenguajes científicos, clave «morse», señales de la carretera, «braile», etc.).
3. Los lenguajes secundarios (estructuras comunicativas-significativas que se encuentran por encima de las lenguas naturales), como los mitos, la religión, la magia y el arte.

Considerando estas modalidades, la semiótica excede con mucho los límites de la oralidad y se ocupa de ámbitos que nada tienen que ver con ella, pero que pueden tener similitudes estructurales o lógicas. Por ejemplo, tanto en el caso de «el lenguaje» como de «los lenguajes», está presente un elemento central: el código, entendido como la forma de organización interna detrás de cualquier forma de lenguaje, sea el del habla o cualquier otro.

Guiraud (1971) propone el reconocimiento del código a partir de sus formas específicas de uso, estableciendo tres modalidades: códigos lógicos, códigos estéticos y códigos sociales. Rojas extrae la referencia básica de cada tipo de código resumiéndolos de la siguiente manera (p. 71):

**Códigos lógicos:**

Este tipo de códigos tiene como función «significar la experiencia objetiva y la relación del hombre con el mundo».

**Códigos estéticos:**

La peculiaridad de esta clase de código es la de buscar las mejores formas expresivas para recrear la realidad estéticamente. Es decir, el ser humano contempla la realidad del mundo exterior y la problemática humana, para expresar por algún medio su modo personal de percibir el mundo, de sentir y pensar, es decir, el conjunto de sus propias experiencias.

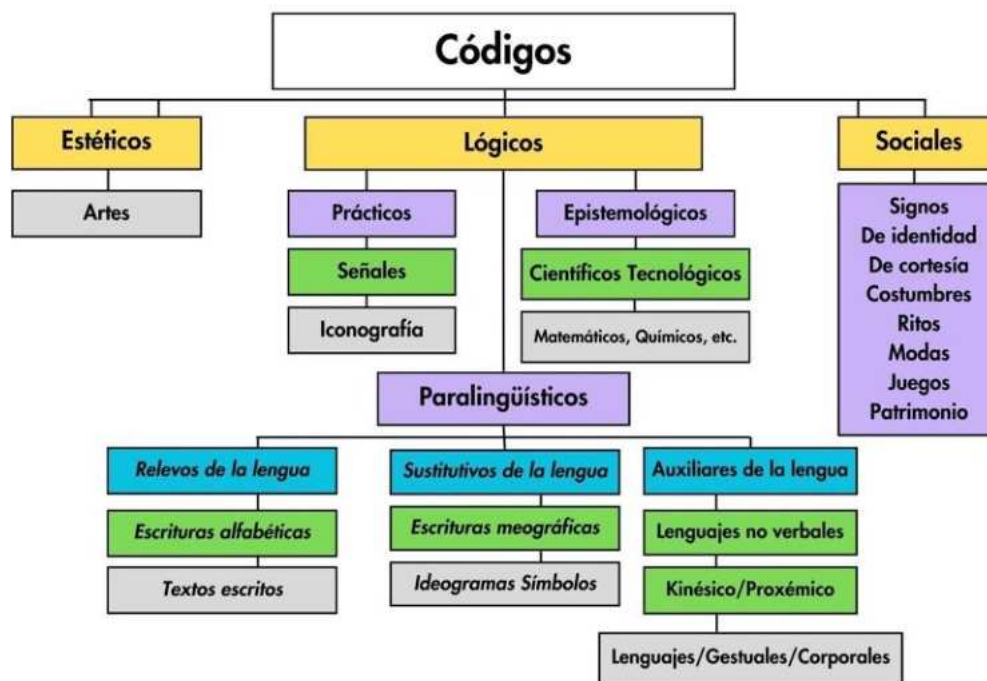
**Códigos sociales:**

Nacen de la experiencia objetiva, subjetiva y cultural del ser humano y tienen como propósito significar la relación entre los hombres y, por lo tanto, significar toda clase de interacción social: normas, roles, costumbres, ritos, reglas, etcétera.

En la siguiente gráfica (figura 51) se aprecia la clasificación completa de los códigos de Guiraud.

**Figura 51**

*Códigos semióticos. (Guiraud)*



*Nota.* Elaboración propia basada en el esquema original de Pierre Guiraud en «La semiología» (2023). Siglo XXI Editores.

Derivada de su amplitud, el concepto de «lenguaje» plantea una alta polisemia que puede ser abordada desde su relación con la lengua y los fenómenos de la verbalidad y desde su concepción plural [de los lenguajes] a través de diversos sistemas, suprasistemas y subsistemas de signos que no necesariamente tienen relación con el habla, pero que, aunque constituyen universos diferentes, pueden relacionarse con el lenguaje y las palabras para ser expresados, o exteriorizados o descritos. En ese sentido, lo verbal es un puente entre otra clase de lenguajes, como la propia visualidad. Así, lo visual se nutre de lo lingüístico al requerir de las palabras para relacionar los conceptos de lo visual con la verbalización del pensamiento y de la misma forma, lo lingüístico se nutre de lo visual para expresarse como signo escrito a través de los sistemas visuales que tienen analogía con lo verbal, como la escritura. Esta doble

reciprocidad en la construcción del lenguaje considera la dicotomía del lenguaje verbal y los lenguajes no verbales, pero no los separa de forma irreductible, pues en la realidad de las interacciones significantes, lo verbal se complementa con todos los demás códigos ajenos a lo verbal. La importancia del concepto del «lenguaje» radicaría entonces su versatilidad y apertura, comportándose como un macro universo que puede contener al lenguaje (verbal) y a los lenguajes (no verbales). En relación al lenguaje verbal –en singular–, su utilidad se potencia para referir a cualquiera de ‘los lenguajes’ –en plural–; es decir, para ayudar a la contextualización e inteligibilidad de los lenguajes de la forma, vinculándolos a la producción del sentido desde el pensamiento que se sustenta en las palabras.

Serrano (2011) ahonda sobre esta cualidad particular:

El lenguaje verbal es el único sistema de comunicación, creemos, que puede traducir todos los demás. ... Todo sistema necesita ser interpretado y la interpretación la hemos de dar también en algún sistema. Es decir, hay sistemas interpretantes de otros que son interpretados. No es una hipótesis excesivamente arriesgada afirmar que el lenguaje verbal es el interpretante por antonomasia. Quizás podríamos definirlo como el único interpretante y, por lo tanto, traductor de otros sistemas. (p. 52)

Klinkenberg (2012) refiere que el lenguaje nos parece algo muy natural porque lo adquirimos de forma muy temprana, y ello nos hace perder de vista que es una construcción artificial llena de recovecos significantes. Esto tiene que ver con la percepción que se tiene en cuanto a las condiciones tan cotidianas de la vida común, que suele llevarnos ser ajenos a la construcción cognitiva de la realidad a través su uso:

El uso del lenguaje sigue ciertamente unas reglas, pero esas reglas se presentan al observador como algo muy borroso. ... Esta complejidad parece aún más grande si se vuelve la atención hacia los “otros” lenguajes. Porque al lado del lenguaje verbal hay otras mil maneras de comunicar: el lenguaje visual, el gestual y todos los que las culturas ponen a nuestra disposición. Cada uno de estos lenguajes tiene sus propias reglas, a veces tan complejas como las de la lengua. Así pues, hay lenguaje y lenguajes. (p. 31)

Independientemente de los límites entre los que se pueda mover cada categorización o descripción de un lenguaje, la condición infaltable para que se le considere como tal es la

identificación y aceptación de ciertas características distintivas que solamente pueden existir a través de signos, así como la existencia de un código reconocible que permite que los signos actúen como tales, en un tipo de lógica asociativa más o menos reconocible. Por ello los lenguajes son un elemento esencial para la semiosis, pues aglutinan los signos que les permiten tener sentido y desarrollar las relaciones entre sus diferentes dimensiones, tal como lo explica Morris:

Un lenguaje, por tanto, como sistema de signos interconectados, tiene una estructura sintáctica de tal clase, que de entre sus combinaciones permisibles de signos algunas pueden funcionar como afirmaciones y como vehículos sígnicos de tal tipo que pueden ser comunes a una serie de intérpretes. Los rasgos sintácticos, semánticos y pragmáticos de esta caracterización del lenguaje se clarificarán más cuando consideremos las respectivas ramas de la semiótica. También quedará claro que de la misma manera que un signo individual se caracteriza completamente mediante su relación con los restantes signos, con los objetos y con sus usuarios, un lenguaje se caracteriza completamente a su vez cuando se enumeran las reglas (que posteriormente llamaremos sintácticas, semánticas y pragmáticas) que gobiernan los vehículos sígnicos. (1985, p. 38)

La importancia de la semiótica del lenguaje radica en su capacidad de acceder a las manifestaciones de lo no verbal a través de lo verbal y viceversa, basándose en los tres elementos infaltables de cualquier sistema semiótico: el signo unitario, el lenguaje que le da sentido a los signos y el código que media las interacciones entre mensaje, el objeto y el intérprete.

## **2.6 Semiótica de la Escritura**

La escritura, para considerarse como tal, debe ser comprendida en el ámbito de la conciencia y formar parte de un sistema de comunicación instaurado en un grupo social. Por tanto, no solamente precisa intencionalidad semiótica, sino una alta precisión de códigos gráficos, fonéticos y lingüísticos, además de un manejo de sus propias reglas semióticas.

La escritura produce textos, encapsula ideas que han sido pensadas previamente y que toman vida significativa desde los signos. Esas ideas tienen una doble direccionalidad activa,

desde quien las crea y desde quien las interpreta. Así, la escritura permite la transcodificación de un pensamiento a otro por medio de unas marcas organizadas en un papel, en una pantalla o casi cualquier objeto. Para que el texto llegue a ese destino precisa la claridad de su expresión gráfica y el reconocimiento sensorial y cultural de quienes son capaces de reconocer en ese grupo de signos organizados, una idea que le haga reflexionar. Hace algunas décadas, Barthes anunciaba «la muerte del autor» y el «nacimiento del lector», al declarar que «la unidad de un texto no descansa en su origen sino en su destino» (p. 148).

La escritura es una de las semióticas particulares que tienen un uso práctico cotidiano en casi cualquier contexto humano. Su abordaje teórico parte de reconocer algunas posturas existentes en torno al carácter sígnico de lo escrito, a fin de identificar estructuras semióticas que permitan la comprensión del funcionamiento de los repertorios de signos que integran los materiales escritos.

Antes de ser un grafismo, un texto es una composición de letras y estas, las unidades mínimas del lenguaje escrito. La semiótica permite el acercamiento a la escritura como una más de sus tipologías por ser parte del lenguaje, su materia prima de origen desde la semiología. El lenguaje de la escritura y los signos que lo configuran son un universo en sí mismo, independiente de su vinculación natural y su relación teórica con las formas del lenguaje verbal.

En relación al estatus semiótico de los sistemas de escritura, Harris señala que «cualquier teoría general de los signos podrá aplicarse a los signos de escritura. Para mostrar lo que hace posible la escritura, el semiólogo tiene que explicitar los principios semiológicos básicos a los que se adecúan los textos escritos» (18).

Se ha visto tradicionalmente a la escritura como recurso de registro, vinculado al pensamiento y al lenguaje, considerando muy pocas veces el potencial reconfigurador del texto como objeto plástico. Aunque poco explorado, ese potencial acerca a los signos escritos con los objetos de la expresión visual y estética, cercanas también a las artes.

A partir de las teorías posestructuralistas, las teorías semióticas de la recepción, la semiótica integracionista y otros enfoques teóricos desde disciplinas como la hermenéutica, se ha venido configurando una visión amplia que ha abierto nuevos paradigmas de la significación en torno a los modelos semióticos de lo escrito, que podrían considerarse más

incluyentes de la relevancia de los aspectos como la sensibilidad, la estética y la expresión no lingüística anexa a los textos escritos.

Bazerman (2013) –citando a Olson– expone el sentido de la escritura como sistema visual de representación:

La escritura constituye un sistema semiótico organizado en base a formas gráficas codificadas que establecen una relación de representación con otro sistema semiótico, el lenguaje oral. Aprender a escribir es un proceso complejo y dinámico, que se extiende durante toda la vida e involucra variadas habilidades, desde el dominio de destrezas perceptivo-motrices hasta la comprensión y producción de significados en un mundo sobre el papel. (p. 16)

En su dimensión gráfica material, la escritura posee una existencia externa a la persona y, según los soportes y medios utilizados, sus productos pueden perdurar más allá del contexto inmediato de producción. En su dimensión simbólica, la escritura establece una relación de representación que implica tanto a los productos gráficos como a los procesos involucrados en su elaboración (Martí, 2003). Así, el componente semiótico de la escritura se ve potencializado no solamente por el texto que representa –la materia conceptual del mensaje– sino por el hecho de que lo escrito connota a partir de su particularidad formal y tecnológica –la materia gráfica del mensaje–.

Así, el texto que contiene estas líneas que ahora usted lee, se entenderá en función del propio contenido que expresa lo que su autor ha dispuesto como idea, pero también, a partir del soporte y el contexto de lectura en el que el texto es puesto frente a los intérpretes o llega a ellos, sea de forma casual o deliberada, en un formato impreso o digital, de manera formal o informal, etc. Quienes ahora leen este texto, lo hacen en el contexto desde su referencialidad a un trabajo de grado, esperando la correspondencia discursiva y formal con que esa categoría de texto debe manifestarse a través del tipo de letra, de su estructura gráfica, ortotipográfica y lingüística etc.

Además de su vinculación a los contextos culturales del propio abordaje del texto, la escritura provee formas gráficas codificadas para muchos de los elementos de la lengua, así como los medios para codificar el lenguaje en general y los lenguajes en específico. Difícilmente se puede hablar de un sistema más eficiente que se haya inventado para

representar ideas, conceptos, palabras del lenguaje o formas enteras de pensamiento que los sistemas de representación que llegan a expresarse, no solamente de forma gráfica, sino escrita. Esta representación precisa de dos componentes, la grafía (que articula el contenido textual) y el grafismo (que articula la expresión gráfica), los cuales no son equivalentes, sino complementarios.

A diferencia de un grafismo como expresión plástica neutra o pura –como un trazo, una pincelada, una marca, una huella o una mancha–, las grafías de los sistemas de escritura son signos con un poder de enunciación proveniente de un sistema mental aprendido, institucionalizado y compartido con otros, lo cual reduce significativamente la ambigüedad de las expresiones. Según Ong (2016), «la irrupción decisiva y única de los nuevos mundos del saber no se logró dentro de la conciencia humana al inventarse la simple marca semiótica, sino al concebirse un sistema codificado de signos visibles por medio del cual un escritor podía determinar las palabras exactas que el lector generaría a partir del texto». Esto es lo que tiene que suceder para que las marcas semióticas puedan llamarse escritura.

La semiótica permite la representación y fijación del mundo físico a través del mundo de las ideas, desde las marcas en el papel, la pantalla, la piedra, o cualquier superficie. Sin escritura, otros sistemas mecánicos, fotográficos, pictóricos o digitales de fijación de información, carecen de lenguajes lo suficientemente concretos e inteligibles, pues si bien esos medios pueden registrar con alta fidelidad las imágenes para formar representaciones de conceptos del mundo, no poseen ningún lenguaje lo suficientemente universalizable y convencional para generar una interpretación con una claridad paralela a lo que puede denotar la escritura. En este contexto, los sistemas tecnológicos de reproducción gráfica son solamente vehículos que hacen una tarea de mediación, pero que difícilmente se convierten en elementos configuradores de discursos precisos, para lo cual, lo escrito es esencial. Estos mecanismos y dispositivos mediadores, si bien pueden ser ideales para la representación visual en alta fidelidad, suelen requerir el complemento del lenguaje escrito para la representación objetiva y económica de las ideas. Se requiere el componente escrito para abordar el mundo de lo concreto y no quedarse en el nebuloso mundo de la ambigüedad de otros sistemas, aunque “lo concreto” no es el único tipo de discursividad válido, ni necesariamente el de mayor



expresividad, como es evidente en el mundo del arte, donde lo concreto puede llegar a ser la excepción, más que la regla.

### ***2.6.1 Grafismo Semiótico en la Escritura***

Pese a la carencia de precisión semiótica de los lenguajes plásticos, pictóricos o fotográficos, en oposición a los lenguajes escritos, la fusión de estos últimos con aquellos permite la expansión de los fines semióticos de los objetos a través de la conjunción en un binomio visual que se constituye en el tipografismo, un tipo de signo **escrito/plástico** de alta efectividad lingüística y de muy alto potencial expresivo y estético, incluso mayor que lingüístico.

Desde el punto de vista semiótico, los sistemas escritos se basan en la articulación de elementos gráficos sobre una superficie a partir de pautas combinatorias de signos establecidas convencionalmente. Este simple principio posibilita los vínculos sociales de los individuos con los objetos y las formas de pensamiento y representación, al hacer coincidir o al menos acercar sus patrones conceptuales y culturales con los de la representación escrita y visual de los objetos escritos y tipográficos.

A fin de diferenciar entre los medios gráficos con los que cuenta un sistema de escritura para representar los sonidos de la lengua y las normas que regulan el uso de tales medios gráficos, Gak (1976) propone la distinción entre dos sistemas que se ocupan de partes específicas del signo: el «sistema gráfico» y «sistema ortográfico». **El sistema gráfico**, en el idioma español, consta de un alfabeto con veintisiete letras que remiten a distintos sonidos, basándose en el principio de correspondencia fonográfica. Esta correspondencia entre letras y sonidos admite algunas variantes, como el uso de letras diferentes para sonidos semejantes o una misma letra para sonidos distintos. Por otro lado, **el sistema ortográfico** regula la utilización de algunos de estos grafemas. Adicionalmente, los sistemas de escritura alfabéticos proveen convenciones gráficas no alfabéticas, tales como espacios entre palabras, signos de puntuación y variaciones tipográficas que podrían considerarse extensiones plásticas a estos dos sistemas básicos que propone Gak, describiéndolos a partir de las siguientes categorías:

La *grafemática* estudia los medios que posee una lengua para expresar los sonidos... ella organiza el inventario de grafías, es decir, las correspondencias abstractas entre los

sonidos y los signos. La *ortografía* estudia las reglas que determinan el empleo de las grafías según las circunstancias. (1976, p. 23)

A la semiótica de la escritura habría que sumarle las dimensiones significantes de los signos fonéticos y el uso de la norma ortográfica, referencias que permiten el funcionamiento del signo como tal, en unidad con su funcionamiento simbólico.

Además de estas reglas sintácticas, puede observarse una conciencia colectiva del uso de ciertos estilos de escritura que connotan más allá de las palabras representadas, a través del funcionamiento de las dimensiones «semántica», «sintáctica» y «pragmática».

Si bien estas tres dimensiones aplican inicialmente y de forma automática al aspecto lingüístico del texto, también operan paralelamente en el aspecto expresivo de forma extratextual, desde la sustancia plástica. Así, cada dimensión semiótica se ocupa de la construcción de las «estructuras lingüísticas» y de «las estructuras gráficas», permitiendo un significado integrado, sobre todo en los contextos en que no solamente se precisa del contenido informativo del texto, sino de su potencial expresivo, normativo o funcional a partir de su «grafía» y de su «grafismo».

La función **semántica** del texto sirve como unidad informativa o «sema» cargado de contenido. Aquello que puede considerarse el mensaje ‘original’ de lo escrito, desde la intencionalidad del autor y del texto en su pretensión conceptual. Este contenido original es materia de la semántica de la escritura y busca expresar un significado ‘puro’ de las palabras, sin revestimientos estilísticos. A esta parte puede llamarse «semántica lingüística» del texto, pues genera significado a partir del sentido de las palabras y lo que las estructuras lingüísticas denotan. Así, esta parte del sema o significado, proviene de lo que las palabras ‘dicen’, de forma literal.

En un siguiente orden interpretativo, se presenta una «semántica gráfica» de la escritura o del texto, en la cual el significado ya no se configura solamente por las referencias puras de las palabras y las frases como unidades lingüísticas, sino por lo que su constitución formal aporta al significado. En este caso, a diferencia de la parte lingüística, esta parte del significado no proviene de lo que las palabras ‘dicen’, sino de lo que las palabras ‘expresan’ y lo que las estructuras gráficas connotan.

Se pueden revisar ejemplos de formas de textos que son habituales al uso diario. Las letras **negritas** o *itálicas* no solo denotan el contenido informativo de las palabras que han sido escritas con esos estilos, sino que aportan significación excedente a partir de lo que puede interpretarse del hecho de que su constitución gráfica (de **negrita** o *itálica*) haya sido usada por el autor del texto para sumar al sema del contenido y el mensaje.

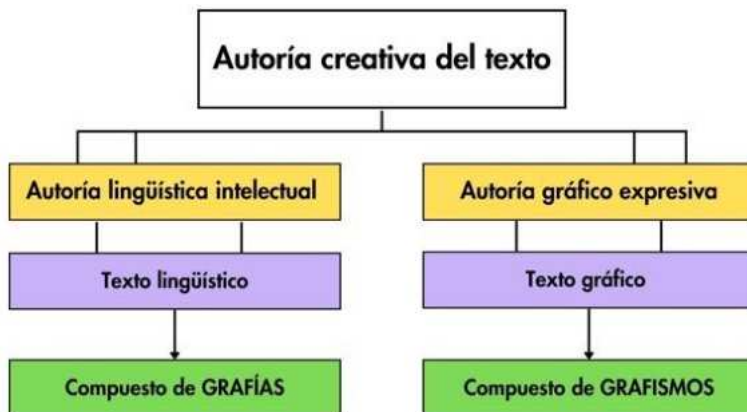
En relación a la figura del autor «literario» del texto, en oposición a la figura del autor «gráfico» y del papel de ambos en el proceso de construcción del *sema* del texto, cabría revisar algunos escenarios donde esas formas de autoría definen el sentido semiótico.

Por ejemplo, en el caso de una novela, ¿quién es el autor del texto, el escritor o la editorial? La lógica y la costumbre llevarían a pensar en el autor intelectual como el “autor” en sentido general y único, aunque normalmente esta figura o persona no sea la que hace posible el encuentro de su texto con los intérpretes, lo que precisa una mediación de otra entidad que también tiene una identidad propia y cuya intervención también puede incidir en la comprensión final del significado. Aquí se puede apreciar otra sutileza de la semiótica en relación a los procesos de significación del texto y sus relaciones con su *grafía* y su *grafismo*, pues el autor del texto normalmente no se ocupará de las expresiones gráficas de su propio texto, que serán decididas y elaboradas por otra figura de autoría hasta que ese texto sea publicado o puesto frente a los lectores. En ese sentido, la autoría semiótica del texto puede bifurcarse en la «autoría intelectual», que pertenece a quien ha escrito el texto y la autoría «expresiva» u objetual, que pertenecería a quien produce y edita ese material y lo hace semióticamente accesible.

En el caso de los textos de una señalética urbana o aeroportuaria, la autoría intelectual de los textos de las señales tendría una menor relevancia que la autoría expresiva-objetual que se manifiesta por medio de la expresión gráfica, pues las características visuales del texto serán de gran importancia para su interpretación precisa (figura 52).

**Figura 52**

*Autoría semiótica*



En el caso de las variantes expresivas de la *grafía* a través del *grafismo*, estas pueden considerarse como un tipo de significación connotativa, pues depende de códigos menos estables que el lenguaje, entendido desde su dimensión lingüística, cuya decodificación se puede hacer tan solo con el hecho de que el intérprete sepa leer y el texto esté escrito en un idioma que entienda, sin importar demasiado las particularidades de su forma, que si tendrán un impacto en la construcción del sentido gráfico expresivo cuando estas formas asuman una estructura mayormente connotativa.

En el caso connotativo del grafismo, esa significación excedente está sujeta al conocimiento de códigos adicionales que no necesariamente forman parte del bagaje cognitivo o expresivo de todos los intérpretes. Por otro lado, también influirá el contexto de uso en el que se presente el texto, pues las **negritas** o *itálicas* no significan lo mismo en un texto académico que en una pieza publicitaria o en una ecuación matemática. En todos estos casos, la grafía precisa contexto y bagaje del intérprete para connotar de la forma en que se planea la intencionalidad semiótica.

En el caso de la segunda dimensión de la semiosis, que compete a la función sintáctica, esta se ocuparía de afectar el significado (sema) en el entorno del lenguaje escrito a través de la configuración formal de las estructuras y formas de organización propias del sistema de signos escritos, sea como una forma de alineación a las formas convencionales o bien en oposición a ellas con fines abiertamente disruptivos. No todos los textos siguen las reglas de

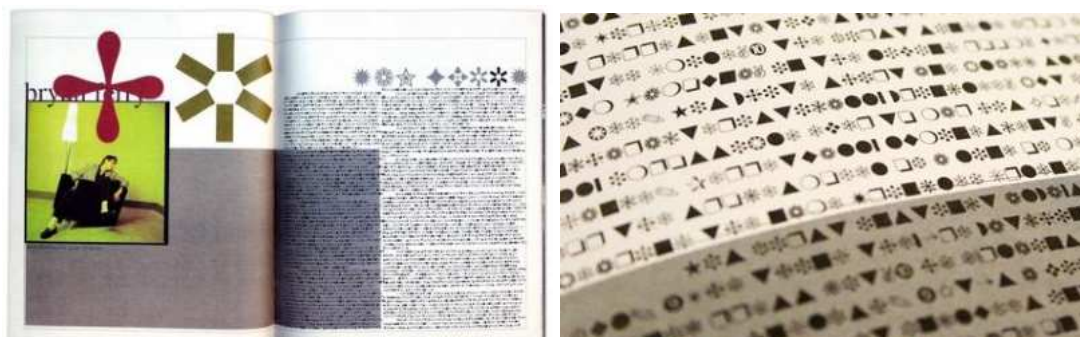
la regularidad y la norma de la escritura, pues ello sirve cuando se precisa de significaciones convencionales o neutras, que no es necesariamente el caso de textos con formas expresivas de corte más estético o artístico.

Como en el caso de la *semántica*, puede bifurcarse a la **sintáctica** en dos formas de uso y de análisis del mensaje escrito. Por un lado, la «sintáctica lingüística» del texto se ocuparía de las estructuras de las palabras, las frases, el léxico y las reglas o normas que permiten identificar dichas estructuras como mensajes lingüísticos concretos, incluyendo las formas de rompimiento de esas estructuras con fines particulares. La segunda parte de la bifurcación sintáctica en la escritura, correspondería con la «sintáctica gráfica» del texto, que sería la categoría que se ocupa no tanto de las estructuras lingüísticas ni lexicales de las palabras, sino de las estructuras gráficas que pueden expresarse y que inciden en el significado. Por ejemplo, el rompimiento de estructuras convencionales de un texto escrito alteradas por su forma gráfica, como el espaciado, la reorganización de las letras o la intención comunicativa a través de unas formas particulares de los caracteres o letras o la elección del tipo o estilo de la letra, representarían casos en los que entra en juego esta sintáctica gráfica de lo escrito.

Como referencia extrema del peso de la dimensión sintáctica y el manejo de la forma en el significado de un texto, puede citarse el caso del diseñador David Carson, considerado el rebelde de la ortodoxia tipográfica en el diseño gráfico de finales del siglo XX, padre de la tipografía *grunge* y diseñador de la revista «Ray Gun», en la que llegó a maquetar un artículo de la publicación utilizando enteramente en el texto la fuente tipográfica la *Zapf Dingbats*, una *font* que originalmente no contiene letras sino solamente símbolos abstractos y viñetas que suelen usarse como *bullets*. Carson deliberadamente utilizó dicha fuente sin letras, argumentando que el texto era tan aburrido, que ni siquiera valía la pena ser leído. Si bien esta clase de extravagancia semiótica con la forma de la letra puede considerarse un caso extremo y poco común de desafío a la grafía del lenguaje y su lexicalidad, en este caso anula completamente el contenido semántico del texto. Por otro lado, esta clase de propuesta se acerca bastante al concepto de expresión personal y de forma artística en el uso del texto, donde el despojo de un sentido lingüístico se convierte también en un recurso plástico, expresivo y comunicativo (ver figura 53).

### Figura 53

*Revista Ray Gun. Diseño del artículo, David Carson*



*Nota.* El artículo era una entrevista a Bryan Ferry y Carson la diseño y se reprodujo en la revista solo con *dingbats* (símbolos abstractos), sin poder ser leída, solo ‘vista’. El diseñador expresó así el “aburrimiento” que generaba el texto, por lo que no considero necesario que se pudiera leer. El texto ‘legible’ se publicó en la última página de la revista con tipografía convencional.

Finalmente, la función **pragmática** de la escritura, deberá considerar los contextos de interpretación de lo escrito a través de la revisión de las contingencias involucradas en la lectura de los signos.

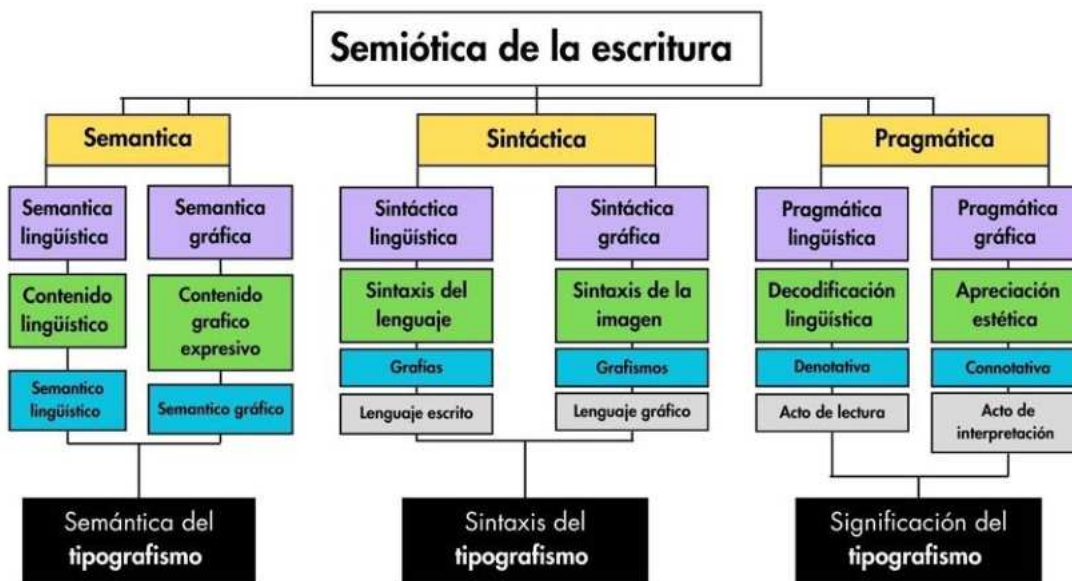
Como sería previsible en el caso de las dimensiones de la semiosis en lo escrito, la división de los aspectos lingüísticos y gráficos del signo escrito que se proponen en la semántica [semántica lingüística/semántica gráfica] y en la sintáctica [sintáctica lingüística/sintáctica gráfica], tendrían su paralelo en la dimensión pragmática.

En la «pragmática lingüística» del texto entrarían en juego los aspectos de orden interpretativo relacionados con el contexto de lectura y el conocimiento y uso del código lingüístico (las grafías), a fin de conseguir la decodificación del *sema* o concepto primario de texto desde su naturaleza lingüística. Adicionalmente, la «pragmática gráfica» del texto se ocuparía de considerar los aspectos o condicionantes interpretativos del intérprete de los textos escritos en razón de su grafismo, de su expresión plástica y de cómo las variedades morfológicas de los signos (las letras, los números, los signos de puntuación y los símbolos) inciden en el significado final de los textos o materiales escritos, que no pueden ser leídos de forma gráficamente ‘neutra’, sino que al estar contenidos en una forma y expresarse en diversas

modalidades gráficas de representación, inevitablemente se ven afectados en el significado integrado por esas formas plásticas particulares. Por tanto, dicho significado [sema] no depende solamente de las formas [sintaxis], sino de las condicionantes interpretativas de su abordaje [pragmática] (figura 54).

**Figura 54**

*Semiótica de la escritura y del Tipografismo*

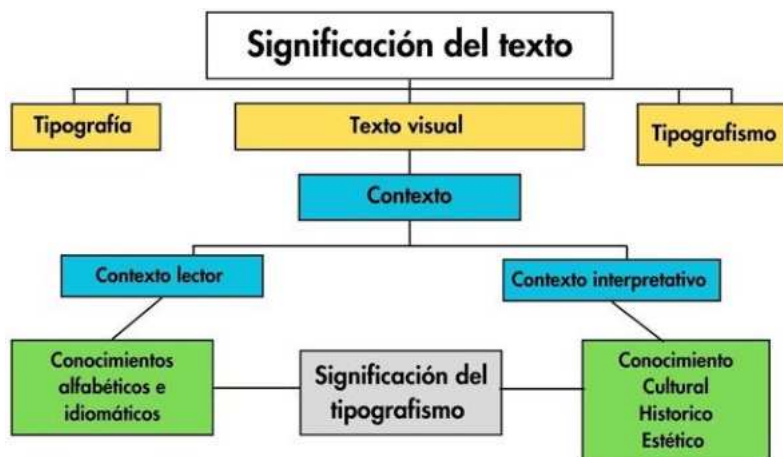


En ese mismo sentido, el texto escrito y reproducido con letras digitales, letras mecánicas, manuales, o con pequeños recortes de revistas, seguramente se interpretaría con claras diferencias en función de los códigos culturales o estéticos con que se reviste su contenido. ¿Por qué los textos anónimos de las películas de suspense se suelen enviar en letras recortadas individualmente? ¿Por qué funciona ese cliché?

Esta propuesta de expansión del modelo triádico de las dimensiones de la semiosis a partir de su bifurcación lingüística/gráfica en la escritura busca abonar al trabajo de análisis de los mensajes y materiales escritos en toda clase de objetos significantes, recuperando el valor gráfico del texto y equiparándolo al aspecto lingüístico. En el esquema siguiente se muestra el funcionamiento propuesto de las tres dimensiones de la semiosis en relación al tipografismo (figura 55).

**Figura 55**

*Significación del texto/Significación del tipografismo*



Revisando algunas visiones defensoras de la expresividad gráfica del texto, Derrida sería una figura que reivindicaría el estatus de la escritura más allá de la limitación a una relación de dependencia través del esquema del significado/significante y de la relación arbitraria del signo con su correspondencia verbal. En *De la gramatología* (2008), Derrida propone acercarse a la escritura como forma de representación independiente del discurso del lenguaje.

Lupton (2015) señala que el trabajo de Derrida es relevante para la reivindicación de las disciplinas de la visualidad, pues se contraponen a las ideas tempranas de la semiología centradas en la escritura como una copia inferior de la palabra hablada. Bajo esta visión limitadora, «la escritura no es solamente una mala copia, una transcripción defectuosa de la palabra hablada, sino que invade el pensamiento y el habla, transformando los reinos sagrados de la memoria, el conocimiento y el espíritu» (p. 4).

Derrida sugiere que la construcción de cualquier discurso o sistema intelectual (episteme) que se construye desde la oposición habitual entre realidad/representación, depende justamente de sus representaciones, por lo que estas afectan directamente el significado. En ese sentido, la escritura no solamente funciona para conceptualizar las ideas que devienen del lenguaje, sino también como un sistema de representación visual que es capaz de construir estructuras cognitivas por sí mismo. Esto puede entenderse a través de comprender cómo la lectura ayuda a crear constructos intelectuales que se relacionan con las ideas de lo leído, pero



también con la acción propia de la lectura, que es en esencia una decodificación de signos que conlleva varios procesos psico-cognitivos y que deviene además en la interiorización de las ideas que componen lo escrito, permitiendo la construcción de conocimiento y ampliando la conciencia del intérprete.

En este sentido, la escritura permite la construcción de la conciencia sobre ciertos fenómenos, sobre todo de aquellos que escapan a la percepción meramente sensorial, pues a través de la decodificación de lo escrito el significado de las ideas cambia en función de la forma en que están siendo representadas a través de los distintos tipos de formulaciones escritas. Con ello, el sistema de escritura condiciona la interpretación y el efecto semiótico de la información.

Pero además de que el sistema escrito puede potenciar la expansión del pensamiento, la forma visual de los signos se relaciona con referentes que llegan a la configuración de las ideas, pues los signos son imágenes y las imágenes comunican, pueden construir distintos niveles informativos desde una codificación más intuitiva y menos convencionalizada, cuyo aprendizaje a través de los diferentes sistemas de signos depende en mayor medida la experiencia que de sistemas estructurados y enseñados de forma directa y escolarizada.

Si para las visiones estructuralistas la escritura no sería más que una copia del lenguaje hablado, la tipografía y el tipografismo serían incluso formas de representación más lejanas de la fuente primaria del discurso –el habla–.

A contracorriente de esta idea surgirán teorías alternativas sobre el funcionamiento semiótico del signo escrito y dando forma a estudios críticos en casi todas las manifestaciones de la cultura, el arte y el lenguaje, es decir, aquellos ámbitos que se ocupan de signos o son mediados por ellos. Algunos de estos estudios vendrán de figuras como Barthes, Baudrillard o Foucault, quienes analizarían las formas de representación como mecanismos de construcción del discurso y las relaciones culturales. Bajo el pensamiento de estos autores el énfasis de la visión posestructuralista se centrará en la apertura del significado y el replanteamiento de modelos de relación de las estructuras del signo con sus referentes y sus intérpretes.

En el caso de la escritura, esto se traducirá en concepciones más protagónicas del signo y la consideración de sus formas y sus estructuras externas como fuentes de significación.

Mediante estas formas emergentes de pensamiento sobre el rol de los signos, lo escrito empezará a relacionarse con la cultura, con las prácticas humanas y los medios de comunicación, a través de la diversificación de las formas de lenguaje. El signo empezará entonces a ser estudiado desde enfoques menos abstractos y a ser visto como elemento de la realidad, aunque esta realidad aún se contextualice desde visiones filosóficas o teóricas algo complejas.

En el campo de la escritura, la plasticidad del grafismo superaría eventualmente la dependencia asociada a lo escrito y su servidumbre al lenguaje, abriendo la puerta para reconocer en ella las potencialidades significantes como un lenguaje en sí mismo, digno de ser estudiado a través de sus propios medios, formas y códigos. Estas reflexiones reconfiguradoras del discurso encontrarán una afinidad natural hacia el pensamiento humanístico y también hacia las artes y el lenguaje artístico.

Barthes será uno de los autores que hará más evidente esta confrontación en torno a los modelos semióticos de la escritura, exaltando las manifestaciones de lo escrito desde su propia sustancia y evidenciando su capacidad de justificarse por sí mismo como expresión de alto potencial semiótico. Barthes bosqueja las posibilidades expresivas y plásticas de un lenguaje rico, integrado por signos visuales 'libres' de las ataduras de su componente lingüístico, sin que tenga que ser reconocido como tal para que la expresión de lo escrito tenga valor comunicativo. Así lo expresa en un fragmento de «El espíritu de la letra» (1986):

Por una parte, la letra dicta la Ley en cuyo nombre se limita toda extravagancia («Por favor, aténgase a la letra del texto»), pero, por otra parte, como muestra Massin, desde hace siglos proporciona sin tregua una profusión de símbolos; por un lado, la letra «comprime» el lenguaje, a todo lenguaje escrito, con el cepo de sus veintiséis caracteres (en francés), que no son más que una simple combinación de rectas y curvas; pero, por otro lado, constituye el punto de partida de una imaginería tan vasta como una cosmografía; por una parte, significa la máxima censura (¡oh letra, cuántos crímenes se cometen en tu nombre!), y por otra el máximo placer (toda la poesía, todo el inconsciente son un regreso a la letra); la letra interesa por igual al grafista, al filólogo, al jurista, al publicitario, al psicoanalista y al escolar. (p. 103)

La idea de Barthes deja claro que la separación de las manifestaciones escritas del lenguaje hablado es definitiva y que va contracorriente de la lingüística constituida como disciplina teórica, aludiendo a la importancia de su historicidad desde las épocas antiguas y especialmente desde épocas más recientes, sobre todo desde que escribir alfabéticamente se puede entender como una norma, al menos en algunas esferas de la sociedad y especialmente desde las clases cultas, que adoptaron la escritura antes de que esta derivara en una práctica cultural normalizada en la producción masiva de mensajes en prácticamente todas las sociedades existentes:

Desde el comienzo, al recorrer esos centenares de letras con figuras, procedentes de los más diversos siglos, desde los talleres de los copistas medievales hasta el *Submarino amarillo* de los *Beatles*, se manifiesta en toda su evidencia que la letra no es el sonido; toda la lingüística se basa en la pretensión de que el lenguaje procede del habla, y de que la escritura no es sino una adaptación de la primera; el pasado y el futuro de la letra (de dónde viene y adónde, infinita, de modo incansable, se dirige) son por completo independientes del fonema. (p. 104)

Sobre el sentido semiótico de la grafía como materia prima del lenguaje escrito, esta no puede analizarse completamente en abstracto, pues deben considerarse los fines particulares que los diferentes sistemas escritos tuvieron y tienen hasta hoy, los cuales han matizado culturalmente sus mecanismos semióticos. Las condiciones de cada lugar, espacio, cultura y lengua, han contribuido a desarrollar las variantes de lenguajes escritos que hoy en día ocupan la totalidad de lo que puede reconocerse como «escritura».

En relación a la especificidad de estos fines particulares de lo escrito en diversos contextos históricos, se puede remitir a algunos ejemplos. En el sistema cuneiforme la escritura se desarrolla esencialmente para registrar transacciones y apoyar la actividad económica que es registrada en tablillas de arcilla. Por otro lado, Ong (2016) refiere a algunas escrituras pictográficas de indígenas americanos en las que los sistemas escritos se usaron para simbolizar mensajes crípticos que representaban la interacción secreta entre grupos, lo que hacía que el código escrito se mantuviera muy vago de forma intencionada y por ello no llegaron a ser sistemas muy evolucionados. En esta clase de escrituras los signos funcionaban como un ‘memorándum alegórico’ para tratar ciertos temas restringidos a algunos habitantes

de la comunidad, por lo que la estructura semiótica de sus escrituras obedecía a esos fines algo restrictivos y misteriosos.

Como se refirió en el capítulo I, cada tipo de sistema de escritura surgirá y se desarrollará en función de las necesidades de su contexto histórico y cultural, pero también de las tecnologías disponibles para el diseño y ejecución de los signos escritos. Estos dos factores redundarán en los mecanismos significantes de cada sistema, los cuales oscilarán entre la abstracción visual de los primeros sistemas, la figuratividad de los sistemas pictográficos, la hibridación de los sistemas ideográficos y logográficos y la vuelta a la abstracción de los sistemas alfabéticos. Así, las formas de funcionamiento del signo y su interpretación en cada sistema irían diversificándose y haciéndose especiales para cada caso.

Por ejemplo, en los sistemas de escritura pictográficos y sobre todo ideográficos, el funcionamiento semiótico del signo es más cercano al símbolo que al ícono –desde la tipología del signo Peirciana–, es decir, se entienden más como sistemas simbólicos que icónicos. Las escrituras ideográficas pretenden simplificar la comunicación en ideas más o menos completas a partir de signos y conjuntos de signos que son referenciales para el significado, mientras que las escrituras logográficas usan la grafía para representar palabras, que a su vez representan conceptos de la realidad.

En la transición hacia los sistemas más relacionados con la lengua y menos con el entorno visual, las escrituras silábicas representarán sonidos de sílabas que son el gran antecedente de los sistemas alfabéticos, que terminaron representando fonemas de la lengua.

Como puede apreciarse, cada tipo de escritura tiene un tipo de mecanismo semiótico relacionado con el pensamiento y ello deriva en el diseño gráfico de sus signos, además de las herramientas para elaborarlos y los dispositivos o soporte para materializarlos.

Aunque la eficacia comunicativa de los sistemas alfabéticos es innegable, la abstracción simbólica de sus formas sitúa estos sistemas entre los menos ‘figurativos’ desde la estricta perspectiva de las imágenes icónicas, por lo que es más común pensar en ellos de forma abstracta y algo carentes de expresividad visual, aunque esa idea algo limitante, estaría dejando fuera infinidad de grafismos creativos y altamente expresivos que las letras configuran cada día. El tipografismo, terreno visual donde convergen semióticamente texto e imagen, “echa por tierra” cualquier visión que niegue a lo escrito capacidad de riqueza visual y estética.

La idea de letra como signo –no como imagen– lleva a considerar su interpretación semiótica primaria funcional, centrándose en un significado inicial de orden *denotativo* y usualmente mono semántico, a diferencia de lo que pudiera suceder en otros sistemas de escritura de más ideográficos, en los que la polisemia deriva de la menor carga denotativa de la representación. Quizá ahí radicó la obsesión estructuralista de dividir en *significante* y *significado* el signo escrito, ciñéndose a una dualidad rígida y una relación de reconocimiento e identificación, carente de referencialidad semiótica desde la expresividad gráfica, aunque esta será reconocida desde el tipografismo.

Ahondando un poco en relación a las funciones semióticas del signo escrito, la historia sugiere que, cuando una grafía se ha convencionalizado lo suficiente para ser considerarla un signo reconocible, aumenta su incorporación social empezando desde los grupos más cerrados y extendiéndose a otros sectores de la sociedad. En el pasado, esta movilidad social del signo solía provenir de las élites a las poblaciones masivas, aunque en épocas más recientes, la profusión de signos escritos como nuevas formas de representación –más que como sistemas nuevos de escritura– ha tenido otro tipo de origen, emergiendo a través de movimientos contraculturales y artísticos, como en el caso del *grafiti*.

Pero esta reformulación semiótica del texto ha visto miles de escenarios donde el signo escrito se ha reinventado no solo gráficamente, sino incluso como referente convencional de escritura. Dicha reconfiguración no es solo una constante de la contemporaneidad, pues desde tiempos remotos, lo escrito ha sido una forma de significación poderosa. En el caso de muchas sociedades antiguas, la introducción de la escritura y su expansión social ha implicado fuertes vínculos con lo mágico y lo ritual, al grado que en algunas de ellas existe la intervención de un gurú o mediador entre el texto y el intérprete, lo que deja ver que su complejidad semiótica ha supuesto para esas culturas y sus habitantes, procesos mucho más profundos que los que ocurren en los contextos occidentales de lo escrito, en los que suele prevalecer una lectura más práctica y denotativa y menos mística o metafórica.

Como ejemplo de esto, en algunas islas del pacífico sur existen los llamados «cultos de carga», que son creencias sobre los pedidos de carga o facturas impresas que los habitantes analfabetos consideran objetos mágicos, pues su existencia posibilita que puedan llegar los

viveres y provisiones a estas remotas islas y para ello utilizan diversos rituales con los materiales escritos e impresos para propiciar esa ‘magia’.

En muchas culturas del mundo e incluso hasta entrado ya el presente siglo, aun en muchos lugares existía el oficio de “la escritura”, a través del cual algunos prestaban su servicio para quienes no podían expresarse a través del código escrito, convirtiéndose en mediadores del significado y estableciendo un papel de gran importancia para quienes recurrían tal mediación, lo que pone de manifiesto que no puede considerarse en automático el funcionamiento de la escritura como un sistema semiótico natural al ser humano y por ello, tampoco se le puede otorgar un carácter completamente intuitivo, pues requiere construcciones culturales profundas.

Pese a la familiaridad y habituación con los signos escritos, sigue siendo una invención que conserva cierto carácter críptico a pesar de su expansión masiva, aunque es cierto que la humanización del significado de lo escrito trasciende cualquier categorización teórica, aunque estas sean útiles para entender las diferencias del fenómeno semiótico en cada lugar, cultura y época.

Ong (2016) señala que a pesar de que hoy en día la escritura está casi completamente instaurada como sistema semiótico de la vida común y de que a lo escrito se le confiere una autoridad y veracidad superiores a las de oralidad, en general en las culturas del pasado solía ser completamente a la inversa e incluso existía cierta desconfianza de lo escrito, pues no se había interiorizado ni asimilado la escritura de forma tan profunda.

Por ejemplo, en la Inglaterra feudal se desconfiaba de los escritos y se confiaba más en los testimonios colectivos para fijar las fechas de los herederos. Se consideraba más creíble a los testigos porque se les podía cuestionar y obligarles a que defendieran sus dichos, lo que no podía hacerse con los textos escritos. En este tipo de casos, se consideraba que lo escrito tenía un nivel de independencia de la palabra realmente humana y su reproducción consistía en un elemento externo a la autenticidad del discurso oral del individuo, ajeno a su palabra y por tanto potencialmente falsificable, equiparable al individuo que miente. En ese sentido, la escritura tiene implícita una idea de cierta ‘frialdad’ comunicativa pues existe en un objeto material e inanimado, que una vez escrito no da pie a ninguna interacción más allá de una lectura puntual, lo que le otorga cierta definitividad. Así, lo escrito no ha gozado de

credibilidad como sistema semiótico en todas las sociedades humanas, aun cuando se fue incorporando gradualmente como sistema dominante de registro y difusión de noticias, leyes y todas las formas de conocimiento.

En ese camino, el uso de los signos escritos parece haberse inclinado gradualmente hacia la eficiencia del código y su utilidad como sistema de notación de las ideas, aunque también desarrollando su potencial comunicativo y artístico.

El análisis de lo escrito a partir de su *grafismo* y más allá de su *grafía*, puede iniciar al distinguir las dos dimensiones interpretativas del texto: ‘leer’ y ‘mirar’. Tales acciones se emprenden de forma dual y simultánea en la confrontación del intérprete frente al tipografismo, cuya forma reconfigura el pensamiento a través de los significados contenidos en el texto y los evoca de formas más sutiles a partir de la gráfica, aunque estos procesos se sirven de las sutilezas de la estética y no son igualmente accesibles ni aprehensibles de la misma manera para todos los individuos.

## **2.7 Acercamientos Semióticos a la Visualidad en el Arte**

Una vez se han venido trabajando algunas nociones de la semiótica y sus condiciones particulares de aplicación en los ámbitos de competencia de la escritura y la visualidad, enmarcadas en el campo de la semiótica visual, se hace necesario hacer una revisión de la última dimensión de la semiótica relacionada con el objeto de estudio propuesto, que sería la dimensión del arte y la conversión del signo en objeto artístico.

Al ser la semiótica una disciplina de estudio del *signo* en sentido general y *de los signos* en la particularidad de sus aplicaciones, el arte constituye uno de los universos más expresivos de la visualidad, el cual se fundamenta en sus propias estructuras cognitivas, sensibles y valorativas.

El arte y las artes visuales pueden concebirse como espacios semióticos paralelos de otros universos de representación que tienen fines fuera de lo artístico, como los medios de comunicación, las redes sociales, la literatura o la cultura visual en general. Como todos esos otros medios, el arte y las artes visuales poseen sus propios mecanismos discursivos y semióticos. Si bien el arte tiene relaciones con todos esos micro universos mediados por las imágenes, es también una forma de representación que no se fundamenta en la realidad, sino

que parte de su metaforización a partir de sus propios lenguajes y se manifiesta por medio de códigos diferentes a los que rigen esos otros campos de la visualidad.

Quizá en ello pueda radicar cierta incompreensión del signo artístico cuando se pretende equipararlo a otras clases de signos de orden práctico o comunicativo que tienen otros fines, aunque esta suposición probablemente requeriría una discusión más profunda. Lo que sí se puede afirmar es que el mundo de las representaciones del arte funciona como una forma alternativa de entender y representar el mundo real, en un sentido concreto que se reconstruye y reconfigura a través de toda clase de formas visuales que dan lugar a esos mundos alternativos.

Si se entiende al arte [*ars*] como una *tekné* (un hacer), la interpretación de lo artístico supone también ciertas formas de acercamiento al arte de la interpretación, rescatando un sentido activo de quien asume la tarea de interpretar la obra. Así, la significación en lo artístico funciona a través de una relación semiótica entre artistas, obras e intérpretes.

Barreto (2008) propone que la semiótica del arte parte de dos enfoques específicos. Por un lado, de un análisis del «signo artístico» y por el otro, de la revisión del «comportamiento semiótico» del arte (p. 19).

El primer enfoque, centrado en el *signo artístico*, se ocupa de reconocer que este posee un tipo de intencionalidad particular relacionada con la experiencia estética, así como una estructura propia y diferente de las demás clases de signos. Ante ello, se hace necesaria la existencia de una «semiótica del objeto artístico». El segundo enfoque, centrado en el *comportamiento semiótico del arte*, se refiere a las disciplinas artísticas como formas de expresión y representación humana de lo sensible. Derivado de este doble enfoque propuesto por Barreto, esta parte de la investigación pretende exponer algunas particularidades de la semiótica que se vinculan con el arte como disciplina, como ámbito expresivo y como repertorio de objetos significantes.

En cuanto a la referida especificidad del signo artístico como universo de estudio particular, Talens (1995) refiere:

Signo, así, por citar un caso, no tiene por qué ser entendido como préstamo de la lingüística, entre otras cosas porque ningún arte, ni siquiera el arte verbal, es, en cuanto arte, espacio lingüístico, aunque utilice la lengua natural como elemento material de



base. El arte es un lenguaje específico, diferente e irreducible al tipo de lenguaje que conocemos como lengua natural. En consecuencia, su funcionamiento es semiótico, no lingüístico. (p. 18)

Aunque la visualidad no responde a las estructuras de la lengua, se vincula con ella de formas muy variadas, como sucede en el tipografismo, al hacer coincidir lo gráfico-expresivo con lo escrito en un solo tipo de representación. Este es el mecanismo que opera de forma similar en la semiótica de los objetos y procesos artísticos. Por ello se puede entender al arte como un complejo mundo de lenguajes. De la tipología de los lenguajes que Barreto Salazar (2008) propone previamente, el arte pertenecería a la categoría de «lenguaje secundario», según la clasificación propuesta por Talens (1995).

Barreto (2020) expone que la estructuración del lenguaje del arte supone a su vez una división en dos niveles que permite entender su forma de operación significante, un nivel «de base» y otro nivel «connotativo». A través de esta tipología dual, explica cómo se pueden entender las funciones de cada uno de estos niveles en lo relativo a su relación con las formas del signo artístico:

El nivel de base se referiría a aquellos elementos materiales que, encontrándose en los cimientos de las obras, sirven de mero soporte a la función connotativa propia de ellas. Estos elementos corresponden a las palabras, la sintaxis, la morfología, el código, etc, tomados todos de la lengua natural (oral o escrita) en su estrato lingüístico (y no artístico) ... y a la teoría del color y del valor tonal, los planos, el montaje, etc, tomados de la composición en su nivel plástico-visual, para los casos de las artes visuales. (p. 86)

Los elementos *de base* del lenguaje artístico podrían entenderse como las formas sintácticas, códigos y unidades plásticas de significación que son la base del discurso en el arte, cuyo reconocimiento es posible para la mayoría de las personas debido a la relación innata de conocimiento y la cercanía con las formas y códigos que forman parte del aprendizaje común. Por ejemplo, el conocimiento del lenguaje escrito, los colores, las formas figurativas, etc., está prácticamente implícito en la participación de la vida social. Talens confirma esta familiaridad con dichos códigos, estableciendo que «mientras la decodificación de los elementos de base está al alcance de la mayoría de los miembros de una comunidad social, la

del uso connotativo de esos elementos es privilegio de los ilustrados, normalmente una minoría» (p. 33).

En el discurso del arte, el acceso a un sentido semiótico a través de los elementos connotativos exige una profundidad diferente en el abordaje del signo visual, en relación a la que requiere el reconocimiento de los elementos de base, pues esta última puede alcanzar para una apreciación superficial y referencial de una obra u objeto artístico, pero que no para una comprensión compleja de la obra, el tema, el autor, etc.

Bajo esta visión conjunta que aportan Barreto y Talens, se puede establecer que los elementos significantes «de base» son esencialmente comunicativos y que operan a través de una estructura denotativa, mientras que los elementos significantes «connotativos», apelan a una significación provista por una estructura del mismo tipo (connotativa), que pudiera equipararse al concepto de significación ‘expresiva’ de las manifestaciones de lo artístico.

En relación a dicho modelo, podría tomarse como ejemplo la comprensión simple de la materialidad de una pintura: su soporte, estructura formato y apariencia general, podrían ser elementos significantes *de base*, pues aportan ciertos datos sobre la obra, pero son esencialmente denotativos y referenciales, sin un trasfondo significativo notorio; es decir, en esencia no significan nada. Son un vehículo para la significación connotativa pero no pueden producirla por sí mismos, para lo que se precisa el aspecto discursivo del objeto artístico, que aparece a través de los signos expresados en el cuadro, por ejemplo, a través de los elementos temáticos y compositivos.

Los elementos connotativos dan pie al proceso interpretativo del objeto artístico propiamente dicho, pues se relacionan con lo que se suele asociar al ‘significado’ real de la obra. En dicho proceso participan las tres dimensiones de la semiosis: la semántica, sintáctica y pragmática y derivan de aspectos más sutiles y profundos, relacionados con el tema, la técnica, las referencias de la obra, los elementos, los personajes representados, etc.

Los elementos de base de la obra son aquellos que serán fácilmente visibles y evidentes y se harán presentes gracias la sintaxis (sintáctica) más que en la semántica (los conceptos del signo) o en la pragmática (las variantes interpretativas). Por otro lado, la significación connotativa estaría más relacionada con estas dos últimas dimensiones –semántica y la pragmática–, pues se trata de aquellas que derivan propiamente el significado por acción del

intérprete al abordar el signo y sus las sutilezas, accediendo a aspectos menos evidentes para todos los intérpretes. Así, la *sintáctica* se ocupará del análisis de los códigos y las estructuras de los signos reconocibles de forma más obvia y estable en el objeto artístico, sin la necesidad de participar del proceso de forma considerable en el abordaje connotativo que lleva al significado profundo, que se construirá entre la sustancia semántica proporcionada por “el contenido” y la acción pragmática efectuada por el intérprete.

Pese a que la interpretación de lo artístico suele vincularse más a un carácter subjetivo y esencialmente connotativo, queda claro que la parte denotativa (los elementos *de base*) es importante porque aporta el reconocimiento inicial de las estructuras materiales y objetuales que permiten un primer acercamiento y son preparativas en el abordaje de lo connotativo. En el caso de objetos artísticos, el reconocimiento de estas estructuras materiales permite reconocer que la obra puede ser una pintura, una escultura, arte-objeto, una instalación, un performance, etc., e incluso reconocer que se trata de arte, antes de que la obra sea propiamente ‘interpretada’ en un sentido semiótico profundo. Una escultura en la calle es un objeto que invita a ser apreciado como objeto artístico sin ninguna mediación, solo por el hecho de estar en una plaza pública o en un pedestal. Esto es posible gracias a sus elementos *de base*, que no inciden en su significado connotativo pero cuya existencia suele ser necesaria para acceder a él.

Según Eco (1988), el juego entre la denotación y la connotación está presente siempre en los componentes sígnicos del arte, aunque la coherencia semántica de un texto artístico, desde el punto de vista estético y del ‘contenido’ de la obra, se entiende a partir desde su nivel connotativo, mientras que la coherencia de los otros niveles del objeto puede contener referencias denotativas.

Si bien el acercamiento semiótico al signo y al objeto artístico parte usualmente de una relación estética, siendo reconocida como su forma expresiva principal, esta lectura no es la única posible. La obra artística supone la existencia de otras posibilidades significantes que entran en juego en la confrontación semiótica de la imagen artística, que trascienden la experiencia meramente estética, como pueden ser expresiones ideológicas, políticas, educativas, lúdicas, activistas, etc., todas de carácter connotativo. Bajo esta premisa, el signo

artístico no funciona solamente como objeto estético, sino que sus finalidades significantes y su percepción semiótica son de naturaleza diversa e inclasificable, en un sentido limitativo.

Todas las formas posibles de expresión son alternativas a la intencionalidad semiótica, y junto a esta última hacen uso del signo, sus lenguajes y sub lenguajes específicos, a fin de acercarse como objetos y acercar al intérprete a la posibilidad de una connotación que permita su interpretación según la correspondiente intencionalidad del signo y del objeto artístico. A veces la interpretación se presenta de formas más directas y contundentes, como en la honestidad expresiva y mimética de un paisaje de José María Velasco, mientras que en otras se da de formas sutiles y melancólicas como en un cuadro de Hopper. En ambos escenarios el vehículo expresivo es la representación visual, que puede acercarse a sus propósitos semióticos a través del intercambio simbólico con los intérpretes.

La significación artística no implica de forma común un contenido directo, transparente o unívoco, sino que, en su predominancia semiótica connotativa, el arte siempre permitirá la especulación conceptual y el disfrute estético, en oposición a un carácter completamente narrativo o descriptivo del mensaje.

Recuperando la visión de Polidoro sobre la particularidad interpretativa del signo visual, cabría recordar que tanto la «expresión» como la «interpretación» (y por tanto la significación) se fundamentan en los dos tipos de representación visual existentes expuestos en su propuesta de semiótica visual: la semiótica figurativa y la semiótica plástica, recuperada del planteamiento originario de Greimas y expuesta ya en líneas anteriores.

### ***2.7.1 La Semiosis Visual en el Arte***

En el discurso artístico, como ocurre en otros lenguajes semióticos, podría considerarse que la interpretación se da en función de procesos sucesivos que se pueden identificar a través de una sencilla esquematización de las dos distintas dimensiones ya descritas, la *figurativa* y la *plástica*, mismas que son utilizadas para la codificación (del artista) y decodificación (del intérprete) del mensaje en función de la intencionalidad planteada y de los mecanismos significantes implicados. Por un lado, esto será posible a través de la denotación y los elementos de base, y por otro, a través de la connotación que proveen los elementos connotativos de la obra.

En el caso del signo artístico, estas dos dimensiones permiten definir el tipo de abordaje semiótico, de la intencionalidad del artista a la interpretación del objeto por parte del espectador. Cada uno de estos dos enfoques establece ciertos elementos particulares, mismos que posibilitan el proceso semiótico de acuerdo a los lenguajes de los que se vale el signo artístico para su manifestación: el figurativo o el plástico. Estos dos lenguajes, si bien claramente distintos, no son excluyentes entre sí, sobre todo porque la plasticidad está presente en la figuratividad, aunque la figuratividad no necesariamente es parte de las manifestaciones de la plasticidad. En el caso del uso de lo figurativo en la imagen artística, esta se ve representada siempre por aspectos plásticos, de manera que toda semiótica figurativa tiene algo de semiótica plástica, pues toda manifestación gráfica es plástica en sí misma. Aun cuando la semiótica plástica puede tener una incidencia variable en el significado en sí, también puede hacer referencia a otros aspectos de la obra que influyen eventualmente en significado, como el periodo histórico, el estilo, la técnica plástica, entre otras referencias que condicionan la apreciación.

En el discurso del arte son los códigos figurativos o plásticos los que entran en juego para acceder a las posibilidades interpretativas del objeto artístico, iniciando usualmente por la denotación, que permite la primera identificación, seguida de la connotación, que vendría a ser el proceso que posibilita la interpretación propiamente dicha, independientemente de si se da a través de la figuratividad (semiótica figurativa) o la abstracción (semiótica plástica).

Pero entre la figuratividad y la plasticidad, entendidas como formas opuestas –aunque complementarias– de significación visual, no todo es blanco y negro, por lo que puede identificarse una zona de «grises semióticos» que provienen de la hibridación de esas dos formas de apreciación, dando lugar a un tipo de semiosis figurativo-plástica.

Si asigna a la semiótica figurativa el tipo negro y a la semiótica plástica el tipo blanco –en esta relación cromática metafórica–, existirían formas semióticas pertenecientes a muchas posibles gradaciones de gris que implican todas las posibles combinaciones entre ambas dimensiones en los objetos artísticos. Para la existencia de gris debe haber blanco y negro. Como ya se estableció, el negro (lo figurativo) implica usualmente el blanco (lo plástico) pues la figuratividad no puede prescindir de la plasticidad, por lo que toda expresión figurativa (negra) requiere una expresión plástica (blanca) aunque sea en pequeña medida.

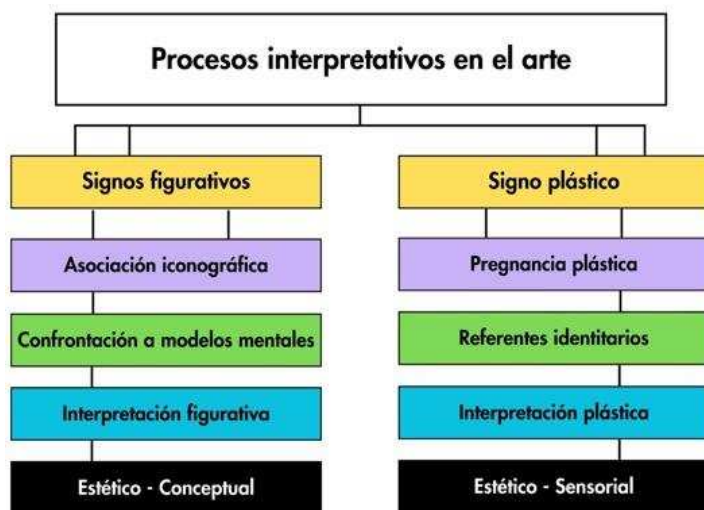
Por otro lado, lo blanco no requiere de lo negro para existir. Lo plástico no precisa de ser figurativo para significar, por lo que puede mantenerse blanco, pero lo figurativo si implica lo plástico, aunque sea en pequeña medida, por lo que el negro puro es difícil de manifestar y puede acercarse, en todo caso, a un gris muy oscuro o casi negro si dicha figuratividad posee una baja influencia de la plasticidad en el significado de la imagen.

Si, por el contrario, la imagen recurre a una expresión plástica dominante en el proceso de significación de la obra, esta podría situarse en un color gris claro cercano al blanco, en el que el significado proviene esencialmente de la forma pura y expresiva y poco o nada de la figuratividad o iconografía. Es previsiblemente difícil que cualquier objeto de arte se exprese a través de los extremos puros del negro y el blanco.

Así, los procesos interpretativos de la significación en el arte se pueden reconocer en una lógica secuencial que podría simplificarse desde las categorías de la semiótica visual (figura 56):

**Figura 56**

*Procesos interpretativos del arte*



El esquema anterior se desglosa a continuación de forma algo más amplia:

**1. Semiosis del signo figurativo en el arte**

*(Semiótica figurativa)*

- a) Asociación iconográfica del esquema o modelo-**nivel de traducción referencial**
- b) Confrontación con modelos mentales del intérprete

c) Interpretación (mental-cognitiva)

En relación al **reconocimiento** del signo figurativo, este se presenta a través de la revelación icónica del o los referentes principales del signo, cuyo funcionamiento deriva de su nivel de familiaridad para el intérprete. Se manifiesta a través del código icónico y de altos niveles de motivación, cercanía y analogía de los signos en relación con segmentos de la realidad que el intérprete puede equiparar al signo.

Sobre este tipo de proceso de reconocimiento figurativo, se puede abordar su función a través de lo que Eco llama los «tipos cognitivos» (1999).

Según Serventi (2011), el tipo cognitivo que propone Eco puede entenderse como la estabilización de modelos cognitivos que participan en los procesos de interpretación de fenómenos perceptivos. El tipo cognitivo «responde a la manera en que los seres humanos reconocen un objeto e interactúan con este por medio de la asignación de sentido que le atribuyen a partir de los conocimientos que del objeto han acumulado a lo largo de su experiencia individual y sociocultural» (p. 259).

Para Polidoro (2016), cuando nos enfrentamos a un signo visual, confrontamos su aspecto con los tipos cognitivos contenidos en nuestra memoria, los cuales hemos estructurado con el aprendizaje y las experiencias previas. Nuestro cerebro indaga en la memoria hasta que encuentra el tipo más coincidente con la imagen del signo y establece la referencialidad.

A través de los tipos cognitivos los seres humanos realizan y acceden a representaciones equiparables esquemáticamente a la realidad, a partir del repertorio de configuraciones mentales que cada uno posee, las cuales no provienen del pensamiento abstracto sino de la observación de la realidad, de la memoria y la estructuración, colección y recuperación de arquetipos en el acto de acercamiento semiótico a una obra. En la figura 57 puede apreciarse esta secuencia interpretativa desde la semiótica figurativa a partir de una obra de Botticelli.

## Figura 57

### *Semiótica figurativa*



*Nota.* Sandro Botticelli. «El nacimiento de Venus». (*La Nascita di Venere*). Temple sobre lienzo. Galería Uffizi, Florencia, 1482-1485.

En el cuadro se puede identificar los personajes existentes y especular sobre las relaciones alegóricas entre ellos, respondiendo a una estructura narrativa que no podría existir sin la alta cuota de figuratividad presente en la pintura. El título mismo de la obra aporta claves para su interpretación, pero esta precisa de la comprensión icónica de sus elementos para poder llegar al significado. Pese a que se podría catalogar «El nacimiento de Venus» como una obra esencialmente figurativa, no debe perderse de vista que esa condición no exenta a la obra de una cuota de plasticidad de la cual no puede carecer, pues las formas curvas y sutiles, la cromática equilibrada y los personajes joviales de Botticelli se expresan como formas plásticas y son captadas como tales para responder a la configuración mental del arquetipo y la alegoría narrada en la obra.

Si bien el cuadro narra una historia a través de la figuratividad, la plasticidad que imprime Botticelli es propia de su estilo único y no podría ser representada por Miguel Ángel u otro artista renacentista que se propusiera pintar la misma escena. Esto permite que puedan existir diversas versiones de motivos o escenas similares en la iconografía artística y que cada una responda a un significado propio a pesar de reproducir la misma escena, como puede suceder con las tres versiones existentes de «La Piedad» de Miguel Ángel. En cada una de ellas el motivo figurativo es el mismo y las tres fueron hechas por el mismo artista, aunque la



plasticidad de cada una es diferente y expresa un carácter distinto de cada obra, manteniendo una relación figurativa estable en el motivo pero con diferencias significativas en el lenguaje de la expresión (figura 58).

### **Figura 58**

*Representaciones de «La Piedad», de Miguel Ángel*



*Nota.* 1) «La Piedad del Vaticano», 1498, Basílica de San Pedro. 2) «La Piedad de Bandini», 1547, *Museo dell’Opera* del Duomo en Florencia 3) «La Piedad Rondanini», 1552-1564, Museo del Castillo *Sforzesco* de Milán.

## **2. Semiosis del signo plástico en el arte**

### *Semiótica plástica*

- a) Pregnancia de la forma gráfica-**nivel plástico-sensorial**
- b) Vinculación a referentes identitarios de la imagen
- c) Interpretación (perceptual-cultural)

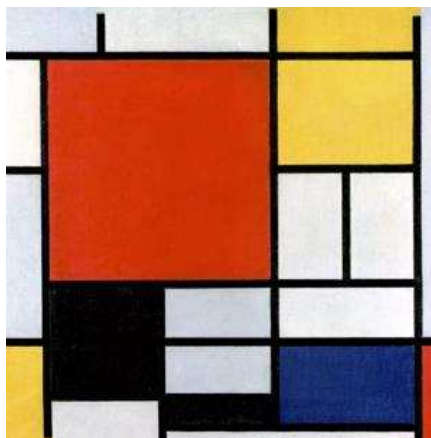
En el caso de la secuencias interpretativas que tienen lugar a través de la semiótica plástica, a diferencia de lo que sucede en el caso de la semiótica figurativa, dichas configuraciones mentales sí pueden y suelen estar integradas por un lenguaje abstracto, limitado en el sentido referencial de las formas, funcionando de maneras menos conceptuales y alejadas de los tipos cognitivos figurativos, cediendo el trabajo a la sensibilidad estética de la forma en tanto materia plástica, de carácter sensorial y no narrativo, apelando cuando más a las referencias identitarias del lenguaje plástico hacia corrientes o artistas específicos. En la semiótica plástica no hay historias, hay formas, y estas pueden dar origen a conceptualizaciones complejas abstractas que requieren un trasfondo intelectual para su

comprensión plena, pues son parte de los metalenguajes del arte, más que de un mundo exterior que suele ser más inteligible desde la figuratividad para el intérprete común.

En el caso de la figura 59 puede apreciarse la forma de significación en la semiótica plástica a partir de la obra de Mondrian, que recurre a formas geométricas y colores puros primarios para construir una plasticidad en torno a una experiencia estética revestida de un dejo de intelectualidad e ideología propia del neoplasticismo holandés, basado esencialmente en ‘el estilo’ (*De Stijl*). La obra recrea una composición que al ser ajena a la figuratividad es ajena a cualquier referente visual analógico y por tanto a cualquier arquetipo icónico, alegórico o metafórico, lo que no elimina la posibilidad de un abordaje conceptual y estético a partir de las formas puras, permitiendo que se manifieste la identidad de la obra hacia el artista y esa sutil asociación a los valores estéticos e históricos expresados a través de la interpretación plástica.

### **Figura 59**

#### *Semiótica Plástica*



*Nota.* Piet Mondrian. «*Compositie in rood, geel en blauw*». Gemeente Museum, La Haya. Óleo (59,5 x 59,5 cm.)

Para ser más claro en esta diferenciación gráfica de ambas facetas de la semiótica visual en su aplicación al arte, se puede volver al caso de los ‘grises semióticos’ que se planteó en párrafos anteriores. Con el uso de esta metáfora de la significación pueden situarse diferentes escenarios posibles en la interpretación de la imagen artística, en los que se presenta un balance entre la figuratividad (negro) y plasticidad (blanco) y estas «gradaciones significantes»

permiten entender que dicho balance figurativo-plástico o plástico-figurativo es el común denominador de buena parte de las imágenes artísticas, sobre todo de aquellas que contienen referencias iconográficas o figurativas manteniendo implícito su valor plástico inherente y necesario para expresar dicha figuratividad.

En el ejemplo de la figura 60, la emblemática obra de Picasso presenta un interesante balance entre figuratividad y plasticidad, siendo esta última, definitoria en la identificación de su estilo pictórico y en el reconocimiento del tipo cognitivo del cubismo.

### **Figura 60**

#### *Semiótica Figurativo-Plástica*



*Nota.* Pablo Picasso, «Guernica», 1937. Museo Reina Sofía.

Quizá en la obra pueda percibirse cierto predominio de la plasticidad sobre la figuratividad, fórmula significativa que apelaría a un tono gris medio o claro, pues dicho lenguaje plástico permite la construcción del significado que se vincula al dramatismo del relato trágico de la guerra, a través de la forma angustiante y sobrecogedora de los personajes y objetos representados, los cuales tienen un mayor impacto como formas y composiciones semi abstractas, que el que quizá tendrían a través de un reconocimiento figurativo o icónico pleno de detalles o de figuras individuales, aunque esta idea sea solamente una especulación, pues dicha versión de la obra no existe. Lo que sí es evidente es que en el cuadro la fuerza de la plasticidad es un recurso de primer orden que es un común denominador del arte cubista, el cual favorece la expresividad evocadora una forma de significación más profunda a través de la estética y reconfiguración de la forma, que quizá tiene un mayor impacto que un retrato realista por el hecho de desafiar intelectualmente el pensamiento. En el caso de *Guernica*,

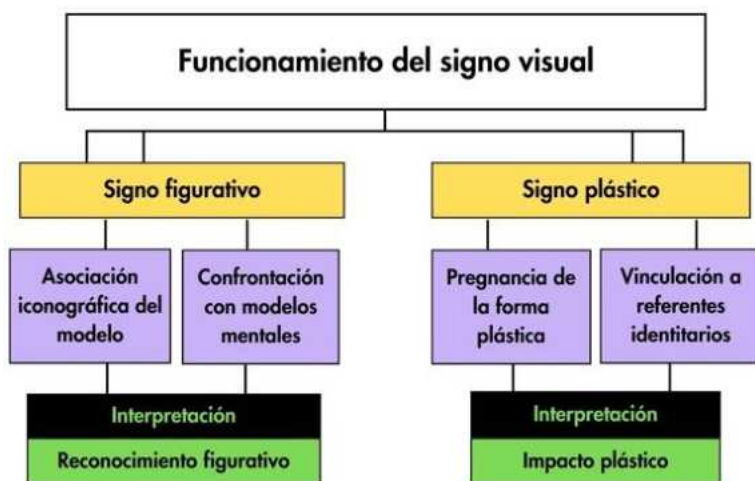
queda claro que el lenguaje plástico o semi abstracto en el arte puede tener un poder expresivo y estético realmente fuerte.

A través de estos ejemplos pretende mostrarse que la figuratividad requiere de plasticidad para exponer sus motivos y narraciones, pero que la plasticidad visual puede estar presente y significar sin la necesidad de la figuración.

En la figura 61 se completa la exposición del proceso de la semiótica visual mediado por los dos tipos de significación visual: figurativa y plástica.

### Figura 61

*Síntesis semiótica del signo visual en el arte*



Ahondando en el caso de los tipos cognitivos como referentes visuales, Polidoro afirma que, si bien su construcción mental obedece a la interiorización de la realidad, estos tampoco son ‘perfectos’ en el sentido de fidelidad hacia ella, empezando porque la realidad misma es tan compleja que se puede concebir como algo muy difícilmente representable a partir de un arquetipo o un tipo de representación única o tipificada, por mucho que dichas representaciones mentales sean cercanas del entorno real de un individuo o un artista, pues al final del día, se trata de su visión del mundo o de la historia que narra o representa en las imágenes.

Pero además de ello, los tipos cognitivos se alimentan de referencias inconscientes que los seres humanos interiorizan a partir de toda clase de signos, incluso de aquellos que no provienen de representaciones del entorno real, natural o construido, sino de la fantasía, mitos, historias y referencias no realistas que usualmente complementan su visión del mundo sin que

sea consciente de ello. Por eso los tipos cognitivos no son esquemas mentales y visuales prolijos y completamente acabados, sino que se mueven en un margen de imprecisión y ambigüedad y son a menudo “rellenados” con trozos de sentido que se componen de diferentes apreciaciones y niveles de comprensión e invención de la realidad y la ficción.

Por ejemplo, ¿cuál sería el tipo cognitivo que permitiría en el siglo XXI reconocer la figura de *Zeus* –el padre de los dioses griegos– en una representación artística mitológica? ¿De qué elementos se nutriría su imagen mental si no de otras referencias similares que se han conocido y que son equiparables a la que se estaría tratando de descifrar? ¿Cuántas formas diferentes puede haber de representar a *Zeus* a través de imágenes alegóricas en una pintura, una escultura, un cómic o en el arte popular? (figura 62).

### **Figura 62**

*Representaciones visuales de Zeus en el arte*



Con el ejemplo anterior se puede entender la utilidad de los tipos cognitivos en la interpretación visual de las imágenes del arte, pues en gran medida esta depende de las esquematizaciones mentales que posibilitan el reconocimiento de los elementos visuales de la obra, condición necesaria especialmente en aquellas que apelan a un abordaje semiótico desde la semiótica figurativa, pero también aplicable a los patrones estéticos y formales de la semiótica plástica, incluso desde la abstracción.

Por otro lado, la sustancia significativa de los tipos cognitivos no solamente funciona a través del reconocimiento analógico de una forma en relación a su contraste con un reconocimiento visual previo imitativo o semejante de carácter analógico, mimético o icónico.

En el concepto de tipo cognitivo existe un componente semiótico altamente convencionalizado; es decir, que aunque suele basar su eficacia semiótica en el principio de figuratividad, solamente es posible de establecer como arquetipo gracias a un carácter de acuerdo entre la colectividad, vinculando a ciertos referentes a ciertas representaciones que funcionan gracias a un acuerdo tácito entre los usuarios de los signos en un grupo o comunidad, como funciona con cualquier otra clase de código visual.

En el caso de las representaciones de *Zeus*, no solamente está presente la similitud formal de todas ellas en relación a las facciones, el cuerpo, la postura o la actitud de la figura, sino también un acuerdo tácito en el mundo del arte que reconoce en esas imágenes la figura del dios griego. En ese sentido, los tipos cognitivos sólo pueden existir si admiten esa cuota de convencionalidad y apelan al acuerdo colectivo que los hace posibles como códigos semióticos, aunque sigan basándose en una alta semejanza figurativa con los objetos representados en los signos artísticos, pues dicha semejanza suele provenir de la convencionalización del signo y esta se construye por medio de experiencias y conocimientos que solamente se pueden generar gracias al contacto repetido, histórica y culturalmente entrelazado entre signos e intérpretes.

Por otro lado, existen los tipos cognitivos que no se rigen por el reconocimiento figurativo y que refieren al otro tipo de significación de la semiótica visual en el arte: la semiótica plástica, lo que da lugar a los tipos cognitivos plásticos o no figurativos ni simbólicos. Así, si el tipo cognitivo hace referencia al reconocimiento de patrones o modelos gráficos de representación que acercan al intérprete de un signo u objeto artístico al significado, estos modelos de no precisan ser completamente figurativos, pues existen esquemas de representación visual abstracta o semi abstracta que también son reconocibles de manera arquetípica.

En el ejemplo de la obra de Josef Albers puede verse aplicada esta idea. El esquema compositivo y la paleta cromática de sus composiciones tienen tal nivel de referencialidad respecto del artista y su propuesta estética, que el signo plástico hace uso del reconocimiento del tipo cognitivo geométrico-cromático asociado a Albers para vincularlo, primeramente con el reconocimiento de su identidad y autoría y después con eventuales significados derivados de la propuesta plástica, a pesar de que no se presenta ninguna posibilidad de interpretación

figurativa del signo en la obra, pues ésta claramente no se compone de ‘figuras’, en el sentido dado al término en el contexto de la semiótica visual.

Si bien el caso del concepto de arquetipo o alegoría es el que suele asociarse al de forma primaria al tipo cognitivo en el sentido más cercano a la propuesta de Eco, esta noción teórica no se fundamenta de forma exclusiva en el reconocimiento figurativo o iconográfico, que no es prerequisite para la significación ni para el establecimiento e identificación de patrones estéticos entre artista, obra y espectadores.

Eco (1999) plantea un binomio útil dentro de la semiótica teórica para entender conceptualmente la estructuración del tipo cognitivo, tipificando la posibilidad de las dos formas de construcción de sentido que operan en él: «la convención» (codificación cultural convencionalizada) y «la motivación» (cercanía iconográfica con el mundo natural).

Eco reconoce la interacción de ambos principios en la interpretación de la imagen y por ello decide renunciar a trabajar con el concepto de ícono, sustituyéndolo por el de «tipoicono», al percibir que el signo visual difícilmente puede entenderse o funcionar únicamente a partir del reconocimiento iconográfico o que este principio aplicaría para un número limitado de signos visuales, pero no para todo el repertorio de posibilidades de la creación visual. Según Polidoro (2016), el tipoicono representará para Eco el recordatorio de la «naturaleza parcial, limitada, de la semejanza de los signos visuales con el referente, es decir, del objeto representado». Esta relación entre la convencionalidad y la iconicidad de las representaciones, ha sido materia de análisis para otros teóricos de la significación además del propio Eco, especialmente en el arte.

Siguiendo con la semiótica visual, existe otro binomio abordado en la interpretación de imágenes y especialmente en los objetos del arte: la iconografía y la iconología. Las dimensiones «iconográficas» e iconológicas forman parte originariamente de métodos de análisis en la pintura y especialmente en las representaciones religiosas, aunque dicho modelo mantiene cierta replicabilidad a otros órdenes de la imagen, debido a la coherencia de sus principios teóricos generales, los cuales pueden transponerse a otros objetos de la visualidad. En el caso de esta investigación, estas categorías serían aplicables al análisis del tipografismo.

Para entender la utilidad de estos conceptos, ayudaría recuperar el sentido básico de las dos categorías mencionadas, mismas que para Eco (1979) son inseparables de la semiótica, al

argumentar que «iconografía» e «iconología» pueden considerarse capítulos «perfectamente constituidos» de lo semiótico (p. 89).

La *iconografía* se relaciona a la identificación de esquemas de representación y repertorios gráficos simbólicos de las figuras en las obras artísticas, por lo que es materia de la «semiótica figurativa del arte», sin embargo, los alcances categorizadores y de organización gráfica de las formas semióticas de representación visual, permiten expandir sus principios a diversas clases de signos visuales, aunque la condición inherente a esa posibilidad es la existencia de la figuratividad.

El carácter esquemático y aditivo de las referencias de la imagen, en su contraste con modelos de estudio establecidos de forma teórica y sobre todo histórica, permite utilizar a la iconografía para estudiar el conjunto de representaciones arquetípicas que se establecen para la exposición simbólica a través de imágenes replicables en diversos contextos históricos, geográficos o culturales, en los que esa réplica tiene validez cultural o semiótica. Su valor radica en identificar y resaltar las cualidades arquetípicas y alegóricas de la representación visual y artística.

La «iconografía» funciona como modelo teórico para abordar imágenes recurrentes que aparecen en las obras de arte, a través de temas y representaciones esquematizables de pautas o patrones combinatorios de figuras, mismas que en su constitución, buscan emular significaciones similares en diversas culturas, épocas o contextos, pero que mantienen el uso común de dichos arquetipos. Polidoro (2016) ejemplifica esta validez arquetípica del estudio iconográfico a través de la siguiente fórmula semiótica: Hombre + León + Cavalera +...se corresponde con un determinado modelo: «San Jerónimo».

La iconografía recurre a la observación y categorización de temas recurrentes o esquemas identificables que se replican en diferentes manifestaciones u obras, especialmente artísticas, aunque como ya se explicó, sus principios pueden extenderse a diversos tipos de imágenes. Al derivar de la concepción de lo «icónico», se ocupa de imágenes de tipo figurativo, pues precisa de un reconocimiento de los arquetipos de la forma, los personajes o elementos reconocibles en las imágenes.

Según la propuesta del método iconográfico-iconológico de Panofsky (2004), referencial en el estudio semiótico de las imágenes artísticas desde mediados del siglo XX, este



puede realizarse a partir de tres niveles de profundidad, por medio de los cuales se puede acceder a interpretaciones que van de la interpretación más superficial a la máxima precisión semiótica.

Panofsky propone estos tres niveles en la siguiente categorización:

1) Nivel preiconográfico (primario o natural)

En este nivel semiótico inicial, se identifican las formas, figuras, formas de representación, detalles de los elementos de la imagen y algunas relaciones simples entre ellos. No se requiere un conocimiento previo significativo de la imagen o sus elementos para acceder a este nivel básico de reconocimiento, pues solo llega a la referencialidad icónica de los elementos con su analogía de la realidad.

2) Nivel iconográfico (secundario o convencional)

En este segundo nivel de reconocimiento, se accede a la interpretación del modelo de relación de los elementos, a través de la identificación del tema de la imagen y del concepto propuesto a través de la categoría a la que pertenece, reconociendo referencias culturales, icónicas, literarias, históricas, contextuales, etc., a través de las cuales se relaciona la imagen con otros referentes o representaciones arquetípicas que permiten acotar una interpretación de la imagen.

Este es el nivel que da sustento al concepto de iconografía, en el cual se busca acceder al reconocimiento arquetípico, alegórico, metafórico y retórico de la imagen, a través del conocimiento de los códigos de formulación de las composiciones visuales.

3) Nivel iconológico (intrínseco)

Este sería el nivel más profundo de la interpretación y a través de él se completa una estructura de conocimiento y comprensión superior de la obra o imagen, que se nutre de un conocimiento especializado a través no solamente del análisis de la forma, sino de su contexto, por medio de valores sociales, culturales y estéticos del entorno en el que surge dicha representación iconográfica o figurativa.

En relación al conocimiento requerido por el intérprete para acceder a este tercer nivel de análisis semiótico, el análisis de la imagen precisa habitualmente de investigación o preparación profunda para ser comprendida, siendo el nivel más preciso

de interpretación al que puede accederse a través del método iconográfico-iconológico de Panofsky.

La pertinencia del método de Panofsky para la presente investigación considera la posibilidad del reconocimiento iconográfico en dos sentidos a través del tipografismo. Primeramente, en relación a la identificación figurativa de los signos de escritura, cuya figuratividad se apegaría al concepto de replicabilidad de esquemas visuales que caracteriza la iconografía en el análisis de la imagen. En otro sentido, la iconografía como concepto y método semiótico puede aplicar para identificar modelos gráficos figurativos que acercan al tipografismo al simbolismo de los personajes del arte, a través de la metaforización de algunas de sus cualidades gráficas. La incorporación del modelo de Panofsky podría tener una aplicabilidad real en el caso del tipografismo en el arte.

### **2.7.2 *La Obra de Arte y su Función Semiótica***

Saganogo (2023) expresa que la obra de arte es la suma de componentes, estratos y aspectos semánticos y formales a la cual se confiere valor estético. En tanto que unidad, la obra de arte se concibe de forma integrada a través de forma y contenido. En la semiótica, la forma alude al contenido, busca hacerlo presente desde la representación visual. La forma puede entenderse como el conjunto de aparatos sintácticos y materiales que generan la semiosis, tales como las palabras, los signos, los movimientos, los colores.

Saganogo propone que el arte –y por tanto las obras de arte–, participan de la posibilidad de integración sociocultural, debido a que pueden asumir diferentes matices funcionales, que las llevan, por consecuencia, a significar de formas diversas, lo que tiene repercusiones en el estudio de los objetos artísticos como objetos semióticos. Para Saganogo, el arte puede ser reconocido y asimilado semióticamente a partir de una serie de funciones claramente identificables, enlistadas a continuación:

- a) Función socio-transformativa
- b) Función cognoscitivo-heurística
- c) Función informativo-comunicadora

- d) Función previsor
- e) Función sugestiva
- f) Función estética
- g) Función hedonista
- h) Función educativa
- i) Función artístico-conceptual

A través de todas estas modalidades, «el arte se afirma como un fenómeno plurifuncional, y de su desarrollo se configura la cultura artística de la sociedad». Así, las distintas funciones significantes del arte, operan de la siguiente forma:

La actividad «socio-transformadora» entra a la cultura artística como producción artística, esto es, como instancia de la creación de los valores artísticos. La función «*cognoscitivo-heurística*», [está] ligada a la capacidad del arte de dar a entender y a conocer la realidad; la «*informativo-comunicativa*», relacionada con generar la comunicación entre los seres humanos, lo que se justifica por el hecho de que cualquier práctica artística está dotada de dimensión semántica; «*la previsor*» o la predicadora del futuro, relacionada con el poder del arte en ejercer una influencia sobre el subconsciente del hombre; «*la estética*», o sea, la capacidad del arte en formar talentos creadores; «*la hedonista*», la capacidad de crear hechos sensibles; «*la educadora*», devuelta por las subfunciones catártica, compensadora, lúdica y evasiva del arte; la «*artístico-conceptual*», apegada a las dimensiones educadora e intelectual, e incluso a una filosofía del arte como discurso sobre o del arte. (Saganogo, 2023, s.p.)

En el sentido de la existencia de diversas modalidades funcionales del arte, es viable reconocer que cada una de esas variables, aunque sutiles o poco visibles a los ojos del espectador, aportan cada una forma diferente de acercamiento semiótico.

La semiótica visual en el arte es un tipo de campo que se puede aplicar a la valoración de fenómenos estéticos y socioculturales vinculados a lo que se conoce como las artes representativas, que en su concepción clásica contaban a la pintura, la escultura, la gráfica o el grabado, aunque en la actualidad dan espacio a otras formas de representación visual que forman parte de los discursos artísticos más contemporáneos de la visualidad, como la instalación, el performance o el arte objeto. Todos estos ámbitos de la visualidad tocados por

la semiótica y sus principios encierran cada uno sus propias particularidades y necesidades de abordaje teórico, como claramente es el caso de la visualidad de la escritura y su manifestación artística como tipografismo.

## **2.8 La Semiótica en la Exploración del Tipografismo. Un Camino Abierto**

Una vez exploradas algunas líneas teóricas de la semiótica, tratando de realizar cruces pertinentes para abordar de forma coherente la postura de la presente investigación, es momento de dar cierre a este apartado con la idea clara de que es difícil acceder a todos los recovecos teóricos de la semiótica y que por otro lado, tampoco tendría demasiado sentido intentar una tarea tan titánica, pues la investigación no pretende hacer una auscultación exhaustiva y minuciosa de todo su corpus teórico, sino recuperar algunos conceptos de utilidad para acercarse el campo de estudio delimitado desde el principio en el planteamiento que propone este trabajo: el tipografismo en el arte y las artes.

Por ello se ha intentado organizar algunas piezas en este complejo rompecabezas sobre la significación, la visualidad, la escritura y el arte, buscando disponerlas para retomarlas más adelante en algún tipo de andamiaje teórico con fines de aplicación en el análisis de objetos artísticos concretos. Antes de llegar a ello, en el siguiente apartado se plantean exploraciones teóricas en torno a otra disciplina referencial para la significación y en análisis del texto, la cual es de enorme relevancia en el campo de las humanidades y por ende del arte: la hermenéutica. Con esta exploración, se pretende establecer algunos paralelismos con la semiótica y al mismo tiempo una distinción teórica y aplicativa que lleva a la construcción de herramientas de análisis en el campo de las artes visuales. A raíz de la síntesis teórica de las dos disciplinas se espera que emerjan elementos para articular una propuesta de análisis del tipografismo con un potencial aplicativo hacia fines académicos y de investigación.

Lo importante de haber llegado a este punto es visualizar los caminos que se van abriendo para seguir avanzando, sabiendo que aunque es imposible transitarlos todos a la vez, ofrecen posibilidades de aprendizaje y elaboración de conocimiento en materia de la significación visual y tipográfica y permiten plantearse objetivos de investigación alcanzables y susceptibles de seguirse alimentando en estudios futuros sobre los componentes de la semiótica teórica en estos campos.

### 3 Aproximaciones Hermenéuticas del Tipografismo en el Arte

No hay hechos, sólo interpretaciones.

(Friedrich Nietzsche, 2012, p. 14).

En la tradición hermenéutica, el lenguaje no se entiende primariamente como sistema de signos objetivable y susceptible de formalización matemática, sino como lenguaje materno, vinculado al tiempo, a la situación y a la tradición.

(Frank K. Mayr, 1994, p. 322).

En torno a la idea que los seres humanos necesitamos interpretar para vivir, gira la idea de una ciencia o teoría de la interpretación humana, que cobra forma y vida en la hermenéutica.

Tener que definir la hermenéutica lleva a un primer problema, pues se debe hacer la misma tarea que se intenta definir, en el sentido de que, para hacerlo, se deben usar e interpretar textos, siendo justamente ese el fin primario de dicha disciplina, por lo que su definición es en sí misma un problema metalingüístico y metateórico, vinculado al concepto central de toda actividad intelectual humana: la interpretación.

Para Lizarazo (1998), la hermenéutica «está constituida principalmente por un complejo de teorías filosóficas, filológicas e históricas, a partir de las cuales se estudian y explican los procesos de interpretación de los textos» (p. 115).

Según Cuartas Restrepo (2019), la hermenéutica, vista desde una visión clásica era considerada como el arte de la interpretación; con el correr del tiempo, la hermenéutica bifurcó sus propósitos hacia una reflexión metodológica sobre el estatuto de la verdad en las ciencias humanas y hacia una filosofía de la interpretación propiamente dicha. (p. 4)

Para Beuchot (2019) la hermenéutica es el arte y la ciencia de la interpretación de los textos, sobre todo aquellos que van más allá de la palabra y la frase, que se nombrarían «hiperfrásticos» (p. 18). Así, la hermenéutica se ocupa del problema de la interpretación de textos y con ello se acerca al concepto de significado.

El otro problema implícito al definir la hermenéutica, es establecer los alcances del concepto de «texto». Tales denominaciones pueden estructurarse desde de la comprensión de las dimensiones concepto/objeto, lo que lleva a concebir un texto como un espacio conceptual-discursivo o bien como un objeto físico-material.

Beuchot refuerza (2016) esta idea, refiriendo que

Los textos no son sólo los escritos, sino también los hablados, los actuados y aun de otros tipos; un poema, una pintura y una pieza de teatro son ejemplos de textos. Van, pues, más allá de la palabra y el enunciado ... Lo que se requiere para que sean objeto de la hermenéutica es que en ellos no haya un solo sentido, es decir, que contengan excedente de sentido, significado múltiple o polisemia. (p. 14)

### **3.1 Hermenéutica y Texto**

El concepto de «texto» va más allá de la idea primaria de palabra escrita o hablada y se expande a todo aquello que, desde una amplitud discursiva, puede ser “textualizado”. Beuchot (2019) ahonda en esa cualidad del texto afiliada al discurso:

Los medievales vieron como texto la realidad misma, el mundo como un texto cuyo autor es Dios. Decían que Dios había escrito dos textos: la Biblia y el Mundo, aunque, más que escrito, este último fuera también prolocución verbal, habla, pues la palabra de Dios actúa, hace, es acción significativa. ... El punto de vista es, pues, la textualidad que hay que decodificar y contextualizar. (p. 19)

La importancia de la hermenéutica en el marco de este trabajo radica en la posibilidad de incursionar en el terreno de la interpretación de los textos, tanto en el sentido conceptual como material, entendiendo al texto como un constructo mental vinculado a la conciencia y a la discursividad individual y colectiva, expresado a partir de la forma gráfica y visual.

Es importante precisar que esta revisión teórica no pretende una profundidad filosófica ni todas las vertientes que de ella han emanado históricamente, pues existen ya trabajos en esa materia de enorme profundidad y precisión. Se pretende en cambio escudriñar las posibilidades aplicativas de la hermenéutica en el tipografismo como una forma viable de relación, entendiendo que este fin no implica obviar las referencias importantes sobre los conceptos centrales y más ortodoxos de la disciplina, fundados en su origen filosófico e histórico. Para

ello se retoman discusiones existentes y articuladas desde diversas perspectivas, intentando construir una mirada amplia y estableciendo alrededor de ella los fundamentos de la significación del tipografismo, reconociendo la necesidad de los fundamentos para la revisión de los fenómenos discursivos independientemente del valor teórico de la discusión en sí misma.

Los mundos de la visualidad y el arte se nutren de los preceptos filosóficos de los conceptos hermenéuticos para poder sustentar su existencia y funcionamiento como formas humanas de expresión, a través de la apertura a diversas visiones de un fenómeno tan complejo como la significación humana.

Ahondando sobre la utilidad y origen de la hermenéutica, Grondin (1991) señala que: En su sentido más restringido y usual, el término «hermenéutica» sirve para caracterizar en la actualidad el pensamiento de autores como Hans-Georg Gadamer (1900-2002) y Paul Ricœur (1913-2005), que han desarrollado una filosofía universal de la interpretación y de las ciencias del espíritu que pone el acento en la naturaleza histórica y lingüística de nuestra experiencia del mundo. (p. 15)

Sobre la pertinencia de la apertura a las diversas visiones teóricas, incluso para el mismo Gadamer parecen tener poca relevancia las delimitaciones conceptuales demasiado rigurosas en torno a los fenómenos hermenéuticos, lo que lleva a la necesidad de encontrar caminos transitables para el estudio hermenéutico del tipografismo, desde la perspectiva de la significación, la creación y recreación de sentido en las formas culturales, especialmente a través del arte.

Por ello se revisan las siguientes líneas temáticas en un bosquejo general a lo largo de este apartado:

1) Conceptos clave de la disciplina hermenéutica, 2) su distintividad con la semiótica, 3) la relación autor-texto-lector, 4) el binomio del acto interpretativo y el acto creador, 5) la polisemia hermenéutica, 6) la historicidad, 7) la relación hermenéutica/lenguaje/escritura y 8) la hermenéutica en el arte/el arte en la hermenéutica.

El objetivo es lograr acercamientos a las relaciones entre estos referentes y no necesariamente una profundidad hacia cada uno en lo individual, a fin de especular sobre el funcionamiento de los textos como vínculos con lo humano y con lo artístico. Se pretende una

fusión conceptual lo suficientemente consistente, que permita conjuntar y contrastar algunos pensamientos hermenéuticos de los principales autores, en relación al concepto de *texto* en su dimensión dual, desde la expresión escrita como tipografismo y desde su expresión artística como artefacto estético. Una vez definidos tales alcances, la primera tarea será articular algunas aproximaciones iniciales sobre la hermenéutica.

Vattimo (2009) propone a la hermenéutica como nueva «*koiné*» de nuestro tiempo, un nuevo lenguaje común –según la perspectiva griega del término– que se encuentra involucrado en muchos campos de conocimiento: la filología, la filosofía, la sociología, la historia, el psicoanálisis, la antropología, entre otros ámbitos a los que el arte también pertenece.

Por otro lado, la afirmación de que el hombre es un «animal hermenéutico» –como refiere Cencillo– implica que toda nuestra vida se encuentra atravesada por la facultad de interpretar.

En relación a la definición básica del concepto, según la RAE, el término «hermenéutica» se refiere al

arte de interpretar los textos para desentrañar su verdadero sentido, especialmente los textos sagrados. El término griego «*hermeneia*» remite a interpretar y por extensión semántica, se observa como traducir o explicar. Para todos los casos se trata de un proceso que busca la comprensión. Se dice que la palabra proviene del mitológico *Hermes* y su misión de transmitir la voluntad de los dioses griegos a los humanos. (2024, párr 2)

El origen de la palabra se relaciona con la «*hermeneia*», el arte o *techné* del *hermeneutés*: el que traduce a un lenguaje inteligible lo hablado, en virtud de que el que se expresa traslada pensamientos (Abbagnano, 1998).

Maurizio Ferraris explica en «*Storia dell'ermeneutica*» (1988) que los principales autores de la disciplina no relacionan con mucha seguridad el origen de la palabra con el mito de *Hermes*, por lo que se especula que tal asociación se gestó en el escenario teórico *a posteriori*.

El concepto de hermenéutica se origina en el ámbito occidental a través de referencias antiguas de lo interpretativo, pudiéndose considerar como una de las principales la obra aristotélica Περὶ Ἑρμηνείας «*Peri Hermeneias*», traducida al latín como «*De Interpretatione*»



y al español como «Sobre la interpretación», una de las obras filosóficas más antiguas de las que se tenga registro (360 a. C.) y en la que Aristóteles explora las relaciones entre el lenguaje y la lógica.

Si la finalidad esencial de la hermenéutica es la interpretación de textos, su amplitud deviene de que el concepto de «texto» implica una gran diversidad de discursos y no solamente los relacionados con la escritura o aquellos que remiten a la formulación física del lenguaje. Derivado de ello, el concepto de «texto» pueden dar origen a otros de relevancia para entender el mundo de la interpretación, como la *textualidad*, *intertextualidad* o *extratextualidad*, extensiones temáticas y terminológicas que permiten el estudio formal de fenómenos interpretativos desde la hermenéutica.

Para Rubio Toledo (2017): «Históricamente, la hermenéutica ha permitido conocer formas de apropiación de modos de vida y realidades diversas, hoy su uso se ha ampliado hacia áreas relacionadas con el lenguaje y la cultura».

La base de cualquier acepción de la hermenéutica es la idea de comprensión y entendimiento, pues como forma de acercamiento a la realidad humana permite la construcción de una conciencia de lo que nos rodea y también es útil en la construcción de conocimiento formal, esencial en los procesos académicos.

Según Amador Bech (2021), toda disciplina científica tiene como sustrato los procesos de comprensión e interpretación, en los que la hermenéutica contribuye a construir un vínculo entre esos dos procesos alrededor de discursos de toda índole: textos, imágenes, fenómenos sociales, históricos y culturales. Bech destaca que «la hermenéutica no es un asunto puramente teórico, sino vital; no es sólo un método de conocimiento regido por reglas epistemológicamente estructuradas, sino una forma de ser en la existencia. De ahí que su campo se extienda a todo el ámbito de la vida humana» (2021, p. 4).

En ese sentido, la comprensión (*Verstehen*) es el verbo fundamental de todo acercamiento hermenéutico al discurso. Para Grondin (2002) la hermenéutica es una forma de acercamiento a la comprensión de lo profundo, de lo que trasciende la superficialidad, por lo que refiere que «desde la plena concepción del *ἔρμηνεῖν* [expresar, interpretar, traducir] parece claro que detrás de lo literalmente enunciado hay algo diferente, algo más que requiere un mayor esfuerzo hermenéutico, justamente porque el sentido inmediato y verbal resulta a

veces limitado» (p. 16). La idea de Grondin refuerza la noción de que los alcances de la literalidad son cortos en contraste de la profundidad que se esconde en muchísimas formas de interpretación humana que no se centran en las apariencias, en la inmediatez del discurso o en fines concretos de comunicación a simple vista que no persiguen fines de expresión de la sutileza, como sí ocurre en el ámbito artístico.

Por ello es importante entender que la interpretación hermenéutica del texto y del discurso apela desde sus orígenes a los fundamentos teóricos y filosóficos y no se manifiesta desde las formas funcionales o previsibles del pensamiento racional o desde una conciencia inmediata accesible a todas las formas de pensamiento o de todos los intérpretes. Si bien puede apoyarse en las estructuras lógicas del pensamiento humano, su sentido puede manifestarse a través de la sutileza y de mecanismos significantes de orden intuitivo o sensible. En este sentido, cabe una distinción temprana de la hermenéutica con su disciplina hermana de la significación: la semiótica, de la cual se ha hablado en el apartado anterior de esta tesis.

La hermenéutica trabaja entre los bordes de la objetividad y la intersubjetividad, en un escenario donde tiene lugar también la subjetividad dentro de territorios naturales de la ambigüedad de los textos, siendo o el tipo de significación en el que se enmarca gran parte de la apreciación en las artes, en el que incluso dicha ambigüedad puede ser parte de la intencionalidad expresiva de los lenguajes artísticos. Por ello la hermenéutica y la expresión artística son dos universos que evocan cierta compatibilidad natural.

Por otro lado, es natural a la hermenéutica la idea de relativismo que puede situarla cerca de un punto en el que su utilidad para la interpretación precisa sea más un ideal que una realidad, pues si todo está sujeto a la interpretación el concepto de verdad parece inasequible, especialmente en el campo de las humanidades en donde esta disciplina encuentra su materia de estudio. Grondin señala que el relativismo aleja a la hermenéutica a un polo completamente opuesto al de su máxima aspiración ontológica, que es la de ser «una doctrina de la verdad en el dominio de la interpretación»:

La hermenéutica clásica ha querido, efectivamente, proponer reglas para combatir la arbitrariedad y el subjetivismo en las disciplinas que tienen que ver con la interpretación. Una hermenéutica consagrada a la arbitrariedad y al relativismo encarna, por pura consecuencia, el más claro contrasentido. No obstante, el recorrido

que lleva de esta concepción clásica a la hermenéutica «posmoderna» no está desprovisto de lógica. Transcurre por caminos paralelos a una cierta ampliación del ámbito de la interpretación, pero que no necesariamente conducen al relativismo posmoderno. (2002, p. 15)

Bajo la idea de Grondin, ciertas fases históricas de la evolución hermenéutica se han situado en un tipo de pensamiento muy cercano a la idea de relativismo extremo, especialmente en la época posmoderna a la que el autor refiere y en la que, comparada con la ortodoxia teórica proveniente de otras etapas históricas, la libertad del abordaje conceptual y las licencias del proceso interpretativo concedidas a la hermenéutica pueden parecer demasiadas, acercándose al borde del relativismo, cuya consideración, paradójicamente, también puede ser relativa. Lo que sí habría que reconocer es que, aunque pasar las trancas de la ortodoxia teórica pueda haber acercado el estudio de lo hermenéutico a una visión más relativista, también ha permitido ampliar sus alcances de aplicación, situándola en el campo de competencia de muchas otras disciplinas humanísticas más allá del purismo de la filosofía, como el caso de las artes.

Es fundamental entender a la hermenéutica como una disciplina completa e integrada de la interpretación de los textos, constituida con fuerza a partir del siglo XIX, época en que Friedrich Schleiermacher (1768-1834) propondrá una teoría pedagógica general de la interpretación, así como la integración de diferentes visiones hermenéuticas en un campo unificado y configurando una serie de principios básicos que sentarían las bases de la hermenéutica como una disciplina estructurada, con un soporte teórico-histórico y una serie de principios pragmáticos aplicables a la tarea de la interpretación.

A manera de cierre de esta parte introductoria sobre los fines y propósitos de la hermenéutica, cabría citar una idea sintética de Cuartas (2019), que propone que

la hermenéutica es una disciplina filosófica que integra dos planos; de un lado, la teoría sobre la interpretación que desde la antigüedad griega y las exégesis medievales ha estado siempre en expansión; de otro lado, la proyección de la interpretación a diferentes aplicaciones que guardan relación con el tránsito de los lenguajes de un estado de comprensión a otro, como la traducción, la lectura, la crítica literaria, la jurisprudencia, el arte. (46)

Claramente todos los campos del saber, del pensar, del comunicar y del expresar pueden ser materia de estudio y de exploraciones hermenéuticas, extrayendo de la filosofía sus preceptos más útiles y llevándolos a todos esos campos donde la manifestación del sentido tiene que ver con todas las formas de humanidad a través de los textos.

### **3.2 Hermenéutica y Semiótica: Distinción entre Texto y Signo**

Dada la relación teórica de los fenómenos de la significación y su vinculación teórica y aplicativa con la semiótica y la hermenéutica, es importante establecer algunas relaciones perceptibles, tanto de afinidad como de diferenciación. Si bien en el apartado anterior se abordan referencias teóricas en torno a la disciplina de la semiótica y su especificidad, cabría ahondar en algunas de estas distinciones puntuales con la hermenéutica para establecer las fronteras disciplinares de ambas ramas y sobre todo, de la complementariedad constructiva que puede existir entre estas dos macro teorías de la significación humana.

Según Beuchot (2019) «la hermenéutica y la semiótica se han colocado como polos opuestos en la tensión que va de la explicación a la comprensión, de modo que la hermenéutica esté más del lado de la comprensión y la semiótica del de la explicación» (182).

Para Gutiérrez (2022), «si en su origen la hermenéutica nace con la traducción de lenguaje, la semiótica contempla las traducciones de diversos sistemas. Entonces, esa característica de la traducción se convierte en el eje de ambas disciplinas que buscan encontrar los parámetros de la correcta interpretación» (p. 183).

Esto refuerza la idea expuesta previamente de que la semiótica se ocupa de esquematizar los procesos significantes y estudiar las cualidades teóricas y estructurales del signo como entidad mínima de significado y como sistema organizativo de referencias para la significación. La semiótica se centra en el signo y las relaciones de significado mientras que la hermenéutica, lo hace en los textos y las relaciones de su interpretación.

Aunque cada disciplina plantea un objeto de estudio particular, es evidente que hay una coincidencia de nociones teóricas y de posibilidades prácticas aplicativas, pues al final ambas se centran en construcciones conceptuales y objetuales como formas mediáticas para la aprehensión o generación de significados de los signos (en la semiótica) y de interpretaciones de los textos (en la hermenéutica).

Ricœur (1995) refuerza esta idea a través de una de sus definiciones sobre los fines de la hermenéutica, presentándola como

una de las puestas en obra de la relación explicar-comprender, donde el comprender guarda la primacía y mantiene la explicación en el plano de las mediaciones requeridas, pero secundarias. [Y define] la semiótica estructural como otra puesta en obra de la misma relación entre explicar y comprender, pero con la condición de implementar una inversión metodológica que da la primacía a la explicación y hace permanecer a la comprensión en el plano de los efectos de superficie. (p. 17)

Según Beuchot (2019) –citando a Greimas–, «la semiótica rebasa el nivel textual de la “expresión” y se centra en el nivel del “contenido”» (p. 173). Busca fundamentar el significado en lo concreto, algo a lo que la expresión en sí misma no siempre llega ni está obligada a llegar, pues la expresión no es suficiente para acceder a un nivel analítico, aunque el quedarse en un nivel expresivo también es sujeto de interpretación.

Esto representa un hallazgo significativo para entender la afinidad natural de la hermenéutica en la interpretación de la expresión artística, donde la semiótica quizá se enfrente a las limitaciones de que no existe por fuerza un ‘contenido’ concreto objetivo en la obra o un «sema», como sí puede existir en otra clase de manifestaciones en las que el signo se representa de forma más concreta u objetiva, a través de la dimensión *semántica* de la semiótica.

La semiótica puede aspirar a la monosemia o a lo que Beuchot llama univocidad, que tiene un significado único y funcionalmente específico, como puede ser una señal de tránsito. En ese caso, el objeto no es variadamente interpretable, no admite alusiones diversas a la expresión. Es lo que es y es por ello que no es viable un abordaje hermenéutico de la señal de tránsito, sino más bien semiótico.

Para Beuchot, otra diferencia sustancial entre la semiótica y la hermenéutica radicaría en el hecho de la primera se centra en una metodología más concreta y esquemática, que tiene una parte inductiva y otra deductiva:

La metodología de la semiótica es inductiva y deductiva. Inductiva en cuanto su descripción quiere recoger y obedecer lo real. Deductiva porque quiere ser coherente con el modelo adoptado y derivar todas las cosas de sus principios. Precisamente dicha coherencia se muestra en que el modelo elegido debe tener adecuación con el

significado en cuestión. Con base en dicho significado se puede hacer la verificación del modelo. Se trata no sólo de una relación sintáctica, sino también semántica. (2019, 172)

Para Ricœur (1995) «la explicación es considerada como una mediación obligada de la comprensión, según la máxima “explicar más para comprender mejor” ... La comprensión es considerada un efecto de superficie de la explicación» (p. 181), por lo que el abordaje semiótico del signo se daría desde una perspectiva esclarecedora del sentido, en oposición a la pretensión de la «comprensión» vinculada a la hermenéutica.

Por otro lado, semiótica se ocupará de estudiar los significados y las formas en cómo estos se configuran como tales, sobre todo en el caso de la semiótica general, cuyos fines se han definido ya en el apartado anterior y se vinculan a formulaciones que tienen validez por medio del análisis genérico del comportamiento hipotético del signo y sus procesos de significación previstos esquemáticamente.

En el caso de las otras dos categorías de la jerarquía semiótica planteadas en el apartado anterior —«semióticas particulares»— y «semióticas aplicadas»— (fig. 37), estas podrían entenderse más cercanas a la hermenéutica, pues no se ocupan de una estructuralidad teórica y esquemática de carácter explicativo, sino de la posibilidad aplicativa del signo y los sistemas de signos, así como de su interpretación en el discurso de la materialidad en lenguaje escrito y otras clases de expresiones y lenguajes diferentes.

Para Beuchot (2023) es evidente la complementariedad de las disciplinas de la significación a raíz de los momentos y circunstancias en las que es pertinente recurrir a una o la otra, estableciendo que «la semiótica aporta un análisis predominantemente explicativo y se complementa con una reflexión hermenéutica, comprensiva, que cierre y haga la síntesis después de ese análisis» (p. 183).

Según Navarro Morgas (2014), la hermenéutica se constituye sólo como uno de los niveles disciplinares con los que puede relacionarse cualquier objeto o acto significativo:

La hermenéutica es uno de los niveles con los que se conforma un sistema semiótico. Los diversos sistemas para la comunicación —los sistemas semióticos— se constituyen a modo de conjuntos de recursos que no podrían alcanzar la eficacia comunicativa si

dichos recursos no dispusiesen a priori del consenso y la asimilación del grupo social que los utiliza. (p. 1014)

Relacionando las nociones iniciales de la hermenéutica con los conceptos explorados en torno a la semiótica y sus potencialidades significantes, podría plantearse la posibilidad de definir en dos sentidos el proceso de significación: 1) a partir del acto semiótico y 2) a partir del acto hermenéutico.

El primero podría entenderse en un contexto de significación que tiende más a lo concreto a partir de la relación símica de los objetos como referencias del mundo. El segundo, desde la posibilidad del análisis y efectos interpretativos del texto como construcción discursiva.

Rubio Toledo (2017) retoma la concepción de Lizarazo en torno a los mecanismos implicados en el acto hermenéutico:

De tal modo, el sentido actual término «hermenéutica» se relaciona directamente con el de interpretación (*interpretatio*), colindando al de explicación, esto es, penetrar en la intención del texto. Así, se modifica el sentido de manifestar el logos interior mediante el lenguaje, esto es, el intérprete o hermeneuta quiere hacer decir al texto lo que el texto quiere decir, porque una cierta distancia es inherente al mensaje mismo. (p. 55)

Por otro lado, Beuchot (2018) establece una relación directa entre los fines y alcances de la semiótica y los de la hermenéutica:

Esta disciplina [la semiótica], que es la ciencia del signo en general, tiene tres dimensiones, sintaxis, semántica y pragmática. En la sintaxis se estudia la relación de los signos entre sí, lo cual nos da un significado muy básico y primario, que es el de la mera corrección o gramática. En la semántica se estudia la relación de los signos con los objetos que designan, lo cual nos da un significado más complejo y elaborado, que es el que nos da la correspondencia con la realidad. Y en la pragmática se estudia la relación de los signos con los usuarios, pues ellos interfieren en la significación, la modifican, la hacen sofisticada ... Podemos decir que la hermenéutica está en el mismo registro que la pragmática, es decir, no se contenta con los significados que se ven de manera inmediata en la pragmática y en la correspondencia de las cosas. (p. 12)

Si la esencia de la semiótica es entender tanto al signo como unidad mínima de sentido, como a los sistemas de signos en su complejidad social y cultural, la hermenéutica tiene que ver más con la posibilidad de la interpretación individualizada y contingente, no solamente a partir de la lógica sistémica de los signos, sino de la concepción de un texto como forma discursiva y narrativa, sentido que puede tener grandes implicaciones hacia la visualidad de los objetos del arte, en los cuales el significado puede llegar a ser profundo y estar entreverado en complejidad de la narración de su autor (el artista) y no es tan evidente como signo con una significación cerrada.

Siguiendo a Beuchot, el vínculo entre la semiótica y la hermenéutica es la pragmática del signo, que le permite transitar de la teoría a la praxis, de los signos a los textos, de los conceptos a los objetos, de los dispositivos semióticos a las experiencias significantes.

En esta correspondencia y distinciones de fines de las dos disciplinas, desde la hermenéutica los procesos significantes se centran en los textos como unidades vinculadas al discurso más que al significado puro o encriptado en una sola unidad. Para esta comprensión se precisa una actitud abierta en relación a la interpretación y a los elementos contextuales en los que el texto se encuentra inmerso, además de la intencionalidad del texto, explícita a través de sí mismo.

La semiótica se ocupa de los signos y los sistemas de signos existentes en el universo de lo humano y en todos los espacios y disciplinas contenidas en él, además de aportar elementos teóricos y propuestas esquemáticas para identificar las estructuras participativas en los procesos significantes desde los signos como unidades mínimas de significado. La hermenéutica se encarga de los textos en tanto visiones significantes completas con intenciones discursivas particulares, que entran en un juego conciliando o enfrentando la intencionalidad comunicativa del autor y la del intérprete.

Por otro lado, la semiótica es una disciplina que se ocupa de las dimensiones micro y marco de los signos (microsignos y macrosignos), mientras que la hermenéutica se ocupa más de acercamientos comprensibles a los textos desde los actos interpretativos y sus implicaciones intelectuales en diversos campos: filosofía, teología, cultura, arte, derecho, etc.

Otra diferencia importante entre semiótica y hermenéutica se centra en que esta última plantea una relación inherente con el lenguaje en tanto forma de estructuración de la



significación, pues lo lingüístico funciona como fuente de constructos para el pensamiento y la conciencia como configuración de la realidad, integrada de todo cuanto nos rodea.

Seguramente las diferencias y distinciones entre estas dos macro teorías son más numerosas y complejas, pero dado que no es propósito de este trabajo profundizar en tales diferencias, sino trabajar con las dos disciplinas en función de sus máximas posibilidades de complementariedad analítica y aplicada hacia el tipografismo, esta sucinta revisión permite dimensionar por qué resulta apropiado trabajar paralelamente con ambas. Si bien cada una supone alcances distintos y hace uso de sus propios recursos teóricos, abren caminos diferentes que van paralelos y llegan a puntos cercanos, expuestos en el último capítulo de carácter más aplicativo. Hasta entonces la exploración teórica permite especular sobre un mapa preliminar del tipografismo en el arte desde una perspectiva e integradora.

### **3.3 La Dualidad Hermenéutica: Expresar/Interpretar**

Según Amador Bech (2021), la polisemia conduce a la pluralidad de los signos a través de su entendimiento como elementos unitarios [lo que son] y a su vez la pluralidad de significados que se activan en ellos [lo que significan]. Lo que “son” se puede entender desde su existencia material como «significante», mientras que las ideas que activan o evocan se asocian al «significado».

Beuchot plantea la pertinencia de la hermenéutica, estableciendo que la hermenéutica interviene donde no hay un sólo sentido, es decir, donde hay polisemia. Por eso, la hermenéutica estuvo, en la tradición, asociada a la sutileza. La sutileza era vista como un trasponer el sentido profundo, incluso oculto, o cómo encontrar varios sentidos cuando parecía haber sólo uno. (2016, pp. 17-18)

El mismo Beuchot refiere que la sutileza de la hermenéutica permite «traspasar el sentido superficial para llegar al sentido profundo, inclusive oculto y también implica la facilidad de encontrar varios sentidos» (2016, p. 18), especialmente cuando parece que puede existir sólo uno; o cuando es viable hallar el sentido ‘auténtico’ existente entre el intérprete y la intención del autor plasmada en el texto, resistiéndose a ser reducido a la sola intención del lector y a la dominante intención de quien lo ha creado. Esta condición del abordaje hermenéutico plantea otro diferenciador con la semiótica, en la que no solamente existe la

significación polisémica, sino también monosémica, en la que el signo funciona desde relaciones sistémicas más definidas.

Recuperando el concepto de texto como unidad discursiva y sus procesos de significación, Rubio Toledo (2017) enfatiza que la comprensión lingüística –la dimensión lingüística del discurso– es un elemento esencial para la filosofía hermenéutica y es este vínculo con el lenguaje el que le otorga el carácter para ser una filosofía en sí misma. Esta universalidad que permite la interpretación hermenéutica deriva de dos fuentes esenciales: la historia y la estructura especulativa, que implica de forma dual la interpretación y la apropiación del sentido.

Por otro lado, si la hermenéutica es una disciplina enmarcada en el campo de las humanidades y aspira a cierta clase de universalidad, es imposible que esta navegue en el terreno de la total univocidad y ello parece más una utopía que una realidad,

Morella Arráez (2007) explica que

se considera la hermenéutica como una teoría general de interpretación, dedicada a la atenta indagación del autor y su obra textual, por tanto, quien quiere lograr la comprensión de un texto tiene que desplegar una actitud receptiva dispuesta a dejarse decir algo por el argumento. Pero esta receptividad no supone ni neutralidad frente a las cosas, ni auto anulación, sino que incluye una concertada incorporación de las propias ideas, opiniones y prejuicios previos del lector. Lo importante entonces es que el lector debe hacerse cargo de sus propias anticipaciones con el fin de que el texto mismo pueda presentarse en el acontecer de su verdad y obtenga la posibilidad de confrontar su verdad objetiva con sus conocimientos u opiniones del lector. (p. 173)

En *Los límites de la interpretación*, Eco señala dos ideas históricas de la labor hermenéutica. «Por una parte se admite que interpretar un texto significa esclarecer el significado intencional del autor o, en todo caso, su naturaleza objetiva, su esencia, una esencia que, como tal, es independiente de nuestra interpretación. Por la otra, se admite, en cambio, que los textos pueden interpretarse infinitamente» (p. 56). Esto plantea una aparente contradicción, pues si se accede a la interpretación ideal del autor y su intencionalidad –asumiendo que eso fuera completamente posible– ello implicaría la finitud de dicha

interpretación al ser descifrada, por lo que no podría quedar abierta a nuevas interpretaciones futuras.

Lo primero que habría que cuestionarse es si es posible acceder a ese significado objetivo –en el sentido puro del término– o si más bien existe la posibilidad de acercarse a gradaciones de objetividad o de precisión interpretativa en relación a la intencionalidad del autor, idea que, aunque parece más realista sigue teniendo implícita la insalvable dificultad de que no se puede saber a ciencia cierta la intencionalidad del autor y por ello, que tan cerca o lejos de ella puede encontrarse un acercamiento interpretativo. Todo se centra en suposiciones o conjeturas y por tanto en una posibilidad especulativa.

El acercamiento interpretativo debe enfrentar a la otredad presente en todo texto y con ella a la distancia insalvable entre las pretensiones originales del autor en relación con las formas de aprehensión de los intérpretes, pues estas siempre estarán limitadas por el desconocimiento de las motivaciones más íntimas o introspectivas del autor, siendo el factor primordial para imposibilitar un acercamiento cien por ciento objetivo al texto.

Sobre esta idea, Gadamer (1999) señala:

También la comprensión de expresiones se refiere en definitiva no sólo a la captación inmediata de lo que contiene la expresión, sino también al descubrimiento de la interioridad oculta que la comprensión permite realizar, de manera que finalmente se llega a conocer también lo oculto. Pero eso significa que uno se entiende con ello. En este sentido vale para todos los casos que el que comprende se comprende, se proyecta a sí mismo hacia posibilidades de sí mismo. (p. 328)

A través de esta idea, Gadamer expone que la interpretación implica un proceso de introspección que también es parte del significado, a través de una especie de fusión entre el intérprete y el texto, que da origen a una versión única de comprensión que deriva de la conjunción del texto con la lectura que proviene, de forma contingente, del intérprete y lo que en su interior hace aflorar una forma de interpretar la expresión.

Es fundamental entender el papel de la hermenéutica como una disciplina integrada de la interpretación, que desde la antigüedad y específicamente a partir del siglo XIX –a través de Friedrich Schleiermacher (1768-1834)– propondrá una teoría que buscará establecer un campo

general unificado a través de un soporte teórico-histórico y una serie de principios pragmáticos aplicables a la tarea de la interpretación.

Desde esta estructura teórica medianamente fijada, la hermenéutica consideraría dos ejes o aspectos fundamentales para el estudio general de cualquier texto escrito: por un lado, los principios de su estructura lingüística o gramatical, y por el otro, el contexto en el que el texto fue creado por su autor. Los primeros se centran en la gramática y ayudan a descifrar el significado de las palabras en relación con su contexto lingüístico, mientras que el segundo está relacionado con la totalidad del pensamiento del autor, apoyándose en la idea de que, para alcanzar la claridad y precisión del texto, es necesario ‘revivir’ la experiencia del autor cuando escribió el texto original, pues considera el acto de interpretación en analogía al de la creación del manuscrito (Martínez, 1999). Esta dualidad es esencial para entender los alcances de la hermenéutica como disciplina orientada a la interpretación de los textos, pero también su funcionamiento básico en cualquier tarea interpretativa a la que se conceda un carácter hermenéutico.

Extrapolando esta visión al campo del arte, tan importante sería entender el componente «gramatical» de la obra –la dimensión semiótica sintáctica o sintaxis del mensaje– a través de su estructura formal, plástica y estética, como comprender las motivaciones, el perfil y contexto en que el autor la crea, derivando de ambas referencias el acto interpretativo.

### ***3.3.1 Hermenéutica: Dos Tipos de Textos, Dos Formas de Aprehensión***

La hermenéutica reviste una gran relevancia para la aprehensión de los referentes que norman cualquier aspecto de la vida humana, por lo que el abanico de posibilidades a las que aplica el concepto de interpretación es virtualmente infinito.

Se pueden identificar diferentes expresiones humanas y formas de conocimiento que pueden ser abordadas con fines hermenéuticos, permitiendo plantear una primera diferenciación entre dos tipos de fuentes discursivas, según la idea de Dilthey. Se trata de aquellas expresiones que provienen de las «ciencias de la naturaleza» y aquellas otras que provienen de las «ciencias del espíritu», entendidas como dos maneras de interpretar la vida y las expresiones humanas. López (2015) define estas dos expresiones a través de la siguiente idea:

Dilthey separa netamente las Ciencias de la Naturaleza y las Ciencias del Espíritu, no por su método ni por su objeto, que a veces coinciden en ambas, sino por su contenido. Los hechos espirituales no nos son dados, como procesos naturales, a través de un andamiaje conceptual, sino de modo real inmediato y completo. Son aprehendidos íntegramente en toda su totalidad. De esta forma Dilthey plantea que las Ciencias del Espíritu son gnoseológicamente anteriores a las de la naturaleza. (p. 326)

Amador Bech ahonda en la definición de estas dos categorías en el espectro hermenéutico. La comprensión hermenéutica permite la apropiación de unas ideas de las que, de alguna manera somos parte, por lo que no podemos observar de forma ajena, al ser los seres humanos parte del devenir y de la historia de las cosas. En ese sentido, toda mirada sobre la vida se vuelve subjetiva, pues no puede operar de forma autónoma a los acontecimientos o los fenómenos, dado que esa misma mirada se encuentra inmersa en ellos y define cómo se interpretan desde la conciencia de cada intérprete:

A la hora de enfrentar el problema de la comprensión, implicada en todas las formas que reviste la comunicación humana, de sus múltiples expresiones en el discurso, en las imágenes, en los gestos y en las cosas fabricadas, nos encontramos en el campo de las ciencias del espíritu (*Geisteswissenschaften*) y en este terreno específico, que es el nuestro y el propio para plantear adecuadamente las preguntas acerca de la comprensión y de la interpretación, ocurre que, por ser nuestro terreno, como seres humanos que somos, estamos inmersos en él, estamos inmersos en la tradición, estamos inmersos en la propia historia que queremos comprender. (2018, p. 50)

Para Dilthey (1978) «las ciencias del espíritu no constituyen un todo con una estructura lógica que sería análoga a la articulación que nos ofrece el conocimiento natural; su conexión se ha desarrollado de otra manera y es menester considerar cómo ha crecido históricamente» (p. 32).

Según Gadamer (1999), «en las ciencias del espíritu no puede hablarse de un ‘objeto idéntico’ de la investigación, del mismo modo que en las ciencias de la naturaleza» (p. 353). Por tanto, el factor contingente está más presente, pues el espíritu humano es impredecible, no está sujeto a previsiones similares a las de las ciencias empíricas o naturales, se basa en el pensamiento y en los intercambios humanos de ideas, que son imposibles de tipificar o

encajonar de forma precisa. En ese sentido, el arte correspondería a una ciencia del espíritu, como también lo sería seguramente la escritura –ambos materia de estudio de este trabajo–, en función de sus vínculos con la existencia, el ser, la metáfora y lo mítico, que de forma intrínseca existen en su constitución y en sus usos.

Para Gadamer (1999) «las ciencias del espíritu vienen a confluir con formas de la experiencia que quedan fuera de la ciencia: con la experiencia de la filosofía, con la del arte y con la de la misma historia. Son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica» (p. 24).

Esta última idea es relevante para los fines de la presente investigación, pues permite legitimar que el objeto de estudio (el tipografismo en el arte) está relacionado a las ciencias del espíritu, pues su relación con disciplinas como la historia, la expresión estética y el pensamiento filosófico, son inherentes a las disciplinas que revisten teóricamente la discursividad de las escrituras y los mecanismos culturales y estéticos implicados en su valoración y estudio.

Por otro lado, en relación al concepto de espiritualidad vinculada con los fines hermenéuticos, Dilthey no concibe la hermenéutica como una región del espíritu humano en sí mismo, sino como un rasgo esencial del pensar, lo que reviste al concepto de «existencia» de una notoria relevancia para la construcción interpretativa. Argumenta que «lo propio de las ciencias de la naturaleza es la “explicación” [*Erklärung*], mientras que la “comprensión” [*Verständnis*] lo es para las ciencias del espíritu.

Si bien puede encontrarse una coincidencia de esta visión con las dos categorías que Beuchot resalta de la diferenciación ontológica de la semiótica y la hermenéutica, en este contexto la diferencia de las dos acciones (explicar-interpretar) se relacionan más bien con la oposición entre dos mundos existentes: entre aquellas que se reconocen como las «Ciencias de la naturaleza», vistas en un contexto actual como las ‘ciencias duras’ y entre las «Ciencias del espíritu» que se podrían homologar a las humanidades, que suelen conflictuarse terminológicamente con el estatus de ciencia.

Quizá esa es la razón por la que se suele considerar habitualmente a la semiótica como una disciplina más cercana a una científicidad que no siempre se le concede a la hermenéutica, sin que ello implique que la segunda tenga menos valor para las discusiones teóricas de

cualquier disciplina de estudio, pues como medio para la interpretación de toda clase de textos y discursos, su trascendencia es significativa en las disciplinas del pensamiento humano, desde la filosofía, el arte, la antropología, etc.

Todas las disciplinas del ámbito de las humanidades y las ciencias sociales precisan de teorías y fundamentos que tienen relación con textos que rigen su práctica y su razón de ser, pues la interpretación de dichos textos determina, en gran medida, las relaciones de esas disciplinas con el saber, el hacer y el acontecer humano. Cada una de estas áreas o campos de conocimiento utilizan a la hermenéutica para hacerse cargo de la interpretación de sus propios textos, dando lugar a sus propias ramas hermenéuticas al interior de sus disciplinas, algo parecido a lo que sucede con las «semióticas particulares» y las «semióticas aplicadas», en relación a su derivación de la semiótica general.

### **3.3.2 *La Intencionalidad Hermenéutica***

Según Dilthey, en el [Schriftdenkmalen]

el objeto de análisis no es el texto sino la personalidad histórica, la época, el acontecimiento, para lo cual aquel se nos hace un instrumento imprescindible. La hermenéutica deberá acoger lo singular del objeto estudiado, de tal modo que no sea considerado ni tan extraño como para que no pueda ser estudiado, ni tan poco extranjero como para que no sea respetado en su singularidad. (2015, p. 331)

La comprensión no tiene finitud y esta será para él un proceso inacabado, que no puede ser total porque no puede abordar la totalidad de la vida, del conocimiento o de los referentes posibles en torno a un texto, y por tanto, los seres humanos nos vemos “obligados” a reflexionar y comprender desde la historicidad y la parcialidad. Para Dilthey el ser humano es un ser radicalmente finito porque es un ser radicalmente histórico y la hermenéutica es un rasgo esencial del pensar humano, que está ligado a esta cualidad finita e histórica. Para Dilthey, la construcción «comprender al autor mejor de lo que él se comprende a sí mismo» es un ideal romántico que, aunque se percibe imposible en un contexto práctico, es plausible metafóricamente.

En relación al concepto de «circularidad» en la interpretación hermenéutica, Lucia (2021) establece que para Heidegger el «círculo hermenéutico» tiene que ver con la comprensión del objeto desde una precomprensión anterior que es interior al sujeto.

Pero no se trata solo de un círculo orientado al pasado, de una pre comprensión de lo ya acontecido, sino también de una proyección dirigida al futuro, lo que muestra la conexión que hay en el hombre de su estructura. (2021, p. 23)

En «*Sein und Zeit*» [Ser y Tiempo] (1997), el comprender es concebido como una estructura original del «*Dasein*» [estar ahí], la condición básica del hombre en el mundo. Estamos, existimos y eso ya implica una condición hermenéutica. Según esta idea, podría concebirse a la hermenéutica como un campo humano de interacción casi natural a la vida y a la existencia, no propiamente una acción deliberada separada del vivir mismo. Así, no sería viable activar o desactivar los mecanismos hermenéuticos del ser humano, en tanto que la propia existencia es actitud hermenéutica, pues vivir implica, tácitamente, interpretar.

Así lo plantea Sequeri (1982), para quien «el mismo existir tiene una estructura hermenéutica, y el horizonte hermenéutico llega a coincidir con el horizonte mismo de una ontología fundamental de la historicidad» (p. 553). Aquí hace su aparición un concepto toral de la hermenéutica que atraviesa varias posturas teóricas que lo utilizan para plantear nociones sobre la interpretación y sus medios para manifestarse: la historicidad.

Sequeri (1982) ahonda en la visión hermenéutica de Heidegger, rescatando su visión de la interpretación, anclada no solamente a una condición del ser sino también del tiempo, dejando ver que la trascendencia del acto interpretativo va más allá de un tiempo presente y se construye a través de las diferentes temporalidades: en el pasado a través de la historicidad y en el futuro a través de la proyección del significado:

el planteamiento heideggeriano, además de aportar un incremento decisivo al total enraizamiento histórico y ontológico del acto hermenéutico, tiene su novedad principal en la atribución de un papel decisivo a la conexión del interpretar con el proyectar, y por tanto con las categorías del futuro y de la decisión. En esta perspectiva, el interpretar no coincide simplemente con la “recuperación” de un significado “expresado” en el pasado, sino que viene a configurarse estructuralmente como



“anticipación” existencial de un significado “querido”: la actualización hermenéutica del significado es por tanto al mismo tiempo recuperación y anticipación. (p. 554)

Esta idea de Heidegger fortalece el carácter prospectivo de la interpretación y trasciende su formulación retrospectiva que suele ser la que de forma natural se vincula a la interpretación, pues es habitual mirar hacia atrás de forma automática al buscar respuestas sobre lo sónico, lo simbólico y lo discursivo, quizá porque la retrospectiva brinda una mayor seguridad y confianza en sentido del texto. Hacia atrás es mucho más fácil distinguir las claves y los indicios, pues la propia intencionalidad del intérprete suele también estar vinculada a su pasado, a su historia y a lo que ya vio o ya conoce, tanto de sí mismo como del texto en cuestión o del autor de ese texto.

En ese sentido cobra relevancia el manejo del tiempo y el espacio en el acercamiento hermenéutico, pues el texto, lejos de ser una entidad fija e inamovible, es un ente orgánico que se mueve, avanza en el tiempo, trasciende, se mueve de épocas, se mueve en los discursos culturales, en los espacios geográficos, pues ahora viaja de un lugar a otro por la red digital sin las fronteras físicas.

Toda esa configuración histórica, espacial y contextual que rodea al texto, aflora en su encuentro con los intérpretes en las situaciones más azarosas e imprevisibles, teniendo que mantener en cada una de esas circunstancias y contextos su autonomía y la autoría de su creador. Así confluyen los dos grandes ejes del acto hermenéutico que se encontrarán en una relación casi orgánica de contrapesos ideológicos para encontrar el sentido más profundo del texto. Por ello es muy importante el concepto de «acto hermenéutico» como base de cualquier aspiración aplicativa de la interpretación en los ámbitos de la cultura y las humanidades. Mediante él, se puede acceder a experiencias sensibles que vinculan el acto creativo y el acto interpretativo a través de un solo momento, dando origen al proceso de interpretación del texto en sus sentidos conceptual y objetual.

Dado que este trabajo se propone reconocer y visibilizar algunos de los mecanismos del tipografismo alrededor de los procesos gráfico-creativos de la escritura y su consecución en el mundo de arte, la teoría hermenéutica puede funcionar como un puente entre los mundos de los objetos y las experiencias, dado que las obras se reconocen como objetos y su apreciación deviene en experiencia estética.

En relación al carácter dual del acto hermenéutico, este se manifiesta a través de la relación Expresión/Interpretación, determinada por la razón esencial de la misma de la hermenéutica. Adicionalmente a esa relación primaria, existirían otras que dependerán de este primer binomio, también inherentes a los procesos creativos e interpretativos del texto, como la de Escritura/Lectura o la de Creación/Contemplación. Alrededor de estos binomios parciales, gira la relación recíproca entre «Acto Creativo» y «Acto Interpretativo», la cual funciona en una tensión que involucra la creación y la interpretación del texto derivando a su vez en las figuras de autor y lector.

En el acto hermenéutico prevalecen estos dos agentes que le dan forma a dicho acto y que, sumados al texto como núcleo del proceso, dan forma y existencia al discurso a través de su interpretación. Así, el modelo de relación requiere al «autor», «al texto» y al «lector». Si bien pareciera que el orden de aparición de cada uno en esta fórmula es arbitrario, esto no es así, pues más bien obedece a la lógica cronológica del acto interpretativo. Primero existe un autor, luego este crea un texto y luego hay un lector o intérprete que lo completa como tal con su acción interpretativa.

En el acto interpretativo de un texto el resultado de su lectura puede estar orientado desde una perspectiva más enfática a la idea del autor o a la búsqueda del lector, siendo que en cada caso el efecto significativo claramente será distinto.

Si bien la lógica de los procesos significantes del texto sugeriría que habría que dar cierta preferencia a entenderlo desde el punto de vista del autor, dándole la primacía del significado, el otro sentido defendería que los textos son hechos por los autores, pero no para sí mismos, sino para los lectores o intérpretes, por lo que un texto que no es leído no tiene ningún sentido real y quizá ni siquiera podría considerarse como tal, en sentido estricto. En la dificultad de dilucidar esta complejidad, Beuchot (2023) aclara cada uno de esos escenarios, caracterizándolos terminológicamente:

Hay quienes quieren dar prioridad al lector y entonces hay una lectura más bien *subjetivista*; hay quienes quieren dar prioridad al autor y entonces hay una lectura más bien *objetivista*. Pero exagerar en el lado del lector conduce a la arbitrariedad y al caos, y exagerar en el lado del autor lleva a buscar una cosa inalcanzable, inconseguible; cada vez se está suponiendo que se puede conocer el mensaje igual o mejor que el autor

mismo (porque se estaría conociendo al autor mejor que él mismo). Hay allí dos movimientos, uno de acercamiento y otro de distanciamiento respecto del texto (y del autor, porque, aun cuando ya lo ha perdido, el texto pertenece más al autor que al lector). El acercamiento conlleva el inmiscuir o meter la propia subjetividad; el distanciamiento permite alcanzar cierto grado de objetividad, no interpretar lo que uno quiere sino más o menos lo que quiere el autor. (p. 28)

Según Beuchot, además de los tres agentes principales del acto hermenéutico, se sumarían, como un cuarto y quinto elemento, el *código* y el *contexto*. Si bien estos dos componentes son parte importante también del acto hermenéutico, se suele dar por hecho que existe un código común que posibilita la interacción entre autor y lector y de la misma forma y que el contexto de la lectura está implícito en la idea del encuentro entre el lector y el texto, por lo que, si bien son dos agentes relevantes en el acto hermenéutico, no necesariamente son siempre vistos como la parte sustantiva que determina la interpretación.

El autor genera la primera intencionalidad del acto interpretativo, y esta primera intencionalidad es invariable en el sentido de que el texto lo es, sobre todo cuando se habla de textos en el sentido de la fijación de las ideas a través de algún medio físico o tecnológico, que permite percibirlo como un ente acabado y delimitado. La segunda intencionalidad en juego, que es la del lector o intérprete, se gesta a partir del encuentro con el texto y esa intencionalidad es variable en el sentido de los distintos intérpretes que se confrontan con el texto.

Según Beuchot (2019) es importante un conocimiento previo al acto hermenéutico, tanto del autor como del lector:

Conocimiento del autor, por la historia, según diversas modalidades (crítica textual, historia de su tradición, etcétera), y conocimiento de sí mismo como lector, por la reflexión que nos hace conocer las condiciones de nuestra interpretación (de la propia psique, de la sociología y de la propia tradición, en contraste con las del autor). (p. 30)

En cuanto a la figura del lector, Eco habla de dos tipologías visibles de lectores en el acto hermenéutico: el lector «empírico» y el lector «ideal». El primero es aquel que se enfrenta y resuelve la interpretación con los errores o condiciones de una interpretación poco precisa, intercalando su propia intencionalidad con la del autor o incluso priorizando las propias. El segundo es el lector que logra una aproximación casi igual o en extremo cercana a la

intencionalidad del autor, con lo que se logra una lectura objetivista, misma que no necesariamente en todos los contextos es una lectura ideal, pues en ciertos casos podría estar en tela de juicio si es pertinente que prevalezca tal dominio de la visión del autor una cierta subordinación de la participación interpretativa del intérprete. Como ya se dijo, los textos son en esencia para los lectores, no para los autores, por lo que la postura de los primeros frente al texto también debería prevalecer de cierta forma y mantener su validez e independencia.

Aquí, otra vez se presenta la disyuntiva que lleva a la necesidad de identificar en qué clase de textos es pertinente ceder protagonismo al lector, en cuáles al autor y en cuáles la interpretación ideal se establece en el balance, en el marco de lo que Beuchot propone como su hermenéutica analógica, un escenario en el que ninguna de las posturas prevalece opacando a la otra, ni una unívoca derivada de la idea impositiva de la autoría, ni una excesivamente subjetivista, que pueda derivar en lo que este autor llama «equivocismo».

Si bien esta idea de juegos, roles y relaciones pareciera simple de establecer en palabras o en el discurso, en la práctica habría varios factores que incidirían en ello y que deberían contribuir a una autorregulación de esa relación autor-lector, que no puede ser establecida por decreto o designación.

En este sentido, algunos de estos factores están determinados por la intencionalidad del texto: expresada en la del autor, la del intérprete, el contexto y el lenguaje que se utiliza para la construcción del texto, pues el lenguaje es justamente la configuración formal que posibilita el sentido, a través de constituirse en la sustancia que da forma al contenido y permitiendo a ese contenido ligarse al contexto y a la intencionalidad del lector para construir la interpretación.

Para entablar una afinidad entre las diferentes intencionalidades, la del autor y la del intérprete, el lenguaje es de vital importancia, especialmente en el ámbito del tipografismo y el arte, pues el lenguaje y las diferentes versiones de él (los diferentes lenguajes) constituyen la forma de expresión de los objetos y discursos del arte y de la escritura, así como la configuración formal y gráfica que deriva de ellos. Estos lenguajes facilitan la catalogación o tipificación cultural que se convierte en el vehículo para la interpretación, en el medio para la plasmación de la intencionalidad y también para la aprehensión del sentido y de la experiencia estética del intérprete.

### ***3.3.3 Autor-Texto-Intérprete***

Siguiendo con la descripción del acto hermenéutico, una vez que a través del código común y el lenguaje seleccionado se ha configurado el contenido del texto, tendrá lugar el proceso de interpretación entre autor-texto-intérprete. Dicho proceso tomará forma en función de las características del texto y la suma de las intencionalidades del autor y del intérprete, enmarcado en el contexto específico de lectura del texto. Todos estos factores harán que la interpretación se mueva hacia una posible lectura objetivista (cargada a la intencionalidad del autor), subjetivista (cargada hacia la intencionalidad del intérprete) o bien, hacia una interpretación equilibrada entre las dos intencionalidades, a la que podría llamarse una interpretación ideal, por considerarse amigable para las dos figuras o agentes, aunque en la práctica no necesariamente sea ideal en todos los casos, pues hay textos que funcionarán mejor yendo hacia una interpretación objetivista o bien subjetivista, según sea el propósito y la disciplina en la que esté enmarcada dicho texto.

En relación a esta idea, retomando los conceptos de Beuchot de «univocidad» y «equivocidad» en torno a la interpretación objetivista y subjetivista respectivamente, cabría hacer algunos matices. Si bien el concepto de objetivismo lleva implícita la idea de interpretación unívoca como forma de interpretabilidad del texto, una interpretación al otro extremo –de tipo subjetivista– no necesariamente lleva al concepto de ‘equivocación’ en sentido literal, pues habrá textos que no solamente soporten a una interpretación completamente subjetivista, sino que incluso estén diseñados quizá con ese fin, como sería el caso de muchos textos literarios, en los cuales el lector imagina y construye su experiencia estética, a diferencia de otros tipos de texto como los textos publicitarios, en los cuales una lectura subjetivista puede alejar a un consumidor del discurso de la marca y de sus fines persuasivos.

La interpretación del texto desde la hermenéutica, al igual que desde la perspectiva semiótica, también puede tener una doble lectura, que se mueve entre lo denotativo y lo connotativo, como sucede en el caso de la semiótica. Si la denotación se relaciona con la monosemia, esta suele partir del componente sintáctico o formal que le da un anclaje y acerca al texto a la univocidad reduciendo su potencial subjetividad. Si es que se trata de un texto escrito, las palabras, la sintaxis, las letras, etc. harán una labor de ancla que enmarcará al texto

en una ventana interpretativa que lo confinará hacia potenciales significados cada vez más reducidos o limitados, los cuales seguirán estando sujetos a la intervención del intérprete. En este sentido, los lenguajes y códigos de reconocimiento masivo o universal permiten tal acercamiento a la monosemia lingüística, aunque dicha monosemia deberá conjuntarse con el sentido interno del texto –comúnmente llamado contenido– para inclinarse hacia un potencial significado monosémico, polisémico o pansémico.

La relación primaria con el lenguaje enmarca casi siempre un componente denotativo, pues la denotación se acerca a la literalidad o transparencia del significado. Se podría decir que prácticamente cualquier texto tiene una cuota de denotación –o de potencial denotativo al menos–, en tanto cuenta con una estructura morfo sintáctica que se fundamenta en el propio código con el que está codificado y a través del cual es puesto en los ojos del lector, que comparte ese código y es capaz de decodificarlo.

Lo que puede determinar si un texto o su interpretación se queda en un nivel denotativo, es si tiene o no componentes de contenido que permitan que ese texto se disperse semióticamente a niveles más complejos de significado en diversas direcciones, sea por su propia estructura narrativa, su contenido temático o bien por las cualidades del intérprete, que pueden ayudar a la significación más o menos precisa. En ese sentido, la connotación puede ser vista como una ventaja o desventaja del texto, en tanto lo vuelve más rico y menos predecible a través de lecturas diversas y resignificadas, pero también puede volverse ambiguo, complejo o confuso.

Hay textos que están hechos para la connotación, como podría ser cualquier texto poético, que se mueve en el terreno connotativo de forma natural como expresión sensible y artística. Por otro lado, hay textos hechos para la denotación, como tendría que ser un texto para un manual de instrucciones.

En relación al lector, a su tipificación o identificación, Perelman (2023) establece que los textos van dirigidos siempre a un auditorio, el cual no siempre es un auditorio definido en tanto no se sabe a qué manos u ojos va a llegar ese texto. En ese caso, se habla de un auditorio abstracto, que, aunque no esté identificado de manera individual, si se puede establecer en función de ciertos arquetipos, pues habrá textos que estén destinados a públicos intelectuales,

sensibles, participativos, críticos, etc., o bien, que se dirijan a auditorios con cualidades diferentes.

Sobre el público al que se dirige un texto, es muy difícil prever esa circunstancia del perfil del lector, pues en muchos casos los textos trascenderán tiempo y espacio y se encontrarán con públicos de otro tiempo o sociedad a la que el texto original fue dirigido. En esos casos, Beuchot (2023) habla del concepto de lector ‘intruso’, como alguien que lee un diario o una carta privada, pues es un tipo de lector que no fue elegido ni considerado por el autor cuando el texto fue creado, pues no sabía de su futura existencia. En ese caso, la conciliación de intencionalidades y la propia interpretación del texto será normalmente menos natural o más propensa a la equívocidad, aunque tampoco se puede descartar la riqueza de confrontarse con textos que se perciben más ajenos o lejanos a la propia realidad de quien los interpreta, desde un sentido de otredad. Eso es lo que sucede cuando en la actualidad leemos textos de la antigüedad clásica e incluso de apenas un siglo atrás, pues tienen un sentido originario que proviene de otro tiempo. Ello genera un cierto desfase cultural que la mayoría de las veces el lector no considera o del que ni siquiera es consciente.

Cabe una reflexión relevante sobre la interpretación de textos con los que se tiene un desfase temporal o contextual significativo, examinando si puede considerarse un «error hermenéutico» intentar la interpretación desde la lógica de la época y el contexto contemporáneo al lector, previendo que habrá claras diferencias derivadas de una interpretación ‘contemporaneizada’ de un texto antiguo. Es importante asimilar la conveniencia de esa posibilidad de desfase como una condición natural de la interpretación, en la que la intencionalidad del lector se complementa con el texto y la intencionalidad del autor para dar forma a una interpretación naturalmente construida en función de la condición de ambos, que no puede equipararse ni unirse artificialmente a pesar de las diferencias naturales de cada agente en cuanto a su condición particular y su participación respecto del texto.

Un acercamiento a estas posibilidades debería considerar la particularidad y tipo del texto de que se trate, pues si se habla de un texto que da cuenta de una recapitulación histórica, el sentido común nos dice que su interpretación debería sujetarse a la máxima objetividad o ceñirse lo más posible a las condiciones originales del texto y no tanto del autor, sino remitirse

a los hechos y al momento histórico de forma rigurosa, sin importar que su interpretación se da en otro contexto y por tanto, quizá con otro sentido histórico. Si, por otro lado, se habla de un texto literario o poético, en el que lo metafórico, alegórico y retórico es fundamental para la construcción de la experiencia del intérprete, dicha interpretación derivará de la libertad del lector para enfrascarse en ese mundo y hacerlo suyo, incorporándolo a su propia sensibilidad individual y dándole una interpretación personal. Habrá casos en que no será la intencionalidad del texto como narración objetiva, ni la intencionalidad del lector la que prevalezcan, sino la intención del autor como ente protagónico de su propio texto, como podría ser en una lectura de «Cien años de soledad» con el antecedente de quién fue García Márquez, un acercamiento previsiblemente diferente al de un lector sin esa referencia. Además del protagonismo y la identidad del autor en el texto, habrá que considerar que hace medio siglo la temática del libro y su narración habrán podido tener un sentido distinto que el que tienen en la sociedad moderna y urbana de hoy.

Algo parecido a este ‘desfase hermenéutico’ suele darse en el mundo del arte y sus objetos, en función de lo que pudieran considerarse «textos artísticos» derivados de las obras y su interpretación, navegando de forma libre por varias circunstancias asociadas a la condición del discurso del arte, que pueden enumerarse de la siguiente forma:

1) El intérprete no se sujeta a la necesidad de interpretar para corresponder el texto o el relato con una realidad determinada, 2) el lenguaje del arte se basa normalmente en lo figurativo y lo metafórico y no pretende una interpretación literal de ese lenguaje, 3) el arte y lo artístico está orientado a la expresión sensible y estética, que se nutre del abordaje personal y sensorial de cada intérprete.

El arte no pretende actuar como registro histórico ni documentar la realidad. A veces solo intenta describirla y otras recrearla o reconfigurarla completamente desde la invención de nuevas fórmulas y mundos significantes alternos. El arte no tiene un compromiso con la realidad ni se sirve de la literalidad para sus fines y fórmulas significantes. En ese sentido, el texto artístico es capaz de cobrar sentido en sí mismo, se alimenta de sí mismo, como lenguaje particular o metalenguaje. El cubismo se planteó su validez como expresión estética e intelectual y el *pop art* quizá más como expresión ideológica y cultural, pero en ambos casos



no existía la intención de expresar de la realidad propiamente dicha ni necesariamente sus públicos la encontraron en sus obras.

Volviendo a las particularidades interpretativas del texto, Frege (1974) propone que el abordaje hermenéutico remite a dos cualidades básicas que un texto suele tener y que son claves para su interpretación: el «sentido» y la «referencia».

El sentido aporta al texto la cualidad de ser interpretado, en tanto tiene una lógica propia que lo hace potencialmente comprensible. Como en otros contextos de la significación, un sinsentido es algo que no tiene una lógica propia o que cuya lógica no puede ser entendida. En ese **sentido**, el **sentido** del texto le da **sentido** a lo que expresa.

La referencia del texto es la cualidad que lo vincula con el reconocimiento o la alusión a un ámbito o entorno real o ficticio externo a él, que es recreado en el propio texto y que permite un anclaje para la interpretación. Puede haber textos poco a nada referenciales, pues no hacen referencia a contextos que se encuentran fuera de sí mismos y por tanto no recurren a ellos para exponer su sentido o contenido.

Beuchot (2023) propone que la forma de acercamiento de la hermenéutica al sentido y el significado es la sutileza, lo que puede diferenciar el abordaje del significado desde la semiótica, que puede llegar a proponer una significación más directa:

Precisamente la sutileza interpretativa o hermenéutica consiste en captar la intencionalidad significativa del autor, a pesar de la injerencia de la intencionalidad del intérprete. El intérprete pone en juego un proceso que comienza con la pregunta interpretativa frente al texto y sigue con el juicio interpretativo. (p. 36)

El objeto o propósito del acto interpretativo es la comprensión, la cual tiene como forma de acercamiento la contextualización, pues esta brinda una estructura previa de abordaje que sitúa la interpretación en un escenario más pertinente. En función de esa contextualización y de las propias cualidades del texto, este se ligará con las cualidades del intérprete, en función de sus propios intereses, expectativas y juicios previos (prejuicios) sobre el texto.

Si bien el contexto no siempre influye en el proceso de interpretación de forma decisiva, la contextualización entendida como forma de situar al texto en el ámbito preciso de su lectura sí es un prerequisite indispensable para que la sutileza hermenéutica pueda aparecer

en el proceso interpretativo. Beuchot (2023) ahonda sobre esta relevancia del contexto en el acto hermenéutico, refiriendo que:

Poner un texto en su contexto, evita la incomprensión o la mala comprensión que surge del descontextuar. Tal es el acto interpretativo y a la vez la finalidad de la interpretación. En eso la hermenéutica lleva ya supuestos antropológicos y, por lo mismo y en la lejanía, pero fundamentalmente, éticos y hasta metafísicos. (p. 19)

Según una de las máximas fundacionales de la hermenéutica –expresada por Schleiermacher–, el fin último del recorrido hermenéutico consiste en «comprender al autor mejor de lo que él se ha comprendido a sí mismo», una idea que lleva al extremo la idea utópica del máximo objetivismo de la interpretación, que en condiciones usuales suele estar lejos de ese ideal. Pero como la máxima de Schleiermacher, muchos otros preceptos y factores para la interpretación del texto se suelen considerar dentro de un escenario ideal. Pese a que la famosa consigna se puede entender hoy fuera de una lógica realista de los fines hermenéuticos, resulta significativo conocer a detalle la premisa:

Cuando el intérprete se enfrenta con la singularidad de un autor y se esfuerza por comprenderlo tan bien e incluso mejor de lo que se comprendió él mismo, lleva a cabo artísticamente (según reglas) la tarea de hacer explícito en el texto en cuestión el cruce, la interacción de los opuestos en los que se funda el pensamiento verdadero: finitud e infinitud, verdad y limitación, historicidad y atemporalidad, universalidad e individualidad. (Schleiermacher, p. 8)

Según Lucia (2023), el ideal de «interpretar mejor que su propio autor», es consecuencia de la doctrina de «la creación inconsciente», que sería una de las primeras cuestiones relacionadas a los procesos creativo-interpretativos del texto, en los que la primera expresión consciente relativa al significado provendría del autor y la segunda de los intérpretes, aunque en el caso de estos últimos, tan profundidad consciente podría variar en cada caso, sin perder de vista que dicho nivel de conciencia es uno de los primeros elementos necesarios para un verdadero proceso interpretativo.

Si bien la diversidad de posibilidades o tipos de textos de los que se puede ocupar la hermenéutica dificultarían establecer preceptos generales que funcionaran de la misma manera para todos los textos, se puede inferir que el autor de casi todo texto parte de un alto nivel de

conciencia en su elaboración y que en el proceso creativo de todo texto existe un proceso previo de reflexión que implica un desarrollo profundo del pensamiento y la articulación intelectual.

En ese sentido y considerando que la idea de Schleiermacher proviene de principios del siglo XIX, cabría la crítica que Ricœur formula a lo que considera una visión sesgada sobre los fines de la hermenéutica, estableciendo que es necesario despojarla de prejuicios «psicologizantes y existenciales». Es útil para ello establecer cuáles principios teóricos de la hermenéutica podrían mantener cierta validez actual, de acuerdo a los fenómenos interpretativos contenidos dentro de sus alcances,

Para Amador Bech (2021), los autores pioneros de los conceptos hermenéuticos establecieron una base fundamental que coincidió en la idea del concepto central de la comprensión como la clave del proceso hermenéutico.

La hermenéutica que procede de Schleiermacher y Dilthey tendía a identificar la interpretación con la tarea de «comprensión» y a definir comprensión como el reconocimiento de la intención del autor desde el punto de vista de los destinatarios primarios en la situación original del discurso. Esta prioridad dada a la intención del autor y al auditorio original tendía, a su vez, a hacer del diálogo el modelo de cada situación de comprensión, de modo que imponía el marco de la intersubjetividad en la hermenéutica. (p. 36)

En el sentido de la dualidad autor/intérprete, Gadamer habla de dos conceptos torales que ayudarán a identificar los componentes de esa circularidad en el texto desde las visiones de sus dos agentes protagónicos, llevando a lo que denomina como el «mundo del autor» y el «mundo del texto». Dichos universos del mundo hermenéutico se vinculan desde varios autores al concepto de «circularidad» que trabajan particularmente Schleiermacher y Heidegger.

Entre las diversas formas posibles de relación circular, Schleiermacher propone algunas variantes: la circularidad «entre el sujeto lector y el texto leído», «entre la comprensión de la parcialidad del texto desde el todo de la obra y del autor», «entre la comprensión de la obra desde el análisis del mundo del autor» y «entre el movimiento perpetuo de la interpretación», esta última, idea que Schleiermacher retoma de Leibniz. En el sentido

propuesto por Schleiermacher, todas estas relaciones del texto con los agentes del acto hermenéutico podrían pensarse como formas integradas al proceso interpretativo.

Para Schleiermacher (1999) «Todo comprender individual está condicionado por la comprensión del todo» (párr. 8). Su idea refiere que cada parte es un todo en sí misma, pero cobran sentido como partes de algo más grande.

Tanto para Schleiermacher como para Heidegger es evidente ese proceso circular que, aunque puede suponer continuidad, se funda en la existencia de una interpretación provisional que es apenas un indicio y se iría reconfigurando en esa circularidad, cíclica y permanente. Ella dependerá de los referentes del texto y del contexto y las posibilidades del lector, por lo que es muy difícil hacer predicciones precisas sobre el acto interpretativo, aunque estos autores se plantearán la participación del factor predictivo o anticipatorio del lector en el proceso de la interpretación, especialmente Heidegger.

De Santiago (2012) resalta algunas distinciones relevantes en torno las posturas de ambos autores:

A diferencia del círculo de Hegel, que se cierra completamente sobre sí mismo, este [el de Schleiermacher] un círculo abierto. La renuncia a un saber absoluto implica que no habrá unidad entre pensar y ser. No se concibe una comprensión total y absoluta. Por eso, se suele decir que este círculo en realidad tiene la forma de una espiral. Al término de la investigación se efectúa un salto: es el momento de la adivinación, no es una intuición inmediata, sino el resultado de un trabajo previo. (p. 165)

Lucia (2024) también analiza la complejidad de la circularidad que proponen algunos teóricos de la hermenéutica clásica, haciendo ver la dificultad implícita en hacer coincidir las dos intencionalidades implicadas en el acto hermenéutico. En ese sentido, la idea de «éxito interpretativo» del texto dependería de cierto grado de correspondencia o afinidad entre las intencionalidades del autor y del intérprete, conciliando dicho encuentro o afinidad a través del «acto creativo» y su contraparte, el «acto interpretativo»:

La hermenéutica surge como la problemática por la comprensión de la obra del espíritu en general (artística, religiosa, historiográfica). El intérprete intenta comprender lo transmitido por el autor, pero tal problemática remite a las posibilidades de comprensión del intérprete y de reproducción en su espíritu del proceso creativo del

autor. La interpretación asume una figura circular: «la medida de su éxito está en proporción directa con el grado de identificación del acto interpretante con el acto creativo», (3) lo cual no deja de plantear serios problemas como el de la difícil relación entre lo “universal” de la comunicación intersubjetiva y lo “particular” de la obra concreta, así como el problema de la relación entre el acto interpretativo y el acto creador. (s.p.)

En algunos pasajes de su planteamiento teórico, Gadamer hará referencia a Heidegger y a su obra emblemática «Ser y tiempo», en particular a la afirmación de que hemos sido «arrojados a la existencia» y que nuestro ser es un ser «en el mundo». Por ello, la interpretación está ligada a la comprensión, que se vincula al interior del existir mismo del ser humano.

Según Heidegger, no existe la comprensión ni la posibilidad de interpretación en la que no incida la totalidad de la existencia y la estructura de pensamiento que proviene de una conjunción de toda ella. Así, el acto interpretativo deriva de todas las facetas del existir y del pensar humano, estados del ser que son la base de la comprensión del mundo y en consecuencia de los discursos y textos que dan cuenta de él.

Por otro lado, Gadamer plantea la existencia del «diálogo hermenéutico» entre el autor y el texto, a través del cual el lector se enfrenta a un texto anterior en el tiempo, desde un horizonte previo de comprensión o de juicio, por lo que la interpretación no proviene exclusivamente del texto en sí, sino de la idea previa que el lector ya tiene de ese texto, incluyendo sus propias expectativas que pueden definirse como la intencionalidad. El lector afronta un texto con una intención previa que proviene de su relación cercana o lejana con el texto o su autor. Gadamer señala que esa preconcepción ayuda a encausar la comprensión. Ante un texto abierto que no está contextualizado o que no está relacionado con ninguna preconcepción es más fácil estar a la deriva, por lo que cobra gran relevancia la contextualización.

Otra idea clave de Gadamer es la de la significación continua, que se remite a la circularidad planteada por sus antecesores, argumentando que la comprensión del texto nunca termina, pues está sujeta siempre a nuevas lecturas y reinterpretaciones, lo que echa por tierra la idea de una interpretación total o definitiva. También coincide con la visión prospectiva y anticipatoria presente en el acto hermenéutico con estos autores anteriores, Schleiermacher y el mismo Heidegger, de quien fue discípulo:

El que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar. Tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta enseguida un sentido del todo. Naturalmente que el sentido sólo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado. La comprensión de lo que se pone en el texto consiste precisamente en la elaboración de este proyecto previo, que por supuesto tiene que ir siendo constantemente revisado en base a lo que vaya resultando conforme se avanza en la penetración del sentido. (2010, p. 333)

Puede darse el caso que, ante cierta clase de textos o experiencias significantes, el nivel de intencionalidad del intérprete sea poco significativo, pues no siempre o en todos los casos existe una búsqueda de confrontación con ese texto o experiencia, por lo que no siempre hay una preconcepción que facilite la interpretación, según la perspectiva que propone Gadamer:

El que intenta comprender no se abandonará sin más al azar de la propia opinión para desoír la opinión del texto lo más consecuente y obstinadamente posible... hasta que esa opinión se haga ineludible e invalide la presunta comprensión. El que intenta comprender un texto está dispuesto a dejar que el texto le diga algo. Por eso una conciencia formada hermenéuticamente debe estar dispuesta a acoger la alteridad del texto. Pero tal receptividad no supone la neutralidad ni la autocensura, sino que implica la apropiación selectiva de las propias opiniones y prejuicios. Es preciso percatarse de las propias prevenciones para que el texto mismo aparezca en su alteridad y haga valer su verdad real contra la propia opinión. (2000, p. 66)

En buena medida la hermenéutica nos enseña a buscarle a un texto su contexto, para que en él adquiera su significado, se ilumine, descontextualizando el texto para recontextualizarlo, llegando con ello a la contextualización, después de una labor de elucidación y de análisis.

Para Beuchot (2019) las intencionalidades básicas que están en juego en el acto hermenéutico –la del autor y la del lector– a veces «pelean a muerte en la arena del texto», tratan de destruirse; pues la intencionalidad del autor lucha por ser respetada (el autor quiere que su texto se entienda como él lo expresó) y la del lector por inscribir su creatividad (el lector

no siempre entiende el texto según lo que pretendió su autor). Como diría Hegel, autor y lector pelean por su reconocimiento, es una dialéctica entre uno y otro

En el tipografismo y la visualidad de la escritura, quizá la intencionalidad del espectador tiende a ser menos evidente o manifiesta en relación a la intencionalidad de quien se enfrenta a otra clase de discurso en la que tiene que ser más participativo o entusiasta del objeto contenedor del texto. Aquí suele haber una distancia natural entre las intencionalidades porque para el intérprete el texto es no solamente un objeto ajeno, externo, sino que no necesariamente parte de sus intereses particulares.

Sin embargo, aunque la distancia entre intencionalidades (del autor y el intérprete) supondría un mayor subjetivismo y ambigüedad interpretativa, cabría reflexionar si esa apertura a la especulación basada en la falta de preconcepción sobre el texto, podría ser favorecedora para una experiencia artística más enriquecedora, al no depender tanto de las cotas establecidas por esa preconcepción, y con ello estar menos condicionada por el conocimiento previo del intérprete y, por tanto, más libre de dejarse llevar por los caminos de la sensibilidad y la experiencia estética.

Quizá en ciertos contextos del texto desde el arte, la preconcepción del texto puede “estorbar” un poco a la genuina experiencia estética, o quizá en el otro sentido, no se pueda disfrutar una obra de Picasso de forma plena sin saber quién fue Picasso y sobre su genialidad artística.

Cabría el cuestionamiento sobre si realmente es tan importante o pertinente que el intérprete del texto en la obra de arte entienda con minuciosa precisión y desde una preconcepción previa profunda lo que ahí está plasmado, en el caso de que la obra y el artista se propongan una comprensión de ella en sentido estricto. ¿La intencionalidad del artista realmente se encuentra con la intencionalidad del intérprete en algún momento en el arte? ¿Qué tipo de escenario maximiza la experiencia estética a través del acto hermenéutico expresado entre el «acto creador» y el «acto interpretativo»? Quizá estas y otras preguntas se queden ahí en el aire, o quizá durante las siguientes líneas vayan emergiendo algunas eventuales conjeturas de cierta validez.

Según Lucia, «el ejercicio hermenéutico es un equilibrio entre la toma de conciencia del propio mundo del lector y el respeto a la alteridad del mundo del texto, que influye y se transforma en el mundo del lector».

Para Gadamer, la hermenéutica está fundada en una clase de conocimiento que no proviene de las ciencias naturales sino de la experiencia, la cual requiere, por un lado, de la habilitación de la conciencia histórica para acceder al análisis del texto y del discurso, y por otro lado, del lenguaje en tanto es este el vehículo de expresión del texto y al mismo tiempo, el modo de comprensión del intérprete.

Desde la perspectiva de Ricœur (1994) el factor del andamiaje histórico también será uno de los fundamentos de la hermenéutica y de la acción interpretativa, siendo de vital importancia el reconocimiento de la otredad, de lo que está por fuera de la idea del intérprete que se enfrenta a un texto, pero que, pese a estar fuera y pertenecer al mundo exterior, sin embargo, se nutre de él. Ricœur destacará la necesidad de un abordaje histórico estructurado para acceder a todas esas referencias exteriores, que vincula con la idea de “descifrar”:

La clave de la crítica del conocimiento histórico ... debe ser buscada en el fenómeno fundamental de la conexión interna o del encadenamiento, a través de los cuales la vida de los demás se deja discernir e identificar en su salida de sí. Dado que la vida produce formas y que se exterioriza en sus configuraciones estables, el conocimiento de los demás es posible; sentimiento, evaluación, reglas de voluntad, tienden a posarse en una adquisición estructurada, ofrecida al desciframiento de los demás. (p. 35)

Para Gadamer (2000), «no hay que aspirar a librarse de todas las ideas previas o del condicionamiento social e histórico, sino tomar conciencia de tales adelantamientos para poder controlarlas y ganar una correcta comprensión, son los prejuicios no divisados los que entorpecen la comprensión» (p. 112).

Incluso, para la construcción de esta tesis, aplica el mismo principio. Se ha hecho a partir de los textos encontrados e interpretados, pero también a través de las ideas y referencias previas de su autor, de la misma forma que a través de la lectura el lector está confrontando en este momento las ideas vertidas y expresadas en este texto con sus propias ideas, gestando un nuevo eslabón de la cadena de la comprensión.



### 3.4 Hermenéutica, Lenguaje y Escritura

Si la hermenéutica se ocupa de la interpretación de los textos y estructura de estos se fundamenta en su propio lenguaje, es esencial entender los aspectos primarios de las concepciones teóricas del lenguaje que dan origen a la interpretación de esos textos. En ese sentido, es imprescindible entender el papel de lo lingüístico en el acto interpretativo.

Si bien en la historia de la teoría semiológica y hermenéutica han prevalecido discusiones que han desembocado en conceder que «lo escrito» se ha constituido como un lenguaje particular y propio, también hay que reconocer que la escritura deriva lingüísticamente de lo que se entiende por «el lenguaje» en sentido puro, desde la oralidad y la verbalización.

Para Schleiermacher el punto de partida de la hermenéutica es la palabra y el lenguaje. «Este principio es de tal alcance para este arte y tan indiscutible que incluso las primeras operaciones no pueden ser realizadas sin su aplicación, y que una gran cantidad de reglas hermenéuticas se fundan más o menos en él» (1999, p. 89).

Según Rocha de la Torre (2005), en Heidegger hay una relación inherente entre su concepto de ser y la existencia a partir del lenguaje. «Hay una palabra originaria del ser, que ya es lenguaje, y lo que consideramos normalmente lenguaje no es sino la manifestación del ser, que se muestra ocultándose» (436). A esta fase de su reflexión pertenece la obra «*Unterwegs zur Sprache*» [en camino hacia el lenguaje], en la que Heidegger explora los conceptos de interpretación y lenguaje.

Todo lo interpretable –aunque no venga de un discurso escrito– tiene relación con el lenguaje, pues el lenguaje es el medio unificador, el sistema que permite llevar a la inteligibilidad aún las ideas más abstractas o ambiguas, aunque deriven de otros sistemas o códigos humanos menos estructurados hermenéuticamente, como la gestualidad y algunas expresiones mismas de la visualidad. El lenguaje es el puente natural entre los pensamientos y la expresión material de las ideas, por lo que podría decirse que funciona como elemento unificador de los demás códigos humanos.

Para Gadamer, «frente a todo texto nuestra tarea es no introducir directa y acríticamente nuestros propios hábitos lingüísticos ... Por el contrario, reconocemos como tarea nuestra el ganar la comprensión del texto sólo desde el hábito lingüístico de su tiempo o de su autor».

Desde esta idea, Gadamer trabaja el lenguaje como base de la experiencia hermenéutica, especialmente a través de «Verdad y Método», (1999), «lo que sale a luz en el lenguaje no es ante todo un conjunto de signos a disposición del sujeto y de su voluntad indiscriminada de significar, sino más bien un conjunto de datos que hacen al mundo histórico accesible a la comprensión» (p. 417).

A través de la idea anterior, Gadamer (1999) pone el énfasis en la importancia de la estructura histórica de los acontecimientos, la cual, como construcción social y cultural, facilita el abordaje del significado y lo vincula a la comprensión a través del reconocimiento de las relaciones históricas entre esos acontecimientos, relaciones que precisan un sistema concreto de expresión y que termina manifestándose a través del lenguaje. Gadamer hace alusión a esta importancia, proponiendo que «la lingüisticidad de nuestra experiencia del mundo precede a todo cuanto puede ser reconocido e interpelado como ente» (p. 539).

Por medio de estas afirmaciones, Gadamer indica que nuestra relación con el mundo, con nuestros semejantes y con nosotros mismos, está mediada por el lenguaje, tanto al nivel de la comprensión como de la expresión, aunque alude también que el lenguaje puede ser una forma de enmascaramiento de la realidad, dado que no deja de ser un sistema basado en la abstracción. «La lingüisticidad le es a nuestro pensamiento algo tan terriblemente cercano, y es en su realización algo tan poco objetivo, que por sí misma lo que hace es ocultar su verdadero ser» (1999, p. 457).

Para Restrepo (2019) el lenguaje permite y al mismo tiempo orienta la comprensión desde los niveles antes descritos, yendo de lo denotativo a lo connotativo y del objetivismo al subjetivismo, funcionando como mediador a través de la postura de la analogía. «En el lindero de lo lingüístico, la analogía corresponde a uno de los tres modos de significar, siendo estos lo unívoco (implica lo igual, lo claro, lo distinto), lo equívoco (implica lo diferente) y lo analógico, que es en parte idéntico y en parte diferente» (p. 38).

Para Heráclito existía la inquietud de la comprensión y la relación entre el lenguaje y el ser, al hablar del pensamiento y su vinculación con las palabras, refiriéndose a que: «no es ya una identidad inmediata, sino mediada y, por así decirlo, oculta, pues acepta que la reflexión sobre el ‘logos’ del lenguaje como un todo puede mostrar el logos de la totalidad en devenir del cosmos» (Gargalaza, 2006, p. 180). El mismo Heráclito decía que «a la naturaleza le gusta

ocultarse» y que el señor cuyo oráculo está en Delfos, no dice ni oculta nada, sino indica por medio de los signos» (2011, p. 136)

Dado que en apartados anteriores se abordaron con cierta amplitud conceptos relacionados con el origen histórico y significativo de la escritura, así como el estatus de «lo escrito» para el saber, el conocimiento y la cultura humana a través de sus mecanismos lingüístico-visuales, es pertinente explorar algunas relaciones relevantes de la escritura y la hermenéutica.

La importancia de la interpretación de lo escrito siempre ha acompañado la historia humana, pues ha sido la forma de registro más eficiente del ser humano para dejar huella de su propio devenir y entablar la comunicación entre seres humanos de distintas culturas y lenguas, e incluso entre generaciones y épocas distintas.

Tal es la importancia de lo escrito para la construcción del sentido hermenéutico, que para Mueller-Vollmer (1986) la hermenéutica se trata de «la interpretación de los testimonios escritos de la vida humana» (p. 27).

Para Cuartas (2019)

La interpretación de un texto solo se hace necesaria cuando el hablante y el (los interlocutores) no están co-presentes y, por tanto, este último no tiene a su disposición la opción de preguntarle al hablante qué quiere decir. Este es, normalmente, el caso de los textos escritos (con excepción de las cartas personales y, más recientemente del chat), donde, ante la ausencia de un hablante que puede ser interrogado, el significado preciso de un texto debe ser establecido sin recurrir a su persona. En consecuencia, la atención del oyente deja de estar centrada en las intenciones del autor y pasa a centrarse en el texto (Ricœur, 1976). Esta es la razón por la cual la hermenéutica, al igual que la filosofía analítica, siempre que se involucra con el lenguaje, se interesa por la escritura y no por la oralidad. (p. 40)

Hay que considerar que el sentido de la hermenéutica gira en torno a la interpretación de textos y que, aunque el concepto de texto se ha ampliado a la idea de discursividad más allá de lo escrito hacia muchos otros lenguajes humanos, la esencia interpretativa de la disciplina seguirá partiendo de los textos escritos.

La hermenéutica clásica surge y evoluciona hasta la edad media como forma de interpretación de los textos sagrados y de la Escritura, cuya importancia normará el sentido moral y espiritual de buena parte de la humanidad hasta hace pocos siglos, e incluso, en alguna medida hasta hoy. Muchos pueblos tienen escrituras sagradas desde lo religioso, lo mítico, lo espiritual y lo histórico. Otros tienen textos escritos como registro de su pasado y testigos de su existencia. Casi todas las sociedades del mundo se rigen por lo que dicen sus textos escritos, sea en la religión, las leyes, la historia, la literatura o el arte. Así, la hermenéutica ha sido un medio reflexivo que históricamente ha volcado su sentido y su praxis en la interpretación de lo que está escrito en los libros y de ahí se puede mover a otras ramas y formas de la expresión, como las imágenes o las artes a través de la misma figura del texto.

En función de esa adecuación del pensamiento humano a la escritura, esta se puede entender como sistema de representación y también como sistema de expresión. El primero se encarga de la configuración de las ideas para hacerlas visibles y accesibles, y el segundo, a fines más sensibles, estéticos o artísticos. Derivada de esta tipificación de los terrenos interpretativos de la escritura, se puede identificar que tales campos pueden enunciarse como una «hermenéutica del lenguaje», que se ocupa del signo lingüístico como instrumento del sintáctico del lenguaje hacia el pensamiento, y por otro lado, como una «hermenéutica de la expresión» que concibe el uso del glifo como forma gráfica que vincula la escritura no sólo al pensamiento, sino también a la percepción estética.

Para Restrepo (2010) «la escritura ha comportado siempre clave estética del devenir humano, ... en tanto obra del obrar humano es representación de la representación» (p. 37). Esta idea es relevante porque supone un doble nivel de representatividad de lo escrito, pues si bien se puede reconocer como un sistema de representación de las ideas, también se puede entender como un sistema de representación en sí mismo, que como código independiente que puede liberar, generar o construir otras ideas, adicionalmente a las que expresa en estricto sentido lingüístico.

Para Cuartas (2019) «lo escritural es envolvente y por ello el ser humano lee a cada paso y desde que ingresa al lenguaje. La escritura corresponde al despliegue de la vida misma, es del registro del acontecimiento y por ello la escritura es historia» (p. 42).

Según Ricœur, en el pasado y desde la hermenéutica se han establecido mecanismos que tienden a buscar la universalización del significado del discurso escrito, imponiendo el teóricamente el marco de la intersubjetividad, más que permitiendo que ésta se manifieste de modo natural a través del diálogo entre el autor y el intérprete, a través del objeto o de la obra. En «El lenguaje como discurso» de «Teoría de la interpretación» (1995) Ricœur aborda a detalle esta idea:

La hermenéutica comporta algo específico; apunta a reproducir un encadenamiento, un conjunto estructurado, apoyándose para ello en la categoría de signos, aquellos que han sido fijados por la escritura o por cualquier otro procedimiento equivalente a la escritura. Ya no es posible, entonces, atisbar la vida psíquica de los demás en sus expresiones inmediatas: hay que reproducirla, reconstruirla, interpretando los signos objetivos; se exigen reglas distintas por este *Nachbilden*, debido a la inversión de la expresión en objetos de una naturaleza propia. (p. 36)

### ***3.4.1 Principios para una Hermenéutica del Texto y el Discurso***

Bajo la perspectiva de Ricœur toda la vida humana es un objeto hermenéutico y en ese sentido, cualquier exploración a objetos significantes, como los textos y los tipografismos requiere un acercamiento hermenéutico.

Para abordar el trabajo teórico en torno a la hermenéutica resulta esencial el reconocimiento del concepto de «discurso» y las posibilidades significantes que le dan forma desde el lenguaje, acercamiento que se fundamenta en varios autores aunque especialmente en la propuesta teórica de Ricœur, quien elabora sobre el concepto de «discurso como acontecimiento» para referirse a las implicaciones del texto y su significado en función de su existencia espacio temporal, trascendiendo las concepciones estructuralistas de la significación:

Si bien es cierto que solo el mensaje tiene una existencia temporal, una existencia en duración y sucesión, donde el aspecto sincrónico del código pone al sistema fuera del tiempo sucesivo, entonces la existencia temporal del mensaje da testimonio de la realidad de éste. De hecho, el sistema no existe. Tiene solamente una existencia virtual. Solamente el mensaje le confiere realidad al lenguaje, y el discurso da fundamento a la

existencia misma del lenguaje, puesto que sólo los actos del discurso discretos y cada vez más únicos actualizan el código. (1995, p. 23)

Ricœur propone superar los modelos estructuralistas, pero resalta que el discurso y el lenguaje no puede tratarse de un acontecimiento evanescente que carezca de trascendencia y que, por su anclaje contextual (no estructural), deba ser considerado poco relevante. Ricœur sugiere que el discurso puede ser identificado, re identificado y reproducido infinidad de veces e incluso en otras lenguas o medios, a través de las transformaciones que puede admitir, manteniendo una cierta identidad propia que puede ser nombrada como *contenido proposicional*: «lo dicho como tal». Esta idea puede asociarse a una cierta cualidad denotativa ‘estable’ del discurso y los mensajes del lenguaje, a pesar de la volatilidad derivada de su propia naturaleza contextual y de su forma de expresión gráfica, especialmente mediante la tipografía o el tipografismo.

Ricœur propone también extender el estatus del discurso, llevándolo de acontecimiento como tal a una relación dialéctica entre el acontecimiento y el significado, puesto que el acontecimiento mismo, en su diversidad de posibilidades contextuales, puede cobrar diversos significados.

Para tal fin, propone relaciones dialécticas que permitan el análisis del discurso, el texto y el lenguaje. Por un lado, propone que el discurso se establece a partir de la dualidad acontecimiento/sentido y, por otro lado, hace referencia a dos funciones esenciales en él: la identificación y la predicación. Aunque desde la perspectiva de este autor los sistemas o códigos del lenguaje son anónimos, pueden verse personalizados a partir de las referencias del propio discurso, dejando ver las intenciones e incluso la identidad de un emisor. En este sentido –argumenta Ricœur– el discurso es autorreferencial. En él mismo están implícitas claves para las conexiones con el autor y sus fines significantes, comunicativos o expresivos.

Podría decirse que en el campo del arte sucede más o menos lo mismo. Salvo en los casos de los artistas que se han vuelto íconos y, en sus obras más emblemáticas y distintivas, la interpretación del discurso de la obra suele ser una clave que permite acercarse a las intenciones y la identidad del autor. En este sentido, el mismo Ricœur establece que todo discurso tiene un predicado. «El predicado designa un tipo de cualidad, una clase de cosas, un tipo de relación o un tipo de acción» (1995, p. 25), pero puede no tener un sujeto de forma

explícita. Puede estar ausente de forma literal, pero está implícito a partir del predicado y lo que éste aporta al discurso.

El sujeto, según Ricœur, provee la «singularidad», mientras que el predicado aporta la «universalidad» de las ideas, potenciando las posibilidades significantes a partir del poder combinatorio de ambas dimensiones del discurso. Según este autor, si bien todo discurso tiene una estructura, no es desde el sentido rígido estructuralista, sino desde un sentido sintético, donde las funciones de identificación y predicación se entrelazan y operan de forma conjunta. El resultado de esta relación y acción conjunta es el *sentido*.

Así, se pueden establecer una serie de relaciones dialécticas derivadas del uso del lenguaje para establecer un discurso determinado. El lenguaje, sea en sus modalidades oral, escrita o plástica, no existe en sí mismo de forma abstracta, siendo más bien un medio, una herramienta y no un fin en sí mismo, por lo que su estatus de lenguaje aparece a partir de su despliegue como medio del discurso y del proceso dialógico con el intérprete.

Según Ricœur se requieren dos elementos esenciales para la construcción de discursos desde el lenguaje: el sentido y la referencia. El primero se entendería como la organización interna del discurso y sus elementos, como las piezas del lenguaje que permiten encontrar un significado entre el sujeto y el predicado, es decir, entre quien emite el mensaje y la esencia de lo que expresa en él. Por otro lado, la referencia tiene que ver con la forma en que el discurso genera significado a partir de su vínculo con el mundo exterior, el contexto y las distintas cosas a las que puede hacer referencia. Desde esta perspectiva, trasciende el sentido como mero elemento organizador, pues permite la relación entre el discurso y el mundo real.

Ricœur (1994) lo plantea de la siguiente manera:

En el sistema del lenguaje, digamos como léxico, no hay problema de referencia; los signos solo remiten a otros signos dentro del sistema. Sin embargo, con la oración, el lenguaje se dirige más allá de sí mismo. Mientras que el sentido es inmanente al discurso y objetivo en el sentido de ideal, la referencia expresa el movimiento en que el lenguaje se trasciende a sí mismo. En otras palabras, el sentido correlaciona la función de la identificación y la función predicativa dentro de la oración, y la referencia relaciona el lenguaje con el mundo. Esta es la connotación en la que se funda la pretensión del discurso de ser verdadero. (p. 26)

Ricœur se centra en encontrar un lado objetivo del discurso, aquel que apela a lo denotativo a partir de dos dimensiones específicas: «el qué» –su significado– y el «acerca de qué» –su referencia–. Para aclararlo, cita la introducción de estas dos categorías en el campo de la filosofía por parte de Gottlob Frege en su artículo «*On sense and reference*», en el cual se establecen claras diferencias entre uno y otro concepto alrededor del sentido del signo.

Estas categorías son especialmente útiles alrededor de la premisa de esta investigación, pues permiten clarificar el papel del signo desde estas dos posibilidades de construcción de sentido del texto: un «qué» (un rótulo, un manifiesto, un testimonio, una declaración, una provocación...) y un «sobre qué» (sobre un lugar, sobre un personaje, sobre un hecho, sobre un sentimiento, sobre una filosofía o una ideología...). El «qué» y el «cómo» actúan de forma conjunta para construir el sentido, contrapuesta al mismo tiempo a la intencionalidad del intérprete que las pone silenciosamente en acción de forma complementario a estos dos componentes del texto, que lo concretan desde la idea de sujeto y predicado propuestos por Ricœur a partir del entendimiento de su definición «de lo que es» y de su identidad sobre «de lo que se trata».

Pero algo importante en el caso del discurso oral, escrito y también artístico, es el «quién», pues en ello radica una clave para su interpretación y sentido, sobre todo en los casos en los que el «quién» es relevante para los intérpretes del discurso. Este sujeto, que en muchas ocasiones no es explícito en el contenido de un discurso sino un ente asociado a la interpretación, puede marcar diferencias esenciales en el significado. Claramente existen textos cuya interpretación será muy diferente si proviene de un autor anónimo que si proviene de un autor muy reconocido en el terreno al que el texto pertenezca.

Por ejemplo, en el mundo del arte la obra puede hacer alusión a su autor a partir de su lenguaje, su constitución y la pretensión del mensaje representado; es decir, a través de su «qué» y «acerca de qué», sin necesariamente expresar de forma explícita el «quién». Sin embargo, en algunos casos la autoría completa el círculo del sentido porque lo que se conoce sobre el autor condiciona la interpretación o le añade o magnifica el sentido. En otros casos la obra puede mantener una cierta autonomía significativa (sobre el «qué» y «acerca de qué») cuando el autor no permite tantas referencias implícitas. Por ejemplo, ¿podemos interpretar



una obra de Banksy de una forma distinta que como lo haríamos si no supiéramos que se trata de un trabajo de su autoría?

Si bien es cierto que el discurso se manifiesta a través de distintos lenguajes y medios, el «discurso escrito» en específico encierra una serie de particularidades asociadas a su naturaleza que le confieren una fuerza significativa muy especial. Ricœur refiere algunas de estas características haciendo notar distintas formas en que la escritura es un código que puede analizarse desde sus efectos en el campo de la interpretación hermenéutica.

Inicialmente, se puede resaltar el carácter autónomo que puede llegar a adquirir el discurso escrito, que puede deslindarse de su propio autor o que puede tener autores anónimos, perdiendo el componente humano –comparándolo con la oralidad- y fortaleciendo su carácter material, su estatus de objeto. Ricœur afirma que en la escritura las que transmiten el mensaje no son propiamente las personas o los autores, sino las «señales materiales» y pudiera considerarse que en caso de la obra de arte sucede lo mismo. Sugiere que la obra es un objeto que se basta a sí mismo y que aun sin la presencia explícita del autor, expresa de forma significativa.

Otro elemento distintivo del discurso escrito es su posibilidad de fijación, misma que no se encuentra presente con la misma fuerza que en el discurso hablado, como puede apreciarse en innumerables casos a lo largo de la historia.

Por ejemplo, las órdenes de los grandes emperadores que se escribían y enviaban a los confines de sus territorios tenían el mismo valor que si el mismo gobernante las declarara con su propia voz, o podemos ver que cuando las leyes de los pueblos se empezaron a escribir, dejó de tener sentido o importancia quién fuera el juez que las hiciera valer, en tanto que la autoridad estaba en el mismo discurso escrito que tenía valor de mandato y lo sigue teniendo hasta hoy, pues en el caso de las leyes modernas, nadie se pregunta quién y por qué las escribió, sino que solamente se les concede valor incuestionable, aunque no queda exenta de cuestionamiento su forma de interpretarse y aplicarse.

Otros casos igualmente importantes se pueden observar en otros órdenes humanos, por ejemplo, en la religión, en la que los principales cultos del mundo antiguo se ven regidos por sus escritos que, con carácter de sagrados, siguen siendo la guía de acción y pensamiento para muchos de los seres humanos que los siguen incluso en la actualidad. Si el poder de la escritura

queda de manifiesto en los diversos órdenes de la vida humana, tanto en la antigüedad como en la contemporaneidad, por qué no ha de surtir efectos similares o equivalentes en otros campos del pensamiento y la acción humana, como el campo de las artes.

Cuando el discurso escrito se convierte en un elemento de la obra de arte éste se convierte en un elemento plástico que trasciende el código de la escritura y se instaura como parte del código del arte, de la cultura y de la estética. Se da la transcodificación –a la que alude Klinkenberg– de los signos de escritura convencionales desde la univocidad y particularidad que le confiere el lenguaje plástico y las asociaciones que este despierta o el espectador a través de los sub lenguajes plásticos: el color, el trazo, el material, la forma, los códigos estéticos, culturales, etc.

Valdría la pena preguntarse en este contexto del uso del texto como discurso del arte, si este deja de ser escritura y se convierte en imagen, si esta transcodificación transforma o solamente amplía los alcances del discurso, o si quizá, se convierte en un código nuevo con posibilidades propias y absolutamente particulares a las experiencias que regalan las artes al ser humano.

### **3.5 Hermenéutica e historicidad**

En tanto seres históricos, los seres humanos nos estamos planteando constantemente preguntas que necesitamos o queremos resolver en el curso de nuestras vidas, vidas que se dan en el tiempo, que se dan en situaciones históricas específicas. Para Gadamer (1999), «la verdadera experiencia es experiencia de la propia historicidad» (p. 434).

Por otro lado, la historia como disciplina generadora y organizadora del camino del ser humano a través del pensamiento humanístico, constituye una herramienta útil para entender el discurso y todos sus procesos comunicativos, expresivos y artísticos. La historia es en sí misma una disciplina de la interpretación, y la historiografía, una forma de estructurar, proponer, exponer y debatir dicha interpretación de los acontecimientos y fenómenos del mundo.

Por otro lado, la interpretación como tarea humana desde la cotidianidad y hasta el pensamiento académico e investigativo en los campos histórico de la escritura y del arte, permite establecer acercamientos hermenéuticos desde el discurso y hacia el campo el

tipografismo, en el que confluyen todas estas utilidades y herramientas reflexivas para establecer una idea o posición en torno al concepto de historicidad hermenéutica.

Según Thillier (2014), una de las tareas del historiador del arte es establecer y mantener vivo el diálogo. Desde esta perspectiva, la historicidad se fundamenta en los puntos de vista encontrados entre las distintas unidades que colaboran a los procesos de la significación, y quienes los producen: el artista, el intérprete y el propio objeto que se conceptualiza en discurso.

Por otro lado, el concepto de historicidad también se vincula con la forma de interiorización de las experiencias, tanto propias como de los otros, desde la introspección y desde la mirada. En este vaivén de apreciaciones internas y externas, de los otros y de uno mismo, de las obras ajenas y de las propias, en concepto de experiencia cobra relevancia.

Para Mancilla (2013) el concepto de «experiencia» que retoma de Gadamer, en conexión con el concepto de «repercusión histórica» (*Wirkungsgeschichte*) tiene gran valor al proponer la recuperación de la tradición como medio para la interpretación hermenéutica. Desde esa perspectiva, la historicidad no se manifiesta como una limitación para interpretar, sino como un “punto de partida”.

En la hermenéutica la aproximación a los fenómenos discursivos y su interpretación provienen de las experiencias asociadas a ese encuentro, mismas que no pueden quedar exentas de referencialidad al momento histórico y las condiciones particulares, tanto de las manifestaciones discursivas como de los sujetos que las hacen posibles, gracias a la propia manifestación de su lectura y su conciencia individual. En este marco, el criterio que acerca la interpretación a su validez conceptual es la comprensión de la condición histórica del discurso y los textos.

Según Mancilla, «la hermenéutica no se refiere a ningún otro criterio de verdad que no sea el que emana de su propia praxis, esto es, de la propia experiencia en medio de una específica tradición histórica». Por eso Jean Grondin (1994), afirmaba que «la hermenéutica ha “renunciado” (*Verzicht*) a un criterio de verdad» (p. 1176).

Por otro lado, si como Vattimo refiere, la hermenéutica es el idioma común y referencia cultural de nuestro tiempo, su forma de acercamiento a la particularidad de los objetos descansa en gran medida en la propia particularidad histórica de sus textos, discursos y procesos.

Para Gadamer «tanto el sentido transmitido históricamente como el individuo que lo interpreta constituyen un todo hermenéutico indisociable». Dicha configuración hermenéutica es un andamiaje que resulta algo invisible a la experiencia, la conciencia y al acto mismo de interpretación, el cual abordamos y ejecutamos sin una fragmentación o comprensión parcializada de todos y cada uno de los procesos implicados. En ese sentido, la interpretación es un proceso continuo que, si bien puede ser reflexivo en el transcurso del tiempo, también depende de una interpretación inicial más instantánea y directa, en la que la historicidad se manifiesta de forma intrínseca en conjunción entre la intencionalidad y el juicio previo del intérprete sobre el texto, con las particularidades conceptuales y contextuales del texto en sí, especialmente en torno a su particularidad histórica. En ese sentido, la interpretación de todo discurso tiene una faceta historicista que se integra a las demás cualidades expresivas del texto. Grondin (1999) expone que «la conciencia de la repercusión histórica no está bajo nuestro control, sino que nosotros estamos sometidos a ella» (p. 166). Para Gadamer, por otro lado, «ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse» (1999, pp. 306-307).

La comprensión hermenéutica no proviene de la subjetividad sino de la intersubjetividad, y ello implica la necesidad de una apropiación del mundo (*Aneignung*), de un mundo que se da en a través del lenguaje (*Sprache*) y en el que dicho lenguaje se sujeta o ancla a su vez de una estructura referencial a la cultura a la que está adosado.

La apropiación de unas especificidades del texto desde la historicidad, deviene en la desapropiación de otras que pertenecen a otras condiciones históricas, por lo que una interpretación contemporánea afronta la insalvable condición de una particularidad propia de una sociedad y una forma de pensamiento distinta con la que los intérpretes se encuentran con los textos del pasado en oposición con su temporalidad originaria u otras temporalidades intermedias, las cuales, que derivaron a su vez en interpretaciones posteriores que también son formas de condicionamientos de todas las interpretaciones gestadas a partir de cada una de las que les han precedido. En ese sentido, esta misma tesis es un ejemplo claro de apropiación e interpretación de textos y discursos desde la historicidad de su origen. Al construir un discurso propio y apropiarse de otros discursos a través de los textos, una nueva visión reconfigurada de ideas y conceptos se establece y queda sujeta a nuevas apropiaciones futuras que al día de hoy no pueden ser previstas.

La hermenéutica tiene implícita por fuerza una cadena de significación en la que, si bien el texto es el hilo conductor, pues en torno a él gira toda acción interpretativa y se gesta el acto hermenéutico, los actores de proceso (autor e intérprete) se constituyen en formas creadoras de la significación de forma conjunta, al encontrarse como entes paralelos en el mismo acto, pero partiendo desde la condición histórica propia y desde sus propias intencionalidades.

Por otro lado, la relación hermenéutica entre lenguaje e historicidad se concreta a través del carácter dialógico entre los elementos del acto hermenéutico. Si para Gadamer el lenguaje «es el suelo propio y original sobre el que se asienta la interpretación», todos los elementos de la experiencia hermenéutica dependen de su dotación de sentido; es decir, que cobran validez a partir de la construcción de su existencia que se puede manifestar a partir del lenguaje, condición que, en el lenguaje del arte puede ser extendida a los lenguajes –en plural–.

Mancilla recapitula la importancia del lenguaje para la comprensión de la condición histórica en la interpretación, haciendo énfasis en su consideración en una línea muy importante del pensamiento hermenéutico:

En atención a lo que se ha venido a llamar el “giro lingüístico” (*linguistic turn*), varios autores han coincidido en señalar que el lenguaje no es un mero medio entre el sujeto y la realidad, ni tampoco un vehículo transparente o elemento accesorio para reflejar las representaciones del pensamiento, sino que posee una entidad propia que impone sus límites, tanto al pensamiento como a la realidad. (2012, p. 43)

La historicidad en la experiencia y el acto hermenéutico puede ser asumida en el entendido que el texto tiene un presente, pero también un pasado y un futuro, en el que la circularidad de manifiesta a través de las distintas dimensiones, lo que implica que la historicidad es, de alguna forma, incidental y participativa en la interpretación presente e incluso futura, pues ha condicionado la comprensión desde la anterioridad que le confiere su estatus. De hecho, el carácter intrínseco de lo interpretativo remite por fuerza al pasado, pues se ocupa de textos que se han expresado ya en momentos pasados al momento de su abordaje. En ese sentido, el acto hermenéutico difícilmente se ve enmarcado en acciones o manifestaciones expresivas o discursivas en tiempo real, sino que más bien suele remitir a lo que ha sido configurado como discurso y nos ha llegado para ser interpretado. Ello deviene en

el concepto determinado como «historicidad de la comprensión», que ha sido sujeto de estudios particulares a partir de su tipificación como categoría teórica esencial de la hermenéutica.

Bermúdez Tobón (2012) propone considerar para dicho estudio varios aspectos que se encuentran de forma concreta dentro de este enfoque: el «prejuicio», entendido como la «precomprensión ineludible en el acto de comprender», la «historia efectual», «la historia de existencia y ubicación» y «la noción de horizonte», que permite ir más allá de las fronteras del presente hacia el logro de la comprensión.

Según Tobón, (2012), el concepto del prejuicio implica la “anticipación de sentido”, pues «la posibilidad de la comprensión radica en que se establezca un preconcepto, como proyecto de una totalidad, que permita dar sentido a las partes del todo» (p. 50).

Desde la hermenéutica el prejuicio es un elemento positivo, a diferencia de la idea (el prejuicio) que se tenía de él en la ilustración, pues la precomprensión que produce es esencial para la comprensión en sí misma que a su vez es el fundamento de la interpretación.

El que quiere comprender no puede entregarse desde el principio al azar de sus propias opiniones previas e ignorar lo más obstinada y consecuentemente posible la opinión del texto ... El que quiere comprender un texto tiene que estar dispuesto a dejarse decir algo por él. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto. Pero esta receptividad no presupone ni “neutralidad” frente a las cosas ni tampoco autocancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones y prejuicios. (Gadamer, 1993, pp. 335-336)

En el sentido de la importancia del prejuicio a través de los pensamientos hermenéuticos del siglo XX, especialmente desde Gadamer, este supone una cierta reivindicación de su valor en oposición a la hegemonía de la subjetividad y a la pretensión de la radical objetividad ilustrada, estableciendo su utilidad como mediador entre esos dos extremos interpretativos.

La importancia del prejuicio en el aspecto de la historicidad de la hermenéutica se centra esencialmente en dos conceptos asociados a él que son parte de este reconocimiento reivindicatorio de su valor y que se trata, según Bermúdez Tobón (2012), de la autoridad y la tradición.

En la cualidad histórica del discurso y el texto y sus valoraciones desde la hermenéutica, estas concepciones son útiles para entender el carácter de validez de autoridad del autor en relación al valor “objetivo” de su texto, mientras que, en el caso de la tradición, esta se manifiesta como referencia de un sistema de valores aceptados e interiorizados por una comunidad y a los que se les concede cierta validez cultural, en función de las costumbres o la aceptación colectiva.

Tales nociones (autoridad y tradición) ayudan a la interpretación en un sentido de equilibrio que se contrapone a otras visiones mucho más objetivistas y fundamentadas en el pensamiento más racional e incluso de carácter cientifista, el cual se propone establecer la máxima cercanía con aquello que pueda considerarse la interpretación más precisa del texto.

El otro elemento que se vincula con los anteriores en este esquema de relaciones entre la comprensión y la interpretación, moviéndose en los márgenes de la autoridad, la tradición y el pensamiento racional, es el componente de «la reflexión», que supone la capacidad crítica y emancipatoria del intérprete del texto para abordar las posibles significaciones desde un ejercicio más complejo de pensamiento, trascendiendo las dimensiones iniciales y “tradicionales” de la autoridad y la tradición, las cuales están dadas y provienen de esquemas hermenéuticos históricos, que no necesariamente otorgan gran relevancia a la capacidad reflexiva en el acto hermenéutico.

Ante las críticas del pensamiento racional a la posibilidad de la autoridad como figura encauzadora de la comprensión, Gadamer establece que el término se ha abordado desde cierto sesgo del sentido correcto, llevándose a la falsa idea de una institucionalidad rígida que elimina toda clase de libre interpretación de las cosas, y afirma para evidenciar tal equívoco que

La auténtica autoridad no tiene su fundamento en un acto de sumisión y abdicación de la razón sino en un acto de reconocimiento y conocimiento: se reconoce, en efecto, que la perspectiva del otro es superior y que, en consecuencia, su juicio tiene primacía con respecto al propio. De esta manera, el reconocimiento de la autoridad está siempre relacionado con la idea de que lo que dice o denota es racional o arbitrario, sino que en principio puede ser reconocido como verídico. Pero en tanto la verdadera naturaleza de la autoridad reside en el conocimiento racionalmente asumido, no en la sumisión, aquello que realmente tiene autoridad en este contexto es la tradición. (1999, p. 344)

Justamente en la validez de la tradición y la autoridad, o más bien en «la tradición como autoridad», radica el sustento de la historicidad como categoría esencial de la interpretación y la comprensión del texto desde la hermenéutica, pues ante esta idea no solamente las ideas transmitidas desde una perspectiva racional tendrían un poder para la generación de la comprensión, sino que en la historia humana son justamente los componentes de la tradición y las figuras de autoridad de la narración histórica las que tienen un papel claramente relevante y por tanto, completamente válido como medio para la aprehensión.

En el caso del arte, estos componentes pueden ser apreciados en los acercamientos a la obra desde una lógica más o menos similar, si bien debe entenderse la diferenciación presente e inherente al acto hermenéutico desde las artes en oposición a textos o piezas discursivas provenientes de otras ramas del pensamiento y las humanidades.

En el arte puede identificarse una tradición o unas tradiciones que se manifiestan y van cobrando valor a lo largo del tiempo y de su transcurrir histórico. El arte de hecho es un concepto históricamente «tradicional» y su propia constitución histórica se sustenta en la reconfiguración de tradiciones previas que se van cuestionando por nuevos y discursos que son materializados a través de las obras, lo que da origen a otras tradiciones que serán nuevamente cuestionadas y superadas por nuevos enfoques en un tipo de lógica circular y continua.

El arte constituye también figuras de autoridad o se constituye a sí mismo como un tipo de autoridad cultural que se vincula a visiones dominantes, que incluso han llegado a ser hegemónicas o totalizadoras en algunas fases de la historia, y en algunos tipos de interacciones de los seres humanos y sus relaciones con lo que se consideraría o no como artístico. Aunque desde la perspectiva de su valor como componente histórico para la interpretación, su autoridad radicaría sobre todo en la validación de sus formas y discursos como entidades de instauración de conceptos y dinámicas que se fijan en la vida de las comunidades artísticas y de la sociedad en general. En ese sentido, el arte tiene una autoridad hacia las discusiones ideológicas de la representación y también es una autoridad en lo referente y lo relativo a los criterios estéticos de la apreciación de los objetos, específicamente de los que entran en la categorización de «obras de arte».



En el sentido expresado por Gadamer, «autoridad» y «tradición» pueden operar en la construcción de una «comprensión artística», que se constituye a su vez como una pieza esencial de la interpretación de lo artístico. La propia narrativa de la historia del arte se puede asociar a esta lógica legitimadora de sus preceptos y posicionamientos teóricos y, sobre todo, históricos, pues a través de esa narración de sus fundamentos a lo largo de la historia, sustenta cada una de las expresiones que considera dentro de sus propios territorios.

En lo relativo específicamente a la obra de arte en un sentido más acotado a los acercamientos generados en el acto hermenéutico entre autor e intérprete, los componentes de la tradición y la autoridad proporcionan ciertos preceptos rectores que aportan reconocimiento y estabilidad conceptual a los componentes específicos de la construcción discursiva del objeto artístico a través de la fijación sus propios lenguajes, los cuales empiezan a penetrar el imaginario colectivo en función de que entran en juego justamente la tradición y la autoridad que deriva de tal reconocimiento, las cuales, por otro lado, también precisan de unos recorridos históricos temporales que paulatinamente han de revestir al objeto y su manifestación estética y cultural de la relevancia necesaria para ser interpretado en el contexto de un objeto artístico.

Este objeto artístico debe ganar ese estatus por cuenta propia e instaurar su propia existencia como elemento del arte, independientemente de los contextos teóricos que lo rodeen y en los que se encuentre inscrito como categoría objetual del mundo artístico y de la experiencia sensible del arte, aunque vale destacar que tal validación del discurso teórico, presupone, a través de su manifestación en el concepto de prejuicio, que los intérpretes son capaces de comprender la premisa expresiva del objeto, pues la pre comprensión prepara el terreno para tal acercamiento, no necesariamente desde un conocimiento profundo del contexto de la obra o el autor, sino incluso desde un preconceito o prejuicio mínimamente coherente, pero que, en el último de los casos, sigue suponiendo un acercamiento previo del espectador, que existe en gran medida gracias a su capacidad de reconocer y reconocerse en la existencia de una tradición y una autoridad del arte.

Aunque tales prejuicios pueden ser algo ajenas y se presenten como un gran componente de otredad, aportan lo necesario para que el arte puede ser “creíble” como expresión suprema de la sensibilidad humana, aun cuando el intérprete no comprenda del todo los conceptos planteados en el objeto artístico y cuando su validación de él se centre en el

prejuicio que de ellos tiene como objetos valiosos. Dichos objetos son valiosos porque en ellos la figura de autoridad y tradición se manifiestan a través de las formas y los lenguajes y con ello, los revisten de valor. Por eso el arte contemporánea suele ser un tipo de discurso que, desde la perspectiva de la interpretación, enfrenta más escollos para la comprensión que otra clase de tendencias o visiones del arte, pues su autoridad está menos enraizada y por tanto, ni siquiera puede considerarse como una tradición, sin que esta condición implique que no esté presente su carácter historicista, aún como manifestación contemporánea, la cual, por otro lado, suele asociarse a otros conceptos positivos, como la innovación o la disrupción creativa.

Así, en el campo del arte, el prejuicio sostiene de alguna forma la tradición y la autoridad del objeto y el discurso narrativo e histórico al que pertenece, pues para el intérprete de la obra, sea un espectador poco ilustrado o un crítico de la expresión artística, el juicio previo sobre el valor intrínseco del objeto, que pertenece a un movimiento, corriente o autor, legitimado y aceptado como artista, es la base que hace que exista el arte como entidad y los objetos y obras de arte como objetos valorados por los seres humanos.

Estos objetos, son revestidos de algo que los hace superiores a otra clase de objetos más mundanos y utilitarios, aunque en esencia se trate de objetos sin un valor real para los fines prácticos del mundo, y su valor radique justamente solo en su expresión plástica y estética, que proviene básicamente del prejuicio colectivo que reconoce y legitima hacia ciertos objetos, el estatus de «obras de arte», mientras que lo niega para otros.

Así los prejuicios estéticos e históricos pueden hacer funcionar el aparato del arte y esta relación se suscita al brincar de la exaltación de ciertas ideas y formas calificables como «arte» y también desde la oposición a otras ideas o formas que no califican para esa cuasi sagrada definición. Es así que se va reconfigurando esta visión de lo artístico y lo no artístico a través de nuevos prejuicios que van sumándose o reemplazando en protagonismo a otros, pues como lo propone el propio Gadamer, «los [prejuicios] de un individuo son mucho más que sus juicios: son la realidad histórica de su ser».

### **3.5.1 *Historicidad, Mirada y Arte***

Si la historicidad es una condición propia de los objetos y las relaciones individuales y colectivas, las interacciones entre las diferentes historicidades de cada uno de estos agentes y

elementos es, en gran medida, lo que determina el acceso a la interpretación, por medio de la comprensión en el acto hermenéutico, a través de los lenguajes propios de los discursos comunicativos y artísticos.

Walter Benjamin (2018) aborda en la «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», la relevancia del pensamiento histórico y su relación directa con las formas de percepción y de entendimiento del entorno, al establecer que

dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no solo natural, sino también históricamente. (p. 6)

En relación a cómo esta forma de evolución del pensamiento y la condición histórica, afectan especialmente el ámbito artístico, Capdevilla (2023) refiere que, a partir del Renacimiento, el modo de percepción visual cambiará las formas de estructuración del discurso y, por consecuencia, sus formas de recepción. Además de las funciones representativas del arte, la obra asume a partir de entonces, también otras que contribuyen a configurar su estatus moderno, dando valor a aspectos como la autenticidad, el valor histórico, cultural y religioso.

Para Benjamin, a partir de esa coyuntura histórica la obra adquiere un “aura” que se asocia con su carácter de objeto contemplativo y de un estatus casi mítico, lo que vendrá a exaltar la experiencia introspectiva asociada a la experiencia artística.

A partir del pensamiento moderno que deriva del Renacimiento y se acentuará en los siglos posteriores –especialmente a partir de la Ilustración– la imagen y su interpretación simbólica en el arte ha evolucionado paulatinamente y de forma paralela a la de los medios de su propia producción material, impactando con ello las formas de percepción vinculadas a los procesos interpretativos que pueden ser tipificados y abordados desde la hermenéutica. Muestra de ello son los medios tecnológicos asociados a la visualidad y a la producción artística en los siglos que siguieron al surgimiento de ese pensamiento moderno y reformulador del arte. Así, a partir de las tecnologías que han marcado los últimos siglos, pueden observarse en esas formas de producción-comprensión que entran en una tensión y complementariedad inherente. Esta adecuación del discurso al medio se ha dado a partir de casos particulares muy

evidentes, por ejemplo, a través de la irrupción de la fotografía en la visualidad del siglo XIX, del cine en el siglo XX y de la multimedialidad en la comunicación visual y las expresiones artísticas del siglo XXI. Para Capdevila (2023) estos medios han tenido que ver históricamente de forma muy significativa con la recepción y, por ende, con las formas de interpretación del discurso, a partir de recursos como el registro supra realista que permiten estos nuevos medios y el componente esencial de reproducibilidad y masividad.

Según la perspectiva de Benjamin, el impacto de estas formas alternativas y cambiantes de percepción de lo visual, que han sido impulsadas por las tecnologías y que corresponden a formas históricas cambiantes, pueden generar un efecto de “choque” sobre el espectador que, al verse impactado por la expresión gráfica y las formas de los nuevos lenguajes, puede ver de cierta forma obstaculizadas sus cualidades reflexivas sobre las imágenes. Capdevila exalta esa condición de la imagen y su poder comunicativo al proponer que «neutralizado por las imágenes, el espectador se deja llevar a lugares remotos, de ensueño, y a menudo también por los cantos de la sirena de la ideología implícita en las imágenes» (2023, p. 18).

En relación a la importancia del propio medio y su lenguaje como forma esencial de discursividad, basta recordar la famosa máxima de McLuhan: «el medio es el mensaje» en la que hace alusión a la expansión de las experiencias perceptivas e interpretativas a través de la afirmación de que de «la prolongación de cualquier sentido [mediante un medio técnico] modifica nuestra manera de pensar y actuar» (1992, p. 30). Si bien desde la hermenéutica difícilmente podría establecerse dicho condicionamiento tecnológico como único referente para la interpretación del medio y el lenguaje visual, es indudable que este resulta clave para la percepción y comprensión en los textos y especialmente en la visualidad del discurso artístico. Esta idea puede relacionarse con el concepto de «singularidad perceptiva» que propone Capdevila para referir a la especificidad del discurso y sus acercamientos hermenéuticos, los cuales derivan las diferencias entre los diversos medios y experiencias que de ellos pueden emanar.

Pero lo que aumenta la relevancia de este concepto para la hermenéutica, es que dicha especificidad de las expresiones visuales no solamente se da a partir de los diferentes medios tecnológicos y sus respectivos lenguajes, sino justamente desde sus diversas condiciones

históricas, pues según el propio Capdevila, «la tesis de la singularidad perceptiva de cada medio también aplica a la dimensión temporal» (2023, s.p.).

Si bien es cierto en el ámbito artístico el medio de representación visual tiene una repercusión fundamental en la forma de comprensión de los discursos, las bases de la interpretación derivan también de un sentido general, de la cualidad humana de percibir, por lo que puede considerarse la existencia de un tipo de aparato interpretativo general que utiliza los procesos cognitivos y sensoriales y que, por otro lado, se completa con las experiencias, particularidades técnicas, lenguajes y experiencias sensibles de cada medio y de cada tipo de discurso.

Si, como se estableció previamente, en siglos pasados la predominancia del lenguaje pictórico fue la norma en la visualidad del arte, dando paso a la fotografía en el siglo XIX, al cine en el siglo XX y a las revoluciones digitales a partir del presente siglo, es importante reconocer que dichos medios y sus fundamentos tecnológicos no condicionan completamente las estructuras interpretativas, sino que en todo caso, se sirven de ellas sin dejar de reconocer su importancia en la posibilidad de la interpretación, que se alimenta también de esas otras perspectivas internas más relacionadas con el pensamiento y la pre comprensión, que con los propios medios técnicos y materiales para su accesibilidad interpretativa.

Una de estas principales perspectivas de acercamiento a la hermenéutica desde esta exploración teórica tiene que ver con la idea de la «precomprensión histórica». La visión historicista del arte como forma interpretable a través de sus obras, se alimenta del discurso en un sentido amplio y de los lenguajes y su especificidad técnica y formal en los sentidos particulares de «las formas del arte», las cuales se manifiestan esencialmente a través de la visualidad.

En ese sentido, si bien una visión historicista de la visualidad considera las coincidencias interpretativas propias de la condición humana, tendrá que dar lugar también a la idea de heterogeneidad, entendida como la existencia de posibles variantes expresivas –y por extensión, interpretativas– de las diversas modalidades artísticas, entendiendo que, si bien cada una responde a su propio tiempo y espacio en un sentido particular, pueden ser apreciadas en un contexto de mucha mayor amplitud sin encasillarlas en una categorización temporal rígida o exageradamente restrictiva de las posibilidades históricas inherentes a sus lenguajes y

expresiones. Capdevilla propone que esa es una de las razones por las que seguimos viendo con gran interés y admiración obras del pasado, cuya interpretación se emprende desde la contemporaneidad.

Pero además del componente histórico del objeto artístico, se encuentra inmerso en su lógica interpretativa y prerequisite para su comprensión, su entendimiento como objeto estético. En este sentido, Valery define el «objeto estético» en su relación con el arte, como objeto ambiguo, el cual, en el momento que es visto a través de una mirada estética, cambia completamente su estatus, pasando su carácter utilitario -si es que lo tiene- a un segundo plano.

Este cambio o simple adopción del carácter estético lleva a plantear su valor en un sentido en que lo que dice el objeto en sí mismo deja de ser relevante, cediendo tal protagonismo a las expresiones conceptuales que pueden derivar de él, para lo cual la interpretación es el proceso final que toma como medio la comprensión, aunque no necesariamente entendida desde la perspectiva filosófica de la hermenéutica, sino desde la posibilidad de una comprensión mucho más libre, intuitiva y desprovista de referencialidad concreta a significados preestablecidos. Pero pese a esa libertad de la comprensión, esta no es ajena al abordaje estético e ideológico a través del prejuicio ni de la posibilidad de reconocimiento de la tradición y la autoridad, presentes en el objeto y su exposición, lo que la acerca al sentido de historicidad y a la posibilidad de encontrarlo en la expresión artística desde la interpretación planteada por el espectador.

Por otro lado, cuando el acercamiento hermenéutico a la obra de arte supera el primer impacto sensorial, que suele ser más efímero y menos reflexivo que otras clases de relaciones entre autor-obra e intérprete, puede presentarse un tipo de significación más profunda que pasa de la mera expresión estética a una conceptualización temática e ideológica de carácter más elaborado. En ese sentido, la filosofía puede tratar la obra como ejemplo de una idea o de un aparataje conceptual.

Sin embargo, el abordaje hermenéutico de la obra de arte puede darse también en un sentido inverso, pues cuando la sensibilidad queda libre de la hegemonía de la intelectualidad, se desarrolla lo que podría reconocerse como «mirada estética», la cual se ocupa más de los lenguajes y las formas y mucho menos de los conceptos y los contenidos discursivos, como suele suceder en obras de gran expresividad plástica.

Esta manera de mirar se centra en su materialidad, por ejemplo, en el color, la textura y la expresión plástica, en la obra visual; en la volumetría o el detalle técnico de la escultura; en el sonido del instrumento y su timbre, en la música; y en la rima y la estructura de un poema, presentando sus propias formas y lenguajes en los demás medios expresivos de arte, como en el lenguaje narrativo del cine o en la acción y expresividad corporal del performance. Según Capdevila (2023), «al desmarcarse de lo intelectual la mirada estética muestra lo inaprensible que lo inteligible había escondido» (p. 26), cualidad que se manifiesta como esencial en el potencial hermenéutico de la propia obra.

En relación a esta idea, si bien en el arte una mirada inicial permite un acercamiento más plástico y sensorial, según Kant, esta no puede darse desde la idea de unidad empírica si no es a través del prisma del pensamiento y de un abordaje intelectual que debe configurarse para estructurar la comprensión, incluso de la plasticidad más abstracta presente en la obra y su lenguaje. Esto de cierta forma va a contracorriente de los grandes movimientos visuales arte formalistas y neoformalistas, los cuales han defendido y magnificado el carácter superior de la experiencia estética frente a la figuratividad de las formas icónicas y reconocibles del arte, aludiendo que la expresión abstracta puede llegar a ser más pura y profunda, tratando de sacar del planteamiento interpretativo cualquier pensamiento referencial o intelectual concreto.

Capdevila (2023) refiere que «se han tildado de conservadoras algunas teorías hermenéuticas del arte, como si estas redujeran la experiencia de la obra de arte a su significado, encorsetando para siempre su capacidad de agitación de la conciencia, de perturbación de lo establecido» (s.p.).

En un sentido ideal de abordaje hermenéutico de la obra de arte, la libertad perceptiva e interpretativa se aplica tanto para los atributos materiales de ella como para los conceptos o evocaciones intelectuales inherentes a su existencia, los cuales, por otro lado, no pueden ser dados por sentado de forma automática, pues deben aflorar a partir de la interpretación y específicamente de «la mirada».

En el sentido de la aparición de la mirada como clave interpretativa del objeto artístico, el acercamiento hermenéutico en el arte puede apreciarse a partir de dos fases relativamente estables y reconocibles relacionadas con la postura de Capdevila sobre el concepto de libertad estética, a partir de la premisa de que lo importante en la interpretación es observar la

«reconstrucción del objeto», pero sin pretender que signifique por fuerza lo que en un primer momento expresa un acercamiento inicial y primario, sino más bien, lo que puede ser comprendido como el significado o la interpretación profunda a través de la interiorización única e individual de las formas.

En ese sentido, la hermenéutica del arte se puede establecer a partir de esos dos momentos reconocibles: 1) el reconocimiento de las cualidades formales u objetuales de la imagen y 2) la comprensión interna y personal de esas formas a partir de las conexiones extra sensoriales de carácter conceptual e ideológico, enmarcadas en lo cultural.

Para Kant, esta posibilidad interpretativa que proviene de la profundidad conceptual «pone en movimiento la facultad de ideas intelectuales (la razón) para pensar con motivo de una representación (que pertenece al objeto), más de lo que en ella se puede comprender y aclarar» (1997, p. 194).

En esencia, una interpretación hermenéutica del arte debe considerar y poner en primer plano la experiencia estética, que es un proceso de apreciación y de conciencia diferente a la cognición o el pensamiento racional o incluso visceral que norma buena parte de los pensamientos que confluyen en la cotidianidad, por lo que también conviene separar a los fenómenos y objetos del arte para un abordaje a través de marcos completamente ajenos a esa perspectiva cotidiana de las cosas y las imágenes, pues el arte suele ser algo que está inscrito en su propia esfera y que genera experiencias que rara vez se asocian con la cotidianidad del pensamiento, lo que exige explorar sus propias formas significantes ajenas a esa familiaridad de los discursos visuales de la comunicación habitual.

Para Capdevila, justamente la experiencia estética que aflora desde la obra de arte ofrece un horizonte intersubjetivo para su interpretación. Establece que el presente de la experiencia de la obra y su comprensión no configura un tiempo particular e intransferible, sino que, en cambio, la obra de arte es capaz de evocar nuevos universos temporales y es en ese escenario que su poder e impacto suelen ser más significativos y replicarse en diversos momentos históricos y contextos culturales.

Siguiendo a Capdevila, el horizonte intersubjetivo de la obra y la experiencia estética en que deriva proviene en esencia de su propia historicidad, por lo que conviene acercarse a su estudio desde esa condición histórica insalvables, como marco interpretativo, aunque con



la conciencia de que la otra parte de la historicidad, inmersa en el acto interpretativo, no corresponde a la obra propiamente, sino al intérprete, por lo que en ese caso, se gesta lo que Lizarazo enuncia como la «doble historicidad», que tiene replicabilidad en la imagen como artefacto cultural y en la mirada como dispositivo interpretativo del ser humano.

Por otro lado, el arte también es capaz de romper la temporalidad lineal de la realidad y la de su propia existencia material y también conceptual a través de su trascendencia estética, pues en estricto sentido, la obra va superando su propia historicidad inherente y se van generando nuevas dimensiones de ella, cuestión que queda de manifiesto si reflexionamos sobre la importancia que tiene una obra hecha hace quinientos años, en un contexto histórico, temporal y geográfico ajeno en la vida y experiencia estética contemporánea de la mayoría de los seres humanos, pero que a pesar de tales diferencias, algo en la obra los hace agolparse por cientos cada día para poder observarla a varios metros de distancia y detrás de un cristal.

Kant (1997) señala que la experiencia estética busca ir más allá del concepto empírico de un objeto, y quizá es eso tan indescriptible y tan inteligible desde la racionalidad, lo que nos hace llamar objetos artísticos a cosas materializadas en trozos de madera y tela, armadas, moldeadas y puestas en paredes o pedestales, o proyectadas en pantallas. Al final del día, esa tipificación es una forma de interpretar y en ella, la hermenéutica es una herramienta de primer orden, sin que siquiera seamos conscientes de su aplicación la mayor parte del tiempo, aunque sí sujetos de su efecto.

En cuanto a la especificidad del intérprete del discurso hermenéutico, especialmente del arte, este puede abordarse desde diversos niveles de profundidad, pues el concepto de historicidad del objeto y del propio acto hermenéutico no afectará de la misma manera al asiduo espectador de la obra, al intérprete casual y al experto que la estudia de forma obsesiva. En cada caso, el encuentro entre la obra y su discurso es diferente y sus eventuales significaciones tienden a distar mucho también, pero no puede negarse que, en todos esos procesos, la propia historia de la obra, en cuanto a su contexto temporal y cultural, tendrá una relevancia considerable. En este sentido, para Gadamer (1999) «toda actualización en comprensión puede entenderse como una posibilidad histórica de lo comprendido» (pp. 451-452).

Desde la perspectiva de la filosofía de la obra de arte y su historicidad, Hegel fue uno de los primeros filósofos en reconocer que la percepción del arte y lo artístico cambiaba en el transcurso de la historia. En «Lecciones de estética» afirmaba que en el pasado el arte manifestaba el «*Zeitgeist*», el «espíritu de su época», pero que, con el paso del tiempo, esa cualidad del arte se fue perdiendo y con ella, su estatus de autenticidad, pues la obra ya no se encuentra anclada a ninguna referencia de su tiempo.

A partir de la modernidad, la experiencia estética y la apreciación artística se dan en un contexto de intelectualidad y se nutren de él, por lo que, según Capdevilla (2023), «el espectador siente menos implicación y admiración por la obra, que ha dejado de encarnar un ideal» (p. 6).

La historicidad de los discursos en el arte, que se establece a través del tiempo y es inherente a los propios objetos y sus relaciones con los intérpretes, se vincula en muchos casos con las formas de entendimiento a través de la expresión escrita y tipográfica, en cuyos casos, se reconocerá la figura del tipografismo en la obra y el objeto del arte, como tantos que existen y responden a esa categoría. En otros casos, si bien puede no existir un discurso escrito como expresión visual de la obra, la noción de «texto artístico» se fundamentará en otro tipo de soportes y lenguajes ajenos a las letras y las formas de escrituralidad, aunque pudiéndose caracterizar justo como «texto», en función de su sentido humano y su estatus de elemento significativo, capaz de evocar o desencadenar algún tipo de proceso intelectual o sensible.

### ***3.5.2 La Mirada Histórica y la Doble Historicidad***

Como áreas de la interpretación del discurso sensible basadas en la sutileza, el arte y la hermenéutica encierran una serie de relaciones naturales.

El concepto de la doble historicidad propuesto por Lizarazo (2004), puede verse representado y aplicado en el caso de la hermenéutica de la obra de arte, a través de la interacción de los dos agentes que se encuentran a cada lado de su existencia y de la doble y simultánea mirada de esos dos agentes: la mirada del creador y del intérprete.

El arte plantea una relación dialógica entre creador y espectador que, desde la hermenéutica, se transforma en la relación entre el discurso y el intérprete. Según Thuillier (2014), el artista surge con su primera obra y de hecho sólo puede realmente aparecer hasta la

primera mirada a su primera obra, pues «por bella que pueda ser una meditación interior, no es una creación artística» (p. 63). Esto implica que la obra de arte no cobra tal estatus en el simple hecho de su producción creativa y material, sino en la idea de su exhibición y confrontación con el intérprete. Hasta entonces, cualquier objeto estético vinculado a la idea de arte basándose en su materialidad y su cercanía a tal arquetipo, solo puede aspirar a ese estatus de forma potencial, hasta que el objeto se convierta en «obra de arte» al ser enfrentada a las miradas ajenas.

Siguiendo esta idea, Thuillier resalta que una historia del arte basada solamente en el creador y sus motivaciones resultaría falsa y anticuada, pues el diálogo en el arte requiere dos términos y un juego de relaciones complejas entre ellas. En ese sentido, podría establecerse que la intención del diálogo se alimenta de la «intencionalidad de la creación», proveniente del artista creador, y de la «intención de la apreciación artística», proveniente del espectador de la obra, a quien Thuillier llama «interlocutor» en este proceso dialógico.

En relación a los procesos de significación de la obra de arte, si bien es aceptada la idea de que la forma en la obra se puede significar a sí misma, a través de formas de representación que expresan signos, lenguajes y textos relacionados con su propia validez, no debe perderse de vista que esa legítima cualidad —que resulta más evidente en formas de representación sentadas en la abstracción—, también exige una confrontación cultural mucho más profunda, en la que el sentido dialógico planteado por Thuillier pueda llevar a un verdadero intercambio, que exponga la intencionalidad del artista y su obra a una verdadera vida fuera de sí misma y de la mente y el estudio del artista.

Por otro lado, Ricœur (1984) explora el vínculo del texto con el discurso, el lenguaje y el arte. Expresa que «interpretar una obra es descubrir el mundo al que ella se refiere en virtud de su disposición, de su género y de su estilo (p. 66).

Bajo la premisa de la acción interpretativa de toda obra o creación humana, Sols (2024) refiere que la hermenéutica surge como el problema de la comprensión del espíritu de dicha obra, sea esta de carácter artístico, religioso, historiográfico, o de cualquier otra índole.

La obra artística deriva de una actividad creativa, no solamente en lo referente a la creación en sí misma entendida como objeto terminado, sino desde una perspectiva inventiva, original y expresiva, que puede ser interpretada dentro de un marco de comprensión de la

propia obra desde varios niveles, yendo desde una comprensión casi referencial y superficial, hasta una comprensión profunda.

En otro sentido, Sequeri (1982) aborda la cualidad de interpretabilidad de la obra humana en «Hermenéutica y filosofía», citando el pensamiento de Schleiermacher:

La intuición de Schleiermacher consistió en que no se puede realmente ofrecer la “explicación” (*Auslegung*) de un producto de la actividad creativa del espíritu humano sin hacer referencia a una “comprensión” (*Verständnis*) del proceso creativo que lo ha engendrado. Y esta comprensión depende a su vez de la capacidad de reconstruir (*Nachkonstruieren*) y de reproducir (*Nachbilden*) en el mismo intérprete el proceso de formación del texto referido. (p. 111)

Por otro lado, en cuanto al contenido interpretable de la obra de arte, Gadamer (1994) refiere que en ella no sólo se remite a algo, sino que en la propia obra está propiamente aquello a lo que se remite. Ahonda en esa idea argumentando que:

La obra de arte significa un crecimiento en el ser. Esto es lo que la distingue de todas las realizaciones productivas humanas en la artesanía y en la técnica, en las cuales se desarrollan los aparatos y las instalaciones de nuestra vida económica práctica. Lo propio de ellos es, claramente, que cada pieza que hacemos sirve únicamente como medio y como herramienta. Al adquirir un objeto doméstico práctico no decimos de él que es una «obra». Es un artículo. Lo propio de él es que su producción se puede repetir, que el aparato puede básicamente sustituirse por otro en la función para la que está pensado. Por el contrario, la obra de arte es irremplazable. (p. 43)

La relación entre la hermenéutica y el arte parte de la posibilidad de este último de ser interpretado y confrontado y de proveer al ser humano experiencias estéticas. La hermenéutica ofrece claves conscientes e inconscientes sobre cómo apreciar los objetos artísticos como cosas que aportan a la concepción del mundo, no solamente al interior de sí mismos, como metalenguaje del arte, sino a través de su vinculación hacia el mundo exterior, en donde esas experiencias y significaciones cobran más sentido y pueden ir más allá de la pura experiencia estética, expansión que puede ser accesible justo desde esos procesos comprensibles y aprehensibles del acercamiento hermenéutico.

Los metalenguajes del arte, que permiten la apreciación del «arte por el arte», participan también de la actividad hermenéutica, pero entendida desde una perspectiva diferente, la del objeto esencialmente artístico y/o plástico, cuya referencialidad con mundo y con la cultura suele ser escasa o inexistente fuera de su propia auto referencialidad, aunque ello no anula la posibilidad de su disfrute estético.

En torno a la posibilidad de asociación entre el objeto artístico y el mundo exterior que forma parte de la realidad del intérprete, Capdevilla (2007) sugiere que el marco de referencia de toda relación hermenéutica entre emisor y receptor o entre objeto artístico y espectador, es el contexto, al que está sujeto primeramente el encuentro entre estos dos entes y posteriormente, a la experiencia que de este encuentro se desprende:

Para la hermenéutica, hay una relación circular entre el contexto y el significado de los objetos, pues mientras que aquel obtiene un sentido según los objetos que se encuentran en él, estos obtienen un significado según el contexto en que son percibidos por el sujeto. Por ejemplo, la cognición de una vasija griega en la Grecia de hace dos mil años debería priorizar su utilidad, mientras que en la actualidad podría ser percibida como una antigualla, como un motivo de estudio histórico, etc. (p. 134)

El apunte de Capdevilla pone atención un hecho importantísimo del arte y sus objetos artísticos en torno a su relación hermenéutica con los espectadores, pues como objetos humanos, las obras de arte están sujetas a variables interpretativas que estarán determinadas por muchos factores hermenéuticos y que se sustentan como categorías ideológicas, estéticas, históricas o culturales. Estas categorías considerarían la historicidad, los cambiantes juicios estéticos mediados por el gusto, las tendencias y lo que Gombrich llamaría «el espíritu de la época», así como las infinitas facetas que los objetos artísticos cumplen a lo largo de sus distintas etapas de vida –como en el caso de la vasija griega que cita Capdevilla–. Si bien muchos objetos del arte pueden ser en el momento de su creación objetos con fines utilitarios, con el paso del tiempo van adquiriendo valor y aprecio para convertirse en un objeto de una naturaleza distinta, esencialmente artística.

Esto plantea para la hermenéutica del arte y en específico la hermenéutica del discurso artístico, una serie de problemas torales asociados a la temporalidad de los objetos del arte, pero también con la temporalidad de las apreciaciones hacia ellos.

Sobre esta problemática, Jean Mukarovsky plantea en *Escritos de estética y semiótica del arte* (1977) que la interpretación o el juicio semiótico en torno a una obra de arte, no puede estar sujeta únicamente a la intención emotiva de su creador y tampoco a la percepción contingente de su intérprete:

La obra artística no puede ser identificada –tal como lo pretendía la estética psicológica– ni con el estado de ánimo de su autor ni con ninguno de los estados de ánimo que evoca en los sujetos que la perciben: está claro que cada estado subjetivo de la consciencia tiene algo de individual y momentáneo que lo hace indescriptible e incommunicable en su conjunto, mientras que la obra artística está destinada a servir de intermediario entre su autor y la colectividad. Queda todavía “la cosa” que representa la obra artística en el mundo sensorial y que es accesible a la percepción de todos, sin distinción alguna. Pero la obra de arte no puede ser reducida tampoco a esta “obra- cosa”, porque a veces ocurre que la obra-cosa cambia totalmente tanto su aspecto como su estructura interna al trasladarse en el tiempo y en el espacio; cambios de este tipo se hacen evidentes, por ejemplo, al comparar una serie de traducciones sucesivas de una misma obra poética. (pp. 88-89)

Es claro entonces, que el discurso artístico desde la hermenéutica debe considerar las potencialidades de la contingencia que supone su interpretación, sin que ello implique intentar controlar y establecer predictivamente condiciones específicas con cierta rigidez, reconociendo que existe la posibilidad de mediar o “conducir” la interpretación del intérprete en torno a la obra, por ejemplo a través de la curaduría de una exposición y de la estructura narrativa con que puede rodearse y presentarse la obra para que el espectador la interprete con algunos tipos de “ayudas”.

Pero no debemos de considerar esta posibilidad de encauzar el discurso del objeto artístico hacia una interpretación acotada como una regla o una condición permanente y siempre presente, o bien, como prerrequisito de abordaje hermenéutico, dado que no todos los objetos de arte pueden ser siempre apreciados en esas condiciones “ideales” ni en un espacio planeado con la finalidad de favorecer una significación más “pura”, ni necesariamente esa condición ideal de interpretabilidad es siempre deseable como parte de la experiencia artística asociada a una obra.

Incluso se puede reflexionar sobre cómo se da la interpretación más pura del objeto artístico, si desde la que se genera entre el arte y el espectador de forma contingente o casual, o la que deriva de un encuentro más planeado. ¿Cuál es la perspectiva de apreciar un cuadro o un edificio barroco a través de internet o verlo en todo su esplendor en el museo o visitándolo de forma real? ¿Cómo el contexto de lectura se ve influenciado por más cantidad de información disponible y cómo al mismo tiempo, esa información condiciona un abordaje más libre?

Desde esta doble posibilidad de experiencia interpretativa, la interpretación puede quedarse en el nivel de «provisional» antes descrito, que se adhiere a los indicios más superficiales o puede avanzar a capas de significado más profundas a través de los referentes del intérprete que se acrecientan en un contexto interpretativo más favorable.

Además del aspecto contextual en la interpretación contingente o calculada del objeto artístico, el contenido del objeto será la otra parte clave del discurso para la interpretación. Aunque esto puede parecer una obviedad, resultará útil esclarecerla, pues se suele obviar esta estructura de la obra y los códigos que el autor utiliza (codifica) y que el espectador interpreta (decodifica), asumiendo que la interpretación es algo casi casual en todos los casos.

En el acto interpretativo ambas dimensiones están en juego y devienen en una interpretación particular: no necesariamente la que el artista planeó –si es que planeó alguna y en cuyo caso, no lo podemos saber con certeza–, sino la que puede darse de forma prácticamente única en cada intérprete y en cada situación específica de cada acto interpretativo.

Tan solo el mero contenido del objeto artístico, la interpretación encierra una gran diversidad de aspectos inherentes a su propio lenguaje, como estilo, expresividad, valor informativo, materialidad, etc. Estos factores serán potencialmente “significables”, pero para poder concretarse en significado, hará falta una predisposición interpretativa que derive de una apreciación especulativa, lo que terminará dando forma al significado o los significados que aflorarán del acto interpretativo gestado entre los tres agentes ya planteados: «autor/intérprete/obra».

Este significado no se puede entender como contenido atrapado o encapsulado en la obra de forma previa a su acto de confrontación del intérprete. No existe acto de apreciación o

contemplación artística sin el contexto que rodea ese momento, ligado a una situación e intención específica que acerca al intérprete con una probabilidad de significar que tiene que ver con sus expectativas contemplativas del objeto artístico.

Mukarovsky (1977) provee algunos ejemplos que ayudan a comprender el acercamiento hermenéutico del espectador a la obra a partir de los contenidos y códigos mencionados, explicándolo de la siguiente manera:

Así, por ejemplo, el estado de ánimo subjetivo que acompaña en cualquier individuo, la percepción de una pintura impresionista es totalmente diferente de los estados provocados por la pintura cubista. En cuanto a las diferencias cuantitativas, es evidente que la cantidad de ideas y sentimientos es más grande cuando se trata de una obra poética surrealista que al tratarse de una obra artística clásica; un poema surrealista le deja al lector la iniciativa de imaginarse casi todo el contexto del tema, mientras que un poema clásico elimina casi totalmente, gracias a la precisión de su expresión, la libertad de sus asociaciones subjetivas, de esta manera los componentes subjetivos del estado psíquico del sujeto receptor adquieren al menos indirectamente mediante, el núcleo que pertenece a la consciencia colectiva, un carácter objetivamente semiológico, parecido a aquel que tienen las significaciones «secundarias» de las palabras. (p. 89)

### **3.6 Hermenéutica y Visualidad en el Arte y lo Artístico**

Ante la idea de que el lector tiene cierta obligación de recuperar el contexto del autor en su interpretación, sucede lo que Gadamer llama la «aplicación del texto a nuestro contexto». Esto es, la búsqueda de lo que el texto nos dice a nosotros ahora y la comprensión de cómo esto lo redimensiona a nivel de significado.

Afirma Gadamer (1991) que «siempre tiene lugar algo así como una aplicación del texto que se quiere comprender a la situación actual del intérprete», lo cual no se traduce en pérdida de objetividad o relativismo desbocado, sino en la oportunidad de temporalizar la comprensión y permitir la movilización de perspectivas, sensibilidades y necesidades diversas en un diálogo permanente entre pasado, presente y futuro. Rey (2019) afirma que, «frente al sueño de neutralidad y pureza metodológica de las ciencias sociales —preocupadas por



suprimir cualquier reducto de subjetividad interpretativa—, Gadamer defiende una concepción que sitúa la verdad y la objetividad en medio de la condición humana y no más allá de ella».

En relación a la acción interpretativa en la hermenéutica del arte, podrían señalarse dos dimensiones existentes: una en que se busca la teoría del interpretar y otra en la que se ejecuta en concreto la interpretación; esto es, el aspecto teórico y el práctico. En el arte entra en juego sobre todo la segunda, pues no suele haber, en el acto interpretativo, una conciencia teórica de la interpretación, que suele estar destinada a los estudiosos de las obras y, por tanto, a un abordaje más teórico.

El espectador de la obra de arte usualmente interpreta, no suele estar consciente de que está interpretando y, ante esa falta de conciencia, no se predispone teóricamente para interpretar, a no ser que dicha interpretación sea un acto de simulación.

Desde la perspectiva de Ricœur (1995), el texto como forma del arte plantea una relación dialéctica entre el artista y el intérprete, relación que propicia un acercamiento más preciso al significado, aunque este se encuentre realmente lejos de concebirse como objetivamente universal, interactuando dentro de los márgenes de la intersubjetividad. Este concepto, surgido desde el análisis cultural, puede ser adoptado para un enfoque hermenéutico a fin de reforzar la idea de un proceso discursivo abierto, que se nutre y admite las diversas perspectivas sobre el mismo fenómeno o en relación al mismo objeto, generando con ello nuevas lecturas que se conjugan y recrean en el concepto de circularidad que trabajan varios autores y que se ha revisado ya previamente.

### **3.6.1 *Mirada e Imagen***

Una de las condiciones limitantes de «la interpretación precisa» del texto es la temporalidad inherente a los signos manifestándose en dos sentidos: 1) por la temporalidad en la que el signo se crea y 2) la temporalidad en la que se emplea, con los respectivos contextos implicados en ambos casos.

Lizarazo (2004) propone construir una relación de imagen y un significado a partir del concepto de mirada y propone que «no existe imagen sin la mirada, ni mirada sin imagen», pues son dos dimensiones que se influyen permanentemente entre sí. Resalta que las miradas

son todas diferentes y que no hay previsiones o pronósticos sobre la forma en que los diferentes intérpretes y miradas construyen el significado de las imágenes.

No todas las imágenes terminan en su borde, de la misma manera que no todo texto inicia con su primera palabra y termina con su palabra final. Los textos están atravesados por fuerzas de sentido, por relaciones, por dependencias de significación, por vínculos lexicales, por valores gramaticales, pero especialmente por historicidad en los discursos, historicidad que rebasa sus puntos de inicio y sus puntos de cierre. (p. 245)

Un texto no es comprensible, es ininteligible, si la única referencia que tenemos es la textualidad que el texto mismo pone en juego. No hay lectura posible si no hay una experiencia previa de textualidad, ni hay un texto autosuficiente.

Según Lizarazo (2004) las imágenes son un acontecimiento de la mirada y su visibilización no culmina en el momento concreto de su expresión o exposición. La imagen no está separada de la mirada y por tanto, siempre pertenece a una forma de ver. Lo que encontramos entonces es lo que el autor refiere como una «imagen-historia», una «imagen memoria».

Es en función de esta combinación de mirada e historicidad, que cobra gran relevancia un aspecto clave de la problemática en la que se enmarca esta investigación, en la que debe distinguirse y diferenciarse la interpretación del texto y sus formas visuales en el arte desde el punto de vista de un espectador casual de la obra y desde el punto de vista del teórico del arte o del analista de la significación.

En el primer caso, la experiencia de contemplación incorporaría usualmente componentes estéticos y algún referente cultural –o biográfico en el mejor de los casos–, pero es la dimensión estética la que suele concentrar su atención y brindar referentes para la interpretación en un primer nivel. Si la obra está contextualizada en un museo o en una publicación, la información del texto de sala o del texto publicado puede ampliar los referentes para la interpretación y brindarle un segundo nivel de comprensión. Pero aun existiendo esos recursos para orientar o “ayudar” en la interpretación, el significado para los distintos espectadores de la obra en la sala no será nunca el mismo; en ello radica el carácter intersubjetivo de la obra artística, tal como lo refiere el propio Lizarazo (2004):

La imagen memoria está configurada en dos grandes sentidos: 1) la memoria de imagen, que es la memoria de otras imágenes que se cristaliza en esa imagen que muestra algo 2) la memoria de los estilos, las gramáticas, las estéticas, con las cuales, esa imagen concreta logra visibilizar algo. (p. 249)

### **3.6.2 *Hermenéutica de las Imágenes y Hermenéutica de los Textos en el Arte***

En relación a la mirada hermenéutica, es importante el carácter dialógico de sus dos categorías esenciales en el marco de la visualidad: la «hermenéutica de las imágenes» y «la hermenéutica de los textos». Ambas categorías son nociones compatibles que pueden asociarse de formas significantes diversas, como sucede justamente en el caso del tipografismo, donde texto e imagen comparten el protagonismo significativo. Por otro lado, sus posibles interacciones pueden llevar al establecimiento de variedades expresivas sumamente ricas en cuanto a su poder expresivo, dado que el texto puede convertirse en una imagen y una imagen es –al mismo tiempo– un texto gráfico.

Siguiendo en la línea teórica de Lizarazo, toda imagen es resultado de una doble historicidad o de una doble memoria, que derivan tanto de la imagen como del intérprete. «Y la memoria de quien ve la imagen, es el resultado de una densa y compleja historicidad, de la pertenencia a una cultura o a una nación, de la pertenencia a un pueblo y a una saga familiar o clánica que le ha permitido ver ciertas cosas y que le ha excluido de ver otras» (p. 251).

Lizarazo llama «acto icónico» a una conexión que podría definirse como el encuentro entre el horizonte de la imagen y el horizonte de la mirada. El autor juega un rol esencial, participando en el acercamiento hermenéutico a la imagen para su comprensión, cuya interpretación se hace posible a partir de la fusión de ambas miradas, la suya y la del autor, materializada en la obra.

Para poder estructurar esa mirada hermenéutica en torno a una imagen y lograr ese emparejamiento o fusión que plantea Lizarazo, es necesario allegarse de referentes de distinta índole, entre los que pueden contarse los referentes estéticos y los referentes culturales.

El concepto de «mirada hermenéutica» es referencial de esta exploración, pues delimita las formas diversas de ver o enfrentarse a una imagen a partir de la definición de sus bordes significantes. En su revisión del concepto de *borde de la imagen*, Lizarazo (2004) propone que

no se aprecia una imagen de la misma manera con el borde hacia adentro, que del borde hacia fuera, argumentando que la manera en que solemos ver los objetos del mundo real, las cosas que nos rodean, no es necesariamente la misma mirada con la que vemos o percibimos una imagen artística. Esta diferenciación tiene que ver con lo expresado previamente, en el sentido que la cotidianidad de los signos, los textos y las imágenes, dista de las formas de aproximación a los objetos del arte.

Esta propuesta de asociación hermenéutica visibiliza que existen mecanismos que preparan al espectador para su encuentro con la imagen artística y que se relacionan también con las formas de apreciación posibles de la imagen. Tales acercamientos pueden darse, aún sin que exista completa conciencia sobre ellos y es por eso que el concepto de «experiencia hermenéutica», en oposición al de «aproximación semiótica», cobra relevancia para poner en juego la historicidad, las reglas culturales y la memoria del intérprete para la construcción del significado.

Nuestra capacidad interpretativa del discurso es así una construcción histórica y cultural creada y transformada por nuestros propios dispositivos de representación. Para empezar, no miramos cualquier cosa, decidimos (consciente o implícitamente) qué mirar. Ver no es una cuestión pasiva o casual que se presenta aleatoriamente, es una actividad, implica cierto nivel incluso de entrenamiento y se manifiesta a través de una atención selectiva. Si bien es cierto que la visión como actividad biológica se funda en principios biológicos, nuestra mirada es siempre histórica y está orientada hacia la interacción con lo que tiene relevancia, pues en ella hay siempre presente una búsqueda.

En el marco de la lógica de lo escrito, la mirada permite acceder a las propiedades plásticas y expresivas de las construcciones discursivas de los lenguajes de la visualidad de los signos, sin ataduras lógicas a la realidad lingüística que, si bien se encuentra siempre presente, su decodificación es más automática y no suele requerir una mirada más inquisitiva o escudriñar las posibilidades de la comprensión connotativa.

Valdría la pena en este punto ampliar la exposición del concepto de «mirada», a fin de comprender de mejor manera la diferenciación planteada entre «experiencia hermenéutica» y «aproximación semiótica».

En relación a la primera, esta tiene que ver con una manera de vivir la confrontación a un texto, una imagen o un texto-imagen (tipografismo), de forma personal, única y contingente, a través de la propia del intérprete y con sus recursos específicos y propios para la interpretación. Por otro lado, la aproximación semiótica refiere a un abordaje basado en ciertas presuposiciones vinculadas a la naturaleza propia del signo y a los antecedentes semióticos que este tiene y que son plenamente reconocidos, no por una interpretación personal, sino más bien colectiva. En ese sentido, podría establecerse que la semiótica se puede identificar más en el terreno de la significación colectiva o social de los signos, mientras la hermenéutica puede aproximarse al discurso de formas más individuales o personales, sin que ello anule la posibilidad de coincidencias interpretativas relevantes entre diversas visiones de los textos, las imágenes y la discursividad expresada a través de estos artefactos de la visualidad.

### ***3.6.3 Las Dimensiones Hermenéuticas del Texto***

Una vez que se han examinado de manera general conceptos claves como como el «acto hermenéutico», la comprensión», «la historicidad» y «la mirada», así como su relevancia y alcances a través de un andamiaje estructurado por las nociones de diversos autores, en esta parte de la exploración teórica se pretende dar cierre a esta revisión a partir de concretar un posicionamiento preciso de las dimensiones que entran en juego en el acto interpretativo del texto y que, al estar sujetas al análisis hermenéutico desde la visualidad, resulta pertinente tipificar a fin de poder utilizar en el análisis de los discursos visuales del tipografismo.

A partir de estas ideas concluyentes, pueden ser identificadas tres dimensiones esenciales que serían las responsables de combinarse para construir una interpretación pertinente de los textos de carácter visual en cualquier medio cultural, aunque especialmente, en los objetos del arte. A continuación, se enlistan y describen:

- 1) La dimensión **lingüística** del texto que deriva en su estructura sintáctica, idiomática y tipo de escritura, se relaciona con el medio para estructurar y hacer accesible el contenido temático o informativo del discurso que se materializa a través de la visualidad del texto.

2) La dimensión **plástico-formal** del texto, se relaciona con su materialidad y las significaciones que deriven de ella, tales como su morfología gráfica, sus connotaciones estéticas y su estatus de forma cultural asimilada y representada.

3) La dimensión **contextual** del texto, encierra una implicación dual relacionada con los dos procesos del acto hermenéutico, la creación y la exposición visual del texto, pues el contexto en que un texto específico es creado, puede –y suele– diferir de las circunstancias en que el texto es expuesto, sobre todo cuando hay grandes brechas entre las circunstancias temporales e histórico-culturales entre los momentos de creación y exposición de dichos textos.

Estos tres componentes se asocian a través del acto hermenéutico para acceder a la significación del texto y las variantes que de ellos puedan derivar. Las dos primeras dimensiones son propias de cualquier forma material o visual que se exprese como forma de texto, en este caso, como tipografismo, mientras que la tercera, se centra en lo situacional y en condiciones interpretativas entre texto e intérpretes.

Así mismo, los dos primeros componentes, basados en la materialidad y los códigos vigentes de la escritura, la lengua, el idioma, y las expresiones culturales desde la visualidad, se presentarán de forma relativamente invariable y estable, aunque dicha estabilidad dependerá de la forma de abordaje de quien se proponga interpretarlos, siendo la segunda dimensión, la dimensión «plástico-formal», la que suele ser medio para formas de connotación y significación más ricas y diversas, por acción de la plasticidad inherente al lenguaje de la forma y su materialidad.

Finalmente, la tercera dimensión del acto hermenéutico con el texto (el contexto), en conjunto con las dos dimensiones anteriores, se vinculará con la conciencia de significado para el o los intérpretes, en una posibilidad de acercamiento individual o colectivo. El significado se gesta a partir de la contingencia interpretativa y las estructuras formales que hacen constituirse al objeto como entidad interpretable, conceptual y estética, haciéndolo accesible en ciertas circunstancias que lleven a su objetualidad a tener sentido para alguien.

Por ejemplo, la interpretación que se podría hacer de fragmentos de textos de la Biblia, a partir de las épocas antiguas, tendrá grandes diferencias en relación a la interpretación más contemporánea o a interpretaciones intermedias en los siglos que pasaron desde que esta se

imprimió por primera vez y se distribuyó masivamente en el siglo XV, hasta el día de hoy. De la misma forma, dichas interpretaciones serán diferentes a partir de lectores judíos, anglosajones, latinos o eslavos, pues los contextos y las formas de acercamiento al texto, a partir de los diferentes contextos culturales, se perciben distintos.

Pero además de las complejidades contextuales inherentes a la interpretación de los textos, habría que considerar que, se calcula que la Biblia se ha llegado a traducir en 2400 lenguas o versiones idiomáticas, por lo que los textos originales del «viejo testamento», escritos en arameo y hebreo antiguo, y los del «nuevo testamento», escritos originariamente en griego, tienen réplicas en centenares de lenguas diferentes, destacando el latín de la Biblia de Gutenberg –llamada «latina» por provenir de la *Vulgata*–, el dialecto bajo alemán con el que está escrita la Biblia Luterana, las lenguas eslavas con las que se escribieron las versiones de la Biblia en los países de esa raíz cultural, así como a través de todas las versiones idiomáticas derivadas de las traducciones de la biblia latina, a raíz de la expansión de las lenguas romances y la posterior globalización cultural y lingüística.

Cuesta imaginar tal cantidad de variantes interpretativas de los mismos textos, en función de las variantes sintácticas de la lengua, el idioma, la cultura y por supuesto, los alfabetos que se han usado para darle materialidad a esos textos que son el eje moral y religioso de gran parte del mundo.

Adicionalmente, en relación al aspecto expresivo y gráfico de la escritura y su materialización visual en los textos, la interpretación seguramente se concibe claramente diferenciada a partir de la Biblia impresa por Gutenberg en el pueblo rural de Maguncia o de la Biblia Luterana, a pesar de que ambas se imprimieron en letras de estilo gótico. Y tales diferencias seguirían manifestándose si, por ejemplo, la lectura de esos textos se realiza a partir de las Biblias en lenguas eslavas, impresas en alfabeto cirílico o en las escrituras de los libros judíos antiguos, los cuales, aunque no correspondan a la misma categoría de las Biblias occidentales, comparte algunos textos con éstas, habiendo sido escritas e impresas en el alfabeto hebreo. En este caso particular, la Biblia como conjunto de textos sagrados de origen histórico y narrativo, puede tener una serie de similitudes en relación a los textos que la componen en las distintas tradiciones religiosas, aunque la forma de expresión lingüística y

visual de dichos textos ha influido de maneras decisivas en sus formas de interpretación y asimilación cultural (figura 63).

### Figura 63

*Representaciones de la Biblia, en lenguas y tipografías diferentes*



*Nota.* a) Biblia de 42 líneas en latín, de Gutenberg. | Biblia católica | Biblia en cirílico | Biblia Hebrea | Biblia luterana el alemán.

#### 3.6.4 *Hacia los Eventuales Usos de la Hermenéutica en la Interpretación de lo Visual*

A manera de encaminar un cierre parcial de esta parte de la reflexión, en específico sobre la exploración teórica de la hermenéutica y sus conceptos relacionados con la visualidad de la escritura y del arte, cabe hacer una última reflexión en torno a la necesidad de identificar campos aplicativos que no solamente se desplieguen desde la compilación y el análisis de algunas posturas teóricas, sino que esencialmente permitan un aterrizaje en la observación y análisis de la expresividad de las obras y objetos del arte que se componen con el discurso escrito.

Esta necesidad e interés se funda en una legítima creencia de quien escribe estas líneas de que la hermenéutica y la semiótica son herramientas valiosas para develar los mecanismos de la interpretación de las imágenes y los textos como expresiones artísticas y sensibles del ser humano.

Según Lizarazo (2014), quizá ninguna otra sociedad se ha interesado más en los procesos de significación que las sociedades contemporáneas, por lo que parecen estar emergiendo formas renovadas de plantear ciertos problemas comunicativos y expresivos, ya no solamente a partir de sistemas o modelos provenientes de la tradición lingüística o



estructuralista, sino de formas alternativas de interpretar los signos desde enfoques hermenéuticos más divergentes. Esto plantea la posibilidad de flexibilizar y adecuar los mecanismos de interpretación más allá de fórmulas o esquemas universales, operando en el análisis de los fenómenos, los objetos y los contextos.

De los dos ejes teóricos y disciplinares para el estudio y caracterización de los signos que han sido revisados en este documento, establecidos como disciplinas autorizadas a entablar propuestas teóricas en función de su bagaje académico e histórico, la semiótica se constituye como una disciplina de carácter más general y aplicativo, en función de la premisa esquematización del signo y sus sistemas, mientras que la hermenéutica se vincula más a la libertad, la diversidad en la comprensión y la aprehensión, así como a la multifacética vida de texto y el discurso –y de los textos y los discursos, en plural–.

Según Lizarazo (2014)

por su confianza en los signos y los sistemas, la semiótica se fundamenta en la Posibilidad significativa de formas más precisas, estables y definitivas, por lo que su uso resulta accesible desde una mayor esquematización teórica. La medición del peso del significado y del procedimiento de su producción influyen en el universo semiótico, mientras que la hermenéutica –citando a Foucault– «desconfía de la presencia del significado». (p.22)

A través de esta disciplina los signos se ponen en el horizonte dando origen a formas de configuración que devienen en textos más complejos y elaborados, a través de las muchas formas de la interpretación. «Los signos encarnan la lucha irreductible por imponer los sentidos, en una dinámica de tachaduras, enmiendas y superposiciones donde las interpretaciones convulsionan sobre el fondo de la historia de la cultura» (Lizarazo, 2014, p. 22).

Para autores Ricœur (1984) la diferenciación de los fines de la semiótica y la hermenéutica no resultarán tan evidentes, sino que son más bien complementarios, donde la primera aporta la teoría necesaria para comprender el fondo y el sentido del signo, mientras que la segunda permite la construcción de sentido a través de la conexión con el mundo: «Así, la semiótica será un modelo explicativo de las relaciones sistemáticas internas a los lenguajes y los textos, y la hermenéutica una perspectiva comprensiva que procura entender el

complejísimo ámbito de las relaciones entre el lenguaje y la experiencia, el símbolo y la vida» (1984, p. 186).

Para Beuchot, la hermenéutica implica la práctica de la interpretación de los signos, las relaciones de éstos con su intérprete y los contextos para la interpretación. La noción de contexto es fundamental para entender la amplitud de campos posibles para la interpretación, traducibles en formas numerosas y divergentes para el estudio del acto interpretativo de cualquier clase de discurso y de texto, incluyendo la tipología y especificidad a la que pertenece cada uno y dando origen al surgimiento de sub disciplinas hermenéutica de grandes alcances, como la hermenéutica jurídica o teológica.

En esa relación aplicativa, en el campo de la exploración de la visualidad y, en especial en las artes, la hermenéutica parece una disciplina casi natural para su abordaje, pues permite pensar en conceptos vinculados a las sutilezas del sentido a partir de la comprensión. La inmensidad de formas interpretativas que rodean cualquier texto y en especial los orientados a la sensibilidad artística, parecen tener en la hermenéutica su marco de referencia ideal, basado en la amplitud de sentidos y en los conceptos rectores e inseparables de comprensión e interpretación.

Por otro lado, la semiótica que se ocupa de lo visual, parece haber puesto la mirada más en los objetos culturales y mediáticos que en el arte, –o quizá más bien estos en ella– y justo parece que esa afinidad también se manifiesta en entender a sus objetos de estudio –los signos– como dispositivos culturales, propicios para la mediatización y la transmisión de mensajes más inmediatos y de gran impacto, aptos para la configuración cultural de los contextos hipermediáticos en que vivimos en las grandes urbes y con los que sustentamos todas las modalidades de comunicación visual del entorno. Para estudiar y valorar esas interacciones, la semiótica parece una disciplina prácticamente “hecha a medida”.

Finalmente, los universos de la significación a los que atiende esta investigación: la escrituralidad, la visualidad y el arte, integradas en el ya muy explorado concepto de «tipografismo», permiten e invitan a acercamientos a los fenómenos humanos relacionados con el significado de las cosas visuales, sea desde la semiótica y sus teorías generales y esquemáticas de los signos, o sea desde la hermenéutica a través de sus enfoques particularizantes y algo más filosóficos de la interpretación.

En el caso del tipografismo, objeto de estudio aplicativo de las exploraciones teóricas planteadas en esta investigación, se ha podido constatar que entran en juego en su operación como forma cultural, diversos factores como el propio código escrito, la historia, los sistemas de escritura y de reproducción; pero también, de forma muy importante, códigos estéticos.

Por otro lado, en el caso del signo artístico, las consideraciones asociadas a los fines del arte y aquellas propias del objeto artístico, le son cercanas a cualquier ejercicio de interpretación.

El objetivo de esta exploración, que se pretende finalizar en el último y siguiente apartado, es pasar desde la generalidad a la particularidad, de la teoría a la práctica y de los supuestos universales a los objetos encontrados, de supuestos generales a potenciales significados auténticos del signo tipográfico en el arte.

Si bien el mundo real y el mundo del arte podrían considerarse hasta cierto punto diferentes, pues el primero es interpretado y representado por el segundo, ambos utilizan el fenómeno significación-interpretación como medio para expresar sus respectivas existencias y ambos plantean la posibilidad de un abordaje pragmático de los signos que componen sus universos. Esta es la razón de la necesidad de la complementariedad entre la semiótica y la hermenéutica como disciplinas para el estudio de los signos y los textos, a través de la conversión de ambas categorías objetos del mundo y de las expresiones y experiencias artísticas.

Los caminos de la interpretación práctica del signo visual suelen estar trazados por una suerte de mapas a los llamamos lenguajes (o sub lenguajes), que no son otra cosa que conjuntos de nociones en torno a las formas, estructuras gráficas y a su operación y efecto en el campo de la cultura y la interacción humana, desde los grandes campos de la comunicación y del arte visual. En este marco, Lizarazo (2004) destaca las ventajas de contar hoy en día con un enorme cúmulo de ideas que pueden ser agrupadas como «el pensamiento contemporáneo», el cual provee de claridad con las configuraciones teóricas de la realidad, desde la filosofía del lenguaje, pero también desde casi todas las ciencias sociales y culturales, dando lugar a una «riquísima discusión sobre el lenguaje»:

Desde cuestiones ontológicas: (¿qué es el lenguaje?, ¿qué son los signos?, ¿qué es el significado?), hasta cuestiones históricas y políticas (¿cómo actúa el lenguaje en el

espacio social? ¿cómo construyen los grupos y movimientos sociales la significación? ¿cómo participa el lenguaje en la formación e identificación de las identidades sociales?). (p. 22)

La idea es retomar todo lo que sea útil de ese pensamiento contemporáneo, que se ha configurado, a su vez, del pensamiento del pasado, del pensamiento moderno, del pensamiento romántico, del pensamiento racional y de todas las otras categorías históricas que lo agrupan en diversas formas para su comprensión y estudio. A fin de cuentas, ese pensamiento es lo que permite, en un ejercicio hermenéutico de quienes lo estudiamos, intentar componer otra pequeña rama de pensamiento que contribuya modestamente a configurar nuevas y reformuladas visiones, allí donde aún hay resquicios para expresar puntos de vista sobre los fenómenos de la visualidad en el arte y la escritura, universos tan enormemente ricos e importantes para la existencia de las sociedades y de cada ser humano en el planeta.

## 4 La Significación del Tipografismo en los Objetos Artísticos

¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?

(Román Jakobson, 1981, p. 28)

La historia del arte está salpicada de letras ... Con pleno conocimiento de causa, William Morris dijo que lo mejor que les podría suceder a los tipos, sería que los diseñaran los artistas y no los ingenieros.

(Enric Satué, 2008, p. 13)

### 4.1 Tipografismo: Significación Dual

Las maneras de apreciación del texto tienen que ver con las formas de entender el mundo a nuestro alrededor y el escenario sociocultural en el que vivimos y somos influenciados por los signos. Para los usuarios de estos signos, el proceso de significación suele ser un hecho integrado como una sola experiencia desligada completamente de las distintas dimensiones significantes provista por diferentes códigos presentes en un solo signo. En el caso del tipografismo, esta interpretación se da a partir del carácter lingüístico y plástico del signo como una unidad y a través de una lectura simultánea, que puede arrojar significaciones diferenciadas, donde el contenido lingüístico sugiere una lectura y el componente plástico una interpretación en distinto sentido. El hecho de que la interpretación sea concebida como un solo acto, no implica que no existan diversos códigos implícitos en ese acto que individualmente aportan valor y una cuota de significación particular que deriva en el significado final dominante, «más lingüístico» o «más gráfico».

Desde el análisis teórico, es común acometer la tarea de estudiar los signos a partir de su desmembramiento conceptual. Tendemos a generar divisiones, categorías y oposiciones en torno a la comprensión de los fenómenos con el fin de poder comprenderlos mejor y ello aplica también en nuestra concepción de los lenguajes humanos.

En torno a esta idea Kloss (2015) establece que

La cultura occidental aún tiende a separar esencia y apariencia, contenido y forma, razón y emoción, alma y cuerpo; se sostiene la creencia de que el alma del texto es el

logos, que puede y debe pensarse separado de su forma material. En realidad, ningún texto puede ser comunicado (puesto en común) si carece de forma y materialidad significantes, excepto quizá por medios telepáticos ... Al contrario: el texto depende cada vez más de sus medios técnicos. (p. 62)

La materialidad del signo es inherente a su estatus sígnico y a sus potenciales significados. Los signos pueden existir en la mente y en el pensamiento de las personas, pero ello está relacionado con una relación física y material previa a esa construcción mental. Las imágenes mentales que componen la realidad se formulan a partir de las imágenes físicas, que son el principal elemento mediador para la comprensión del mundo.

A pesar de las decisiones conscientes o inconscientes y la dicotomía que distingue forma y contenido alrededor de los signos, no debe perderse de vista que pueden actuar de forma conjunta para la construcción o énfasis del significado. Bajo esta perspectiva, la construcción visual no es una mera representación vehicular del mensaje, sino parte esencial de él.

En el campo de los signos escritos hay varios ejemplos de la importancia de la estructura gráfica del signo en relación a su significado. Por ejemplo, los «caligramas» son un ejemplo claro de que el texto en la poesía no siempre se ha considerado un hecho meramente lingüístico, sino que, bajo ciertos enfoques, es un fenómeno estético que involucra contenido e imagen, textualidad y plasticidad, todo como parte de una unidad semántica que no puede separarse arbitrariamente.

A pesar de los antecedentes tan antiguos de la exploración gráfica del texto como forma artística, en ciertos contextos del arte moderno y contemporáneo se le ha considerado como una propuesta vanguardista e incluso ese apelativo (vanguardia) se usa para designar y describir los movimientos artísticos renovadores que en su mayoría propusieron un uso creativo y expresivo del texto. Sin embargo, ya en épocas recientes, es un recurso relativamente poco explorado en el campo de las artes visuales fuera del escenario de la comunicación masiva, el branding y la publicidad, estos últimos, escenarios naturales de protagonismo del texto como imagen.

Un factor preponderante para entender la significación hacia la comprensión del tipografismo es poder situar a los signos de escritura como formas culturales, a través de

diversos medios como sellos, marcas, logotipos, emblemas, monogramas, grafitis y por supuesto, obras de arte, entre otros elementos cercanos a la vida común de las personas. En todas estas expresiones el grafismo puede tener un peso significativo igual o mayor que el contenido textual, e incluso fuera de los márgenes del entendimiento lingüístico en relación a la expresión estética.

Ni siquiera es necesario entender lingüísticamente o leer un tipografismo desde su naturaleza lingüística para considerarlo como tal, puesto que la parte simbólica del signo escrito puede partir del concepto de imagen y no solamente de la palabra, a diferencia de lo que pasa con un texto lingüístico «puro» sin un revestimiento gráfico lo suficientemente distintivo como para dotarlo de cierta intención extratextual.

Las disciplinas teóricas abordadas previamente en este trabajo y propuestas para la tarea del análisis del tipografismo en el arte son la semiótica y la hermenéutica, por lo que en este último apartado se pretende presentarlas como sustento de ciertas formas aplicativas en relación a la categorización de los tipografismos como objetos en los repertorios de las expresiones del arte, utilizando obras y trabajos recabados para este fin, tratando de abarcar diversas épocas, contextos y tipos de obras diferentes, a fin de poder probar de forma más amplia las posibilidades de tipificación del universo del tipografismo desde las dos disciplinas ya mencionadas y algunos de sus principios teóricos.

#### **4.2 Tipografismo Semiótico (Abordaje desde el Signo)**

La semiótica puede ser utilizada para abordar el tipografismo desde universos específicos de los que deriva como signo. Dicho abordaje recurre a las semióticas particulares de la escritura, a las semióticas de lo tipográfico y a las semióticas de lo artístico, atendiendo a aspectos relevantes de la significación en esos medios para llegar a la integración de una propuesta de semiótica aplicada que puede tipificarse con la etiqueta de «semiótica del tipografismo en las artes».

Para lograr este acercamiento, el tránsito de la ruta semiótica al tipografismo deriva de su noción de signo hacia diversos subniveles y niveles homólogos –desde la teoría general–, de signo visual –desde la semiótica visual–, de signo escrito –desde la semiótica de la escritura– y de signo artístico –desde la semiótica del arte–. Las maneras en que pueden abrirse los

códigos visuales expresados en esta propuesta tienen que ver con la permanente coexistencia de las dimensiones significantes implicadas en la naturaleza del tipografismo.

Kloss (2015) destaca que «como signo lingüístico, la tipografía opera bajo las normas del texto y sirve para que se lea; como signo visual posee valores formales, plásticos, expresivos y poéticos propios que pueden ser explotados como parte del diseño» (p. 62). Aunque Kloss refiere a ese potencial expresivo del signo en el campo del diseño, este puede extender ese potencial hacia el arte, incluso quizá de forma más amplia, pues el campo de lo artístico es el terreno natural de la expresión plástica del signo y al mismo tiempo un tipo de precedente histórico del diseño, cuya naturaleza está orientada a la funcionalidad comunicativa y esta puede verse limitada por criterios de funcionalidad que no llevan la estética hasta el fondo de sus posibilidades.

La tipografía es un signo cotidiano cuya dualidad de forma y contenido no puede separarse en la realidad, pudiendo ser abordada teóricamente a través de una esquematización de sus utilidades en los distintos campos de estudio.

Según el análisis propuesto en este apartado a partir de las nociones teóricas ya examinadas y expuestas sobre la semiótica, la interpretación del tipografismo se centraría en la interpretación dual del signo. Por un lado, en la decodificación de su «lingüisticidad» a través del reconocimiento de sus funciones sintácticas en relación al lenguaje. Por el otro, en relación a la sensibilidad de los acercamientos a las formas gráficas de los signos como unidades significantes individuales que, al ser reconocidas, se pueden establecer en conjuntos sintácticamente organizados, en lo que se reconoce como textos.

La interpretación desde las dimensiones semióticas del grafismo del signo como unidades organizadas en grupos, como grupos de palabras, generan otras unidades visuales cuya configuración plástica es interpretada asociando sus cualidades expresivas a referencias extra lingüísticas que enriquecen el significado del texto, enfatizando su sentido o incluso llevándolo a sentidos distintos al de su literalidad lingüística.

Se puede recurrir a la recuperación de la semiótica propuestas por Greimas revisada en el apartado de la semiótica visual, a fin de emplear los dos tipos de lenguajes con los que se sustenta la visualidad del tipografismo: la semiótica figurativa y la semiótica plástica



Si bien estas dos formas de la semiótica visual se relacionan con el lenguaje de la forma, no se corresponden de forma definitiva a los procesos interpretativos de maneras rígidas o unidimensionales, aunque es cierto que la semiótica figurativa será esencial para la activación del proceso de la lectura que requiere el acto semiótico del tipografismo, pues la “figura” de los signos (las letras, números, cifras, símbolos) es lo que permite asignarles un sentido lingüístico-conceptual que es el punto de partida para la interpretación, el cual se verá complementado o enriquecido con la apreciación gráfica de los signos, la cual se puede servir de los tipos de lenguajes que se vinculan con las dos modalidades de la semiótica visual, la figurativa y la plástica.

La primera (la semiótica figurativa) permitirá el reconocimiento y la referencialidad de los signos como formas culturales estables y vinculadas con contextos de la realidad equiparables a la iconocidad y la figuratividad de los objetos, mientras que la segunda (la semiótica plástica) abrirá las posibilidades de la expresión gráfica libre de referencias de la figurativas e icónicas, dando paso a la posibilidad de la expresión libre de la forma, aunque también como complemento plástico de la semiótica figurativa, a fin de revestir de cualidades plásticas particulares que modelen la percepción y el impacto visual de la figura, más allá de su forma básica. Así, la plasticidad derivada de una semiótica plástica, permitirá que a la figuratividad asumir diversas formas plásticas en función del sentido que se quiera expresar o comunicar, sin afectar intrínsecamente los modelos figurativos básicos que establecen la relación con el significado lingüístico de las letras o los signos.

Volviendo al planteamiento de los binomios significantes del tipografismo: «contenido/forma», «signo lingüístico/signo plástico» o «letra/imagen», se puede hacer una contrastación directa con los dos tipos de procesos de significación planteados: la lectura del signo lingüístico y la interpretación del signo plástico.

La semiótica figurativa en el texto permite la representación del «contenido» (información del mensaje lingüístico), a través del signo lingüístico como vehículo significante que se expresa como como signo escrito alfabético. Estas representaciones se corresponden con la semiótica figurativa porque se trata de formas del signo reconocibles e identificables con un ‘algo’ en particular que tiene relación con la realidad, aludiendo a la noción de «figuras». En ese sentido, las letras y los signos de escritura son figuras y por tanto, figurativos.

Las letras son signos de la realidad física que tienen relación con los intérpretes como parte de un código completamente reconocido y convencionalizado.

Bajo esta perspectiva, los signos de un sistema escrito como las letras, los números o los símbolos, funcionan como imágenes en cuanto a la forma en la que nos aproximamos a ellos, reconocibles desde la forma como partes de un sistema decodificable de la misma manera por todos los usuarios, por lo que tienen un significado homólogo u «homosemántico», pudiéndose utilizar este neologismo para referir significados iguales para diferentes intérpretes.

Hablando de la lectura del componente alfabético del signo, en este primer tipo de proceso significante, suele tener prevalencia el componente monosémico derivado del carácter lingüístico del signo. Bajo el esquema de Greimas, el signo lingüístico y su lectura provienen de un abordaje figurativo, más que plástico, dado que están implicados procesos de reconocimiento a partir de su forma concreta, independientemente de sus variables gráficas. El signo sigue siendo el signo a los ojos del receptor del mensaje, pues su figuratividad no se ve comprometida por las características plásticas del mismo.

Por otro lado, la semiótica plástica tiene otros alcances distintos a la semiótica figurativa en el tipografismo, pues los indicios significantes derivan de la polisemia que se desprende de los lenguajes visuales más allá de su relación con la figuratividad o la iconicidad, las cuales pueden estar ausentes de la expresión plástica.

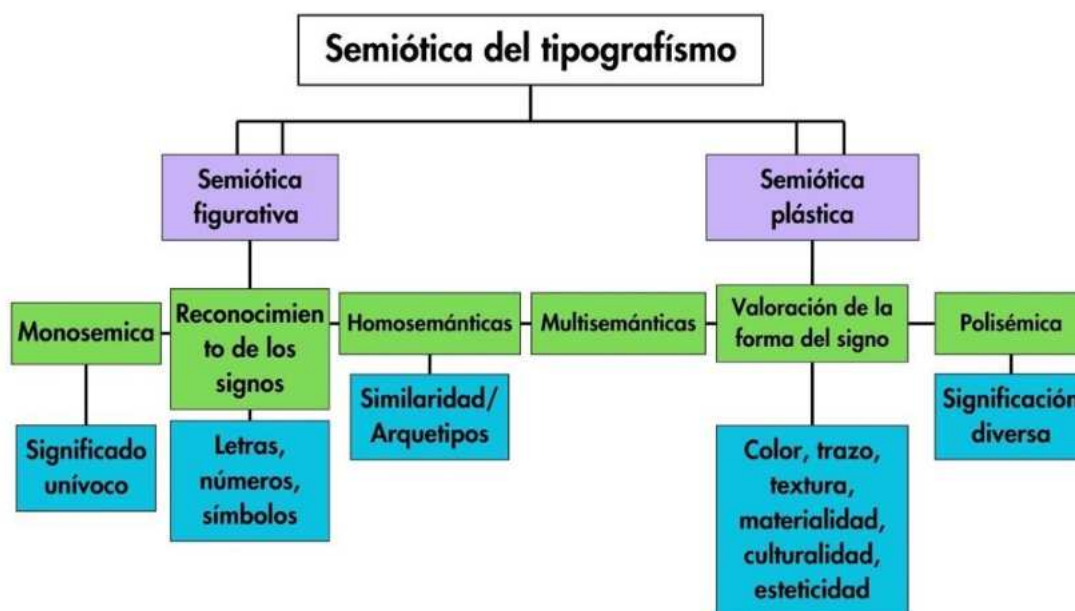
En la polisemia del signo caben todas las interpretaciones libres de la forma que se puedan imaginar, por lo tanto, la dimensión plástica de la semiótica visual –o semiótica plástica– no puede aplicarse para referir a la parte interpretativa del signo escrito desde su cualidad lingüística –de la cual además ya se ocupa la semiótica figurativa–, sino que se ocupa exclusivamente de las posibilidades expresivas de la forma plástica en tanto recurso sensible y estético, con extensión a lo artístico.

Cabe resaltar que, aunque aquí se separan las dos formas posibles de la semiótica visual (figurativa y plástica) para efectos explicativos, en la realidad operan de forma conjunta en el tipografismo y la tipografía en los fenómenos cotidianos de la comunicación y también en las expresiones artísticas.

En este proceso, la semiótica figurativa entra en juego para permitir una lectura del signo como forma reconocible de la realidad y, por tanto, desde una perspectiva figurativa. Mientras tanto y, a la par, de forma prácticamente simultánea, la semiótica plástica aborda la significación que supera el entendimiento lingüístico del signo y se ocupa de las formas, los colores y todo rasgo de su materialidad, confiriéndole significación plástica más allá de la representación convencional, monosémica y homosemántica que existe en el signo escrito a partir de su componente lingüístico, el cual es invariable. En ese sentido, podría afirmarse que la significación plástica de tipografismos es polisémica y multisemántica

**Figura 64**

*Funcionamiento semiótico del Tipografismo*



Este esquema de relaciones que toma en consideración la dualidad y las funcionalidades de las ramas de la semiótica visual, es una alternativa para acercarse a objetos tipográficos en tanto signos lingüísticos y signo plásticos, pudiendo ser apreciados de forma diferenciada y, al mismo tiempo, como parte indisoluble de una unidad semántica.

Se proponen las categorías que se han podido organizar de los abordajes teóricos realizados previamente, especialmente en el apartado número dos de esta tesis, referente a la Semiótica.

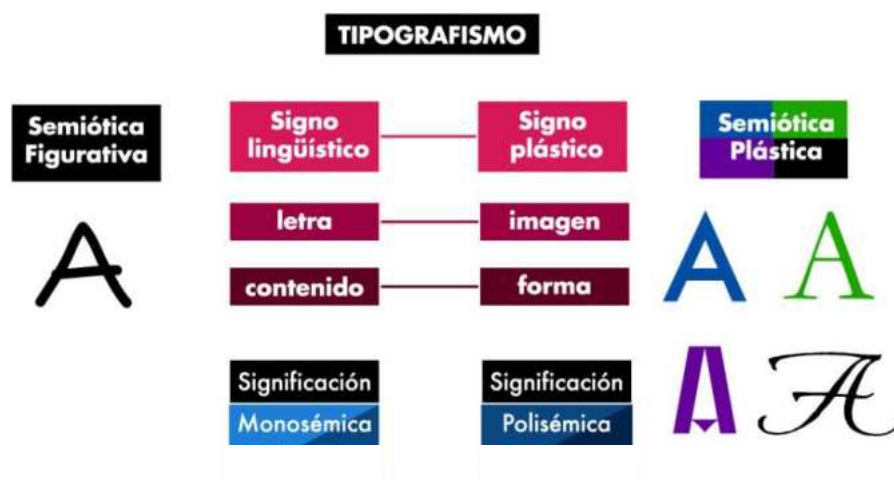
Quedan al descubierto las posibles formas de organización significantes del tipografismo, derivadas desde el reconocimiento lingüístico (figurativo, monosémico y

homosemántico) a través de la lectura y, al mismo tiempo, de las interpretaciones gráficas (plásticas, polisémicas, polisémicas y multisemánticas) a través de la valoración estética.

En el siguiente esquema se puede apreciar cómo ambas ramas de la semiótica figurativa estarían operando de forma unificada, representando al signo convencional de la letra de letra y también evocando interpretaciones estéticas relacionadas con sus posibles variantes formales.

**Figura 65**

*Categorías de la Semiótica Visual desde el tipografismo.*



En la figura 65 pueden apreciarse los principios básicos de la semiótica visual y su funcionamiento propuesto en el tipografismo, a través de la simultaneidad de las expresiones visuales que aportan diferentes niveles de reconocimiento y expresividad desde las formas lingüística y expresiva de las letras.

En la siguiente imagen se amplía el esquema de la figura anterior, ejemplificándolo con el uso de estas categorías para aplicarlo a piezas artísticas que pertenecen al tipografismo. Estas formas aplicativas se mostrarán a detalle y de forma más amplia más adelante, a partir de una selección de trabajos y obras que pueden ser utilizadas para probar dichas fórmulas, así como algunos de los conceptos teóricos principales extraídos del análisis teórico previamente realizado.

## Figura 66

*Tipografismos en el Arte: Componente figurativo del texto*



En el esquema de la figura 66 se utilizan piezas artísticas y se coloca una referencia de su mensaje lingüístico, correspondiente a la semiótica figurativa que se ocupa de la forma de las letras y por tanto de su decodificación a través de la lectura (columna izquierda). En la columna derecha mencionan los nombres de las obras y los autores.

#### ***4.2.1 Las Tres Posibilidades Semióticas del Texto***

Klinkenberg establece en su «Manual de Semiótica General» (2006) una teoría muy concreta sobre los mecanismos de significación del texto escrito a partir de dos dimensiones fundamentales:

- 1) El texto como reflejo inicial (y como medio de representación) de la oralidad.
- 2) El texto como estructura gramatical y discursiva propia, desde los componentes de lo escrito.

Desde la primera de esas dimensiones, el texto es el instrumento para materializar la oralidad, visión que se acerca mucho a los enfoques tradicionales –sobre todo estructuralistas– del texto. Si bien la escritura puede expandirse a otras funciones, esta no puede obviarse ni descartarse como principal medio de registro del lenguaje oral, útil y fundamental en sus versiones incluso más lejanas de pretensiones estéticas.

Pese a tal relevancia de la escritura en ese papel de registro de la oralidad, Klinkenberg también hace notar la relevancia de la segunda dimensión significativa de lo escrito, que tiene que ver con su autonomía codificable como discurso visual. Bajo esta segunda posibilidad, lo escrito es más que la traducción de la oralidad. Es, de hecho, un medio en sí mismo y sus fines y alcances semióticos están muy por encima de su primera dimensión como instrumento material de lo verbal.

Considerando estas dos posibilidades de codificación y decodificación semiótica y retomándolas según la propuesta de Klinkenberg, podría visualizarse una tercera posibilidad que va más allá de las dos dimensiones que propone el autor.

La primera dimensión deriva de la representación –casi calcada– de la oralidad, a partir de un paralelismo significativo que, si bien se transcodifica de lo verbal a lo visual por medio de lo escrito, no supone una carga de significación más que la que deriva del significado contenido en las letras como representación del lenguaje.

Desde la segunda dimensión Klinkenberiana se propone a la escritura como código alternativo que puede llegar a ser considerado como un sustituto de ésta, pues si bien hay una equiparación de los contenidos del mensaje en relación a los signos escritos, la expresión gráfica se constituye como un medio diferente con su propia sustancia.

La tercera dimensión semiótica, que derivaría como extensión a las anteriores, aunque a manera de complemento de ellas –que no corresponde a la propuesta de Klinkenberg– correspondería al grafismo por el que se manifiesta toda obra tipográfica o tipografismo, cuyas características formales aportan nuevas posibilidades de sentido expresadas a partir de una sustancia distinta, esencialmente plástica, excediendo los fines mínimos de la visualidad de la escritura que se mueven dentro de los márgenes de la representación, sin objetivos ni intenciones estéticas, sino comunicativas, en condiciones donde la escritura no requiere unas formas plásticas particulares ni especiales para su función y, por tanto, esta no se ve limitada ni potenciada por la expresión gráfica particular del signo.

Por ejemplo, en muchos documentos que contienen textos (incluso como el que ahora usted lee), este no cumple una función expresiva ni mucho menos estética, sino informativa, referencial o alguna otra como que facilite una lectura eficiente y fluida. Todas estas funciones son de orden completamente práctico, por lo que su la forma de la las letras o los signos no abona al cumplimiento de sus metas informativas y solo sirve para que los intérpretes consigan leer los textos, sin considerar ningún tipo de experiencia estética relevante implicada en el acto de la lectura y sin reflexionar usualmente sobre la sustancia plástica de las letras que está leyendo.

Klinkenberg (2004) amplía la importancia de los dos tipos de códigos que trabaja en su propuesta:

La idea de una diferencia importante entre los dos códigos [arriba descritos] tuvo interesantes repercusiones en las evoluciones de la semiótica. De hecho, estaba en la línea de una lingüística que, desde comienzos de siglo, se esforzaba por rehabilitar un tipo de lengua hasta ese entonces ilegítima. Esta rehabilitación de lo oral iba a tener un efecto negativo y un efecto positivo. Efecto negativo: durante mucho tiempo la lengua escrita fue castigada por el ostracismo. Puesto que ella daba una imagen deformada de la lengua oral, en ese momento, la única considerada como auténtica, su interés había sido decretado como secundario. Efecto positivo: cuando –desde el comienzo de los años 60, principalmente gracias a la poética, pero más precisamente desde hace dos décadas– se abrió la vía para plantear una teoría de la lengua escrita, la idea de la autonomía de los dos códigos había liberado la mentalidad con respecto a la lengua escrita. Se estaba

dispuesto a no verla más como una simple servidora de la lengua oral, y se la iba a valorar por ella misma. (p. 4)

En esta parte Klinkenberg introduce el concepto esencial para comprender las múltiples dimensiones del lenguaje desde la semiótica, la «transcodificación», el cual se ha mencionado en otras facetas de este documento. Este concepto referencia puede ser entendido como «la transformación que sufre un mismo código al pasar de un canal a otro, apareciendo también con la expresión de «semia sustitutiva» (2006, p. 162).

Otro de los aportes clave que hace el lingüista belga es el planteamiento de un análisis semiótico de la escritura desde los dos componentes esenciales del proceso: las «funciones grafemológicas» y las «funciones gramatológicas».

Según Klinkenberg, «las primeras están ligadas a su misión primera: representar la lengua», mientras que las segundas son aquellas que «tienen una relación con el proceso material de la escritura» (2006, p. 217).

Trasladando esas dos funciones de la escritura al esquema propuesta derivado de la semiótica visual, las primeras (grafemológicas), se relacionan con la semiótica figurativa de los signos, la cual permite su lectura a través del reconocimiento de la sintaxis del signo y del sistema al que pertenece, mientras que las segundas (gramatológicas), operan en relación a la semiótica plástica y desde la forma del signo para aportar una cuota de expresividad anexa al contenido textual.

Volviendo al concepto de la transcodificación, esta permite pensar en la estructuración de lazos significantes entre las diversas expresiones de un signo que hace uso de diversos códigos para poder existir y cumplir sus fines semióticos, transitando o moviéndose de uno a otro; en palabras de Klinkenberg, transcodificándose.

Si bien el concepto de transcodificación deriva de un análisis teórico, este está completamente vinculado a una formulación práctica de las tareas semióticas, por tanto, el concepto es de enorme relevancia para afrontar el problema del tránsito de un signo lingüístico en signo plástico, pues el tipografismo utiliza los dos mecanismos significantes de forma simultánea y permanente dentro de un mismo acto que confronta al intérprete con el signo y a su vez, con los dos procesos semióticos (figurativos y plásticos), tanto a través de 1) la lectura, como a través de la 2) apreciación estética. Estos dos componentes pueden identificarse



también en los procesos hermenéuticos y de hecho se retoman líneas adelante para referirse a su función hermenéutica.

Podría decirse que una diferencia importante entre la aparición de estos dos conceptos en la semiótica y la hermenéutica radicaría en el hecho de que, en esta última, forman parte del análisis discursivo del texto como composición más elaborada y compleja, a diferencia de lo que identificarse en su aparición y uso en la semiótica, a partir de signos casi unitarios o unidades de sentido organizadas en textos más pequeños, como puede ser una sola palabra e incluso una sola letra o signo.

Es importante hacer notar que, si bien la semiótica y la hermenéutica utilizan formas de apreciación diferentes en sus procesos de abordaje teórico de la significación, ambas utilizan también ciertas nociones equiparables o similares, como serían justamente los procesos de *lectura* y *apreciación* a los que se hacen referencia en los párrafos anteriores, moviéndose a través de una y otra disciplina desde, el signo hasta el texto como objetos significantes de naturalezas afines pero diferentes.

Siguiendo con esta relación de las dos funcionalidades del signo desde la semiótica, habrá que hacer notar que, pese a la simultaneidad dada en el acto semiótico a través de los dos procesos simultáneos de lectura y apreciación del tipografismo, esto no implica que no pueda darse una clara distinción entre los diferentes códigos implicados que pueden ser separados para su estudio y reconocimiento.

Así, el tipografismo puede funcionar como tal a partir de la diferenciación de los dos componentes del signo, a través de una especie de separación momentánea que se presenta sin perder la conciencia de la lectura/apreciación integrada por los dos códigos y de las dos “semióticas” en un solo proceso, que deriva en un significado unificado, el cual puede inclinarse más hacia el predominio de los referentes informativos y/o comunicativos del signo escrito, o bien, hacia la significación proveniente de la plasticidad a partir de un protagonismo de la forma material de la escritura, en oposición a su carácter funcional de valor lingüístico.

Es importante considerar que el balance entre las dos dimensiones significantes del texto no siempre se centra en el equilibrio. Dependiendo de los fines semióticos, el texto asumirá la estructura semiótica que corresponda, dando más importancia al contenido –a través de la semiótica figurativa–, a su forma y materialidad –a través de la semiótica plástica– o

intentando algún tipo de balance en los casos en que se requiera un equilibrio entre las intenciones denotativo-comunicativas y las connotativo-expresivas.

Pero además de las intenciones implícitas en la producción del texto, suelen existir otros factores o componentes que determinan el significado final del acto semiótico. Se pueden identificar dichos escenarios recuperando eslabones planteados previamente, sumando y engarzando al uso de la semiótica visual y a sus modalidades para ser utilizadas con la intención comunicativa o expresiva que requiere cada caso. Algunos de estos escenarios previsibles serían:

- 1) Cuando el texto requiere «denotar» contenido más informativo y concreto, el texto trabaja desde la semiótica figurativa a través del rápido y eficiente reconocimiento de los signos para un uso preciso, práctico y carente de ambigüedades, siendo en estos casos más común recurrir a la tipografía, estandarizada y tecnológicamente reproducible con facilidad, pues el uso de caracteres tipográficos reconocidos como moldes culturales facilita aún más su lectura y hace más fluida su decodificación en función de la poca presencia de intención expresiva. Esta clase de textos fundamentan su prioridad en la lectura y no en la apreciación estética. El texto prioritariamente se lee y no se aprecia como forma. Y este enfoque prevalece en los usos masivos de textos en la actualidad, especialmente cuando es un instrumento preciso para transmitir información a grandes públicos de la forma más simple posible, sea por medios impresos o digitales.

Adicionalmente, en el caso de los objetos tipográficos que utilizan esta modalidad de la semiótica figurativa, estos suelen diferenciarse con claridad de otra clase de otros objetos del entorno, lo que hace más evidente su función comunicadora.

- 2) En un escenario en que el texto requiere connotar contenido más expresivo, este puede estar abierto a cierta ambigüedad o polisemia o invitar a la interpretación más participativa y menos previsible del intérprete. En este caso se hablaría de la acción de la semiótica plástica. En esta modalidad el texto escrito prioritariamente solamente se lee, sino se mira, interpretándose de forma más clara desde la expresión visual que aporte el tipografismo, que puede ser más propicio en su uso que la tipografía, buscando resaltar la identidad individual del emisor y un componente más auténtico,

alejado de la estandarización estilística y de la la precisión conceptual como premisa principal. Este es el tipo de modelo semiótico más propicio para la expresión artística, pues a diferencia de la categoría anterior, los tipografismos suelen integrarse a los objetos formando composiciones que integran el texto con otros elementos gráficos con los que normalmente interactúan; es decir, el texto no suele estar aislado o separado como elemento comunicativo, sino más bien integrado a un objeto plástico que lo configura en una composición a través de un determinado concepto o tema, pero en el que la apariencia del texto y lo que ésta expresa, se convierten en la parte más importante para entablar un significado, por lo que la apreciación estética del intérprete cobra una gran relevancia, pues no se decodifica por medio de una lectura lineal y cerrada, sino que produce vínculos que le resulten afines de acuerdo a su perfil perceptual como intérprete individual.

Es importante cobrar conciencia de los alcances de las dos variantes de la semiótica visual en el tipografismo, a fin de facilitar la comprensión de un tipo de significación u otro y también entre los diferentes códigos a través de los procesos de transcodificación, convirtiendo simples textos lingüísticos gráficamente neutros, en tipografismos que apelan a una expresividad visual de carácter más estético.

#### ***4.2.2 Una Aproximación Final a la Semiosis del Tipografismo***

La semiótica teórica se compone de esquematizaciones y categorías que intentan facilitar la comprensión del signo en sus distintas modalidades y en relación con los procesos que inciden en sus usos, en la construcción de sistemas de signos y en las diferentes relaciones entre los signos y sus distintos usuarios.

Una de estas más conocidas y exploradas formas teóricas de construcción se ha citado previamente en este trabajo, y se trata de la Teoría Semiótica General de Charles Morris, publicada en su obra *Fundamentos de la teoría de los signos* (Paidós, 1985).

Morris estableció una forma triádica de estudio del signo a través de una descripción sintética del proceso de semiosis, por medio de la existencia de sus tres dimensiones: la semántica, la sintáctica y la pragmática, las cuales dan forma a todo acto semiótico y posibilitan la existencia de los signos desde cualquier sistema de comunicación, permitiendo identificar

las relaciones entre los propios signos, los objetos y los intérpretes desde funciones básicas de cada una de estas dimensiones.

En el caso del tipografismo, estas tres dimensiones pueden ser aplicadas a partir de la siguiente forma de interacción:

**Dimensión Semántica:** Generada por el significado lingüístico y el significado plástico que se construyen de forma unificada a través del signo como entidad completa.

**Dimensión Sintáctica:** Relacionada con la composición lingüística (de grafías) y la composición gráfica (de grafismos), que en conjunto, dan forma y materialidad al signo y los signos que aparecen frente al intérprete.

**Dimensión Pragmática:** Se deriva de las condicionantes y el contexto en el que la figura del lector-intérprete, se aproxima al texto para su lectura e interpretación gráfica del signo.

Para explicar el funcionamiento general del proceso por medio del cual un signo funciona como tal y da origen a la semiosis, Morris (1985) describe que:

El proceso en el que algo funciona como signo puede denominarse semiosis. Comúnmente, en una tradición que se remonta a los griegos, se ha considerado que este proceso implica tres (o cuatro) factores: lo que actúa como signo, aquello a que el signo alude, y el efecto que produce en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un signo para él. Estos tres componentes de la semiosis pueden denominarse, respectivamente, el «vehículo signico», el «*designatum*», y el «interpretante»; el intérprete podría considerarse un cuarto factor.

Estos términos explicitan los factores implícitos en la afirmación común de que un signo alude a algo para alguien. (p. 27)

Utilizando este esquema de Morris, se puede referir a los procesos semióticos que tienen lugar en el tipografismo. El «**vehículo signico**» sería el elemento que puede definirse como signo en sí mismo; el decir, el tipografismo, entendida como la expresión escrita creada con una intencionalidad semiótica a través de su forma gráfica; el «*designatum*», aquello a lo que se hace referencia desde el punto de vista lingüístico, pero también plástico, según la dualidad de la semiótica visual. El tercer componente, «**el interpretante**», sería el efecto

significante que genera en los intérpretes un tipografismo, que sería el componente más imprevisible y variable y en el que el presumiblemente el aspecto expresivo del tipografismo tendría mayor impacto. Finalmente, el «**intérprete**» sería aquel o aquellos implicados en la construcción de sentido de objeto tipográfico, desde una interpretación individual del signo escrito y desde una interpretación de carácter colectivo que potencia que los signos escritos y, en específico los tipografismos, puedan entenderse como construcciones culturales colectivas que comportan significados medianamente coincidentes o afines entre los miembros de una comunidad.

En la figura 67 se puede apreciar el funcionamiento de estos elementos de la semiosis, a través de un cuadro de Max Ernst que explora el lenguaje del tipografismo a través de una composición semi abstracta.

El «vehículo sígnico» correspondería al cuadro de Ernst, que permite, a través de cierto formato y cierta materialidad acercarse a un significado.

El «*designatum*» correspondería a la doble referencialidad de los elementos escritos; es decir, a la referencia lingüística-tipográfica que puede derivar de la forma de la *grafia* y el *grafismo* de los signos, en este caso, las letras. En este caso, dichas letras hacen alusión a una composición abstracta que no tiene un desciframiento convencional en relación a la forma de lectura usual del texto en condiciones normales o convencionales, lo que es común en el uso del tipografismo en el arte, en que suelen aparecer los signos escritos como elementos plásticos que no siempre guardan una relación coherente con la lectura lineal de los signos en relación a la formación de palabras. Sin embargo, pese a esa abstracción presente en relación a la lectura convencional, el «*designatum*» está presente en la abstracción de la obra, y en ella, el desciframiento parcial o complejo de sus signos se corresponde justo en parte de su mensaje o intención. Pese a esa intencionalidad algo oculta, pueden identificarse las formas de las letras y la composición invita a especular a extraer retazos de significado de las formas semi abstractas de la obra. De esa dinámica se ocupa el «*designatum*».

El «interpretante» es aquello que se entendería de forma más cercana al concepto de significado, desde este esquema de Morris, entendido como el efecto que tienen las formas en el intérprete. Podría considerarse que el efecto derivado de ella es esencialmente estético y plástico, a través de la sutileza y cuidada organización de los elementos en la composición.

Las letras parecen eslabonarse como partes de una cadena, lo que sugiere que forman unidades o palabras que no terminan por develarse lingüísticamente.

Finalmente, el «interpretante» es quien se ocupa de la interpretación de los signos. Como quien escribe estas líneas es quien hace la interpretación de la obra, es precisamente quien juega el papel de intérprete en este caso, pero que sería variable en el sentido que cada intérprete diferente tenga su acercamiento personal y particular al cuadro de Ernst. Este sería el cuarto elemento presente que tiene una participación en el proceso de semiosis, según los cuatro aspectos que propone Morris, siendo, de hecho, el que posibilita, junto con la existencia misma del cuadro (el vehículo sígnico), los demás niveles. Así, son el vehículo sígnico y el intérprete, entendidas como las dimensiones físicas o materiales de la semiosis, los dos agentes que dan lugar a las otras dos dimensiones (no físicas), el *designatum* y el interpretante.

### **Figura 67**

#### *La Semiosis en el Tipografismo*



*Nota.* Max Ernst, «*Figure ambigüe*», 1919-1920. Cliché tipográfico, raspado con mina de plomo, tinta china, acuarela y gouache sobre papel, 44 x 33 cm., Kupferstichkabinnet, Berlín.

Morris aclara que los elementos mencionados en el esquema de la semiosis se encuentran implicados de forma permanente e invariable, por lo que, sin alguno de ellos, la existencia de los demás y del propio sistema no es posible:

Los objetos no necesitan ser referidos por signos, pero no hay *designata* a menos que se produzca esa referencia; algo es un signo si, y solo si, algún intérprete lo considera signo de algo; la consideración de algo es un interpretante solo en la medida en que es

evocado por algo que funciona como un signo; un objeto es un intérprete solo si, mediatamente, toma en consideración algo. Las propiedades que conlleva ser un signo, un *designatum*, un intérprete o un interpretante, son propiedades relacionales que las cosas asumen al participar en el proceso funcional de semiosis. (1985, p. 28)

Lo interesante del planteamiento de Morris es que el *designatum* no necesariamente se percibe de la misma forma para todo intérprete, sino que depende de su propia naturaleza y particularidad y esto es lo que hace a la semiosis un proceso abierto a las contingencias propias de la convivencia diaria de los signos en la vida de los intérpretes, que se acentúa aún más en los procesos artísticos y que puede observarse también en el caso del uso del tipografismo.

Es importante identificar que las implicaciones mencionadas entre los componentes del modelo triádico de Morris, son las que dan origen a su vez a las tres dimensiones de la semiosis que él mismo propone: la relación entre los signos, sus características y los lenguajes que los rigen son materia de la sintaxis o *sintáctica* (como la gramática de un idioma o de un sistema de escritura); la relación entre los signos y los objetos que representan son materia de la *semántica* (sema=significado); mientras que la relación entre los signos y sus intérpretes da lugar a la dimensión de la *pragmática*.

Para acercar el tipografismo al campo del arte como expresión visual de la escritura, será necesario recuperar el concepto de «lenguaje» que Morris remite en su propuesta teórica.

Si bien, como se ha establecido ya, este concepto en singular (lenguaje) tiene una vinculación natural a la oralidad y la lengua, en el **tipografismo** operaría su variante plural y en relación a «los lenguajes», concepción que se expande para remitir a formas de representación colectivizadas, tales como la oralidad y la escritura, pero también de naturalezas distintas y no lingüísticas en otros sistemas no tan institucionalizados, pero también altamente convencionales.

Bajo esta perspectiva, se podría considerar que para en el universo semiótico caben muchos y muy diversos lenguajes, uno de los cuales es «el lenguaje del arte» y también, en su extensión plural, «el lenguaje de las artes» o «los lenguajes de las artes», versiones que se relacionaría con la especificidad de cada tipo, disciplina o modalidad de arte, en las que estaría contenido el tipografismo.

Algunos lenguajes semi-abstractos como los de la visualidad y la plasticidad serían inherentes al tipografismo como forma de arte, que a su vez puede extenderse dando lugar a muchos otros lenguajes aún más particulares: el «lenguaje pictórico», el «lenguaje arquitectónico», el «lenguaje escultórico» o el «lenguaje tipográfico». Incluso podría irse más allá para remitir a una mayor especificidad, si se lleva la división de estos lenguajes en otros sub lenguajes más pequeños o acotados como formas expresivas que la narración histórica del arte reconoce y ha etiquetado en función de sus características estilísticas, como podrían ser los casos del lenguaje del «Cubismo», el lenguaje del «*Pop Art*», el lenguaje del «Arte Urbano», el lenguaje de la «Arquitectura Gótica» o el lenguaje del «Arte Contemporáneo». En este sentido, en función de las innumerables bifurcaciones posibles, el concepto del lenguaje que da sustento a la teoría triádica de Morris puede aplicar para referir a los innumerables sistemas de signos y a las formas de representación que tienen que ver con rasgos identitarios propios de los objetos artísticos, aunque para considerarse como tales, deben ser reconocidos de esa forma por los intérpretes, no solamente por los emisores de los signos o los creadores del vehículo sígnico; es decir, por los artistas, en este caso, quienes producen la obra centrada en el tipografismo.

#### **4.3 Tipografismo Hermenéutico (Abordaje como Texto)**

Cuando un texto opera como forma expresiva del arte en el lenguaje del tipografismo, el tipografismo se convierte en un texto desde la perspectiva hermenéutica. En estos casos, el texto no necesariamente debe obedecer a una lógica temática del contenido estrictamente lingüístico, pues su intención suele ser la recontextualización de los signos, la metáfora y reconfiguración del sentido fuera de su lógica convencional y cotidiana.

Cuando el texto se convierte en tipografismo no debe obedecer a un sentido lógico de organización sintáctica del lenguaje, lo que lo libera de ese deber y vuelve mucho más relevante y prioritario su componente poético o metafórico, por lo que puede romper las reglas y normas de la formalidad y seguir siendo eficiente como forma expresiva en un formato tipográfico, como arte.

Esta modalidad significativa puede abordarse desde la visión hermenéutica, que fundamenta mucha de su lógica relacional en los procesos de comprensión y el manejo de las



referencias históricas de los textos, y no tanto a través del intento de desciframiento individual de las letras como signos, que sería más propio del abordaje semiótico, a través del análisis de la semiosis, como sucede en el caso del ejemplo referido líneas arriba, en la obra «*Figure Ambigue*», de Max Ernst.

Sobre la vinculación del tipografismo a las dos dimensiones de la semiótica visual (la semiótica figurativa y la semiótica plástica) ya revisadas, se pueden describir las potencialidades significantes del signo a partir de una serie de binomios relacionados entre sí: «contenido/forma», «signo lingüístico/signo plástico» o «letra/imagen». Por otro lado, dichos binomios pueden extender su alcance ajustando ligeramente su modalidad y tipología para su aplicación en el discurso hermenéutico, a partir de nuevos binomios equivalentes a los primeros, que podrían tener su equiparación hermenéutica en las figuras de: «discurso/forma», «texto lingüístico/texto plástico» o «escritura/visualidad».

Es importante aclarar que, aunque se propone cierto paralelismo de algunas de estas cualidades expresivas simplificadas en binomios, tanto desde una relación sígnico-semiótica como de una textual-hermenéutica, no se pretende sugerir que los procesos interpretativos de la semiótica y la hermenéutica sean completamente paralelos o tengan una estructura similar, pues este no sería el caso. Como se ha planteado antes y los propios autores referidos explican cada disciplina tiene sus fines y métodos, lo que deriva en diferentes formas de aproximación a los objetos, sea como signos (semióticos) o como textos (hermenéuticos).

Volviendo a los binomios propuestos en relación al abordaje hermenéutico, estos implican formas de conceptualización que permiten la doble dimensión signifiante que todo tipografismo posee, pero abordada ya no desde la semiótica, sino desde la hermenéutica, aunque fundamentados en los mismos dos principios generales aplicables también desde la semiótica (la lectura y la apreciación), aunque expresados a partir de procesos cognitivos y reflexivos diferentes, basados desde la hermenéutica en la comprensión del texto y el discurso, más que en la decodificación de signos o sistemas de signos. Dependerá de cuál sea el sentido preliminar que se pueda percibir en el objeto contenedor de tipografismo, si una propuesta más «sígnica» o bien, una más «textual» o «discursiva». En el primer caso, se podrá vincular su acercamiento interpretativo desde el signo y a la semiótica; y en el segundo, tal acercamiento se podrá plantear desde el texto o el discurso desde la hermenéutica. En ambos casos, el

objetivo planteará el uso de los binomios de sentido más adecuados para que esta tarea de lectura y la apreciación aporten al significado final, sea a partir del acto semiótico o del acto hermenéutico.

Tratando de resumir el funcionamiento del signo desde un ordenamiento semiótico en torno al tipografismo, podría considerarse la siguiente relación relación dual:

- a) Los procesos de lectura del **signo lingüístico**
- b) Los procesos de apreciación estética del **signo plástico**

Por otro lado, esta síntesis de relaciones de acercamiento al tipografismo, pero ahora desde la perspectiva hermenéutica, llevaría a plantear dichas relaciones de la siguiente manera:

- a) Los procesos de lectura del **texto lingüístico**
- b) Los procesos de apreciación histórica y cultural del **texto plástico**

En el sentido propuesto, podrían identificarse algunas diferencias puntuales entre el acercamiento semiótico y el acercamiento hermenéutico al tipografismo.

La primera y más evidente tendría que ver con el tipo de objeto al que se da dicho acercamiento, pues a través de la semiótica este acercamiento se centraría en el signo o los signos que dan lugar a los textos, pero que, en un sentido más unitario e independiente, también pueden ser interpretados desvinculados de una construcción discursiva compleja. Por ejemplo, en la siguiente imagen, donde se da una referencialidad directa a partir de las letras como unidades individuales y como partes o elementos de una palabra. En este caso, es adecuado un acercamiento semiótico a la pieza, pues la única palabra que la obra contiene «HOPE», no daría lugar a un texto como tal, entendido en un sentido discursivo que tenga que ver con una construcción más elaboradas de palabras, frases o composiciones que puedan entenderse en un sentido más amplio como «bloques de texto». Así, la palabra «HOPE» se constituye en la obra solamente en un signo.

## Figura 68

### *Tipografismo semiótico*



*Nota.* Robert Indiana. «*Star of Hope*» (2013), Serigrafía en colores sobre papel Coventry pH neutro 100% trapo, (81.2 x 74.9 cm)

Así, el abordaje semiótico del tipografismo sería adecuado cuando la expresión visual del texto no supone una complejidad discursiva del signo como texto, sobre todo en casos donde las palabras se constituyen como elementos unitarios o complementan la imagen para entablar algún tipo de diálogo con ella, o en casos donde ocupan el protagonismo del sentido a través de la evocación de su significado desde la forma sígnica, por medio de una representación concreta y de una interpretación prácticamente inmediata del signo escrito o tipográfico, que no requiere algún recorrido discursivo mayor.

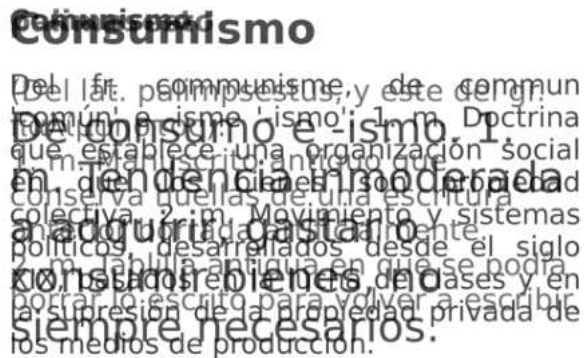
En el caso de la obra de Indiana, que se aborda interpretativamente desde el «acto semiótico», su decodificación lingüística es muy puntual en función de la única palabra que la compone, misma que, a través de la plasticidad de los colores planos y la composición geométrica de la estrella, evoca otros simbolismos viables que no provienen de la referencia lingüística pero que añaden sentido al significado final, como rasgos plásticos que operan justo desde la semiótica plástica. La letra que da forma a la palabra, operaría desde la semiótica figurativa.

En oposición a ese caso, se podría proponer una pieza para explicar el abordaje hermenéutico del tipografismo en el arte, el cual sería idónea en trabajos donde el texto se convierte en una narración o discurso mucho más elaborado, en gran medida estructurado

como construcción textual de tipo más ideológico o reflexivo y quizá, secundariamente estético, condición que podría apreciarse en la figura 69.

### Figura 69

#### *Tipografismo Hermenéutico*



*Nota.* Giuseppe Domínguez, «Consumismo». (1998)

La obra mostrada líneas arriba podría ser un buen ejemplo de obras artísticas, específicamente tipográficas, en las cuales es propio el uso de la hermenéutica como disciplina interpretativa, pues su configuración formal sí puede ser entendida como un “texto” en el sentido discursivo y narrativo y no propiamente como un signo o como signos aislados. En la obra de Domínguez se puede identificar una intención estética en el texto, pero sobre todo, una intención de abordar claramente la temática planteada a través de la configuración de una historia, la cual se puede descubrir e ir develando en función de la interpretación paulatina del texto, leída entre líneas plásticas originadas por las otras líneas que lo componen, en esta composición saturada y apelmazada que, además de ser además un recurso estilístico para hacer la composición más interesante plásticamente, puede evocar conceptualmente la saturación y masividad presente en el fenómeno consumista, que es abordado de forma crítica como tema y como objeto de la obra a través de la exposición del texto.

En el caso del tipografismo visto desde la óptica hermenéutica, es importante el aspecto de la composición y articulación visual de lo escrito, a través de la comprensión de los conjuntos de signos que pueden identificarse a partir de unidades sintácticas más pequeñas que se van uniendo para crear unidades más grandes. Así, desde la letra o un signo unitario, lingüísticamente hablando, que puede ser interpretable desde la semiótica justamente como

signo, el discurso en el tipografismo se va componiendo a través de unidades más complejas y con más contenido, como las palabras, los renglones, los párrafos, y en general toda la escritura compositiva y discursiva que el texto permite crear en composiciones del arte y la visualidad, como podría ser el caso de los trabajos futuristas o dadaístas, cuya plasticidad difícilmente podría hacerse a profundidad desde un abordaje completamente semiótico, pues la composición de sus piezas implica relaciones visuales y textuales profundas, a través de configuraciones y lenguajes poco estructurados, desafiantes de la linealidad, y sobre todo, que más que construirse en base a signos, se elabora a partir de la idea del discurso articulado. Un ejemplo de ello puede apreciarse en el siguiente trabajo de Kurt Schwitters, así como en una placa conmemorativa de nacimiento del movimiento *Dada*.

### Figura 70

*Tipografismo desde la visión hermenéutica*



*Nota.* 1) *Poster Dada*, Kurt Schwitters, 1923. 2) Placa conmemorativa del Nacimiento *Dada*, *Cabaret Voltaire*, 1916.

La interpretación hermenéutica del tipografismo, a diferencia de la interpretación semiótica, requiere aproximaciones más profundas a las motivaciones culturales e históricas del texto, aunque en esencia, su abordaje se da de forma bastante similar al de la semiótica, a través de los dos procesos de implican el discernimiento y distinción de la decodificación lingüística, entendida simplemente como la lectura de lo escrito y la interpretación de la estructura gráfica a través de la apreciación, sea estética, histórica o cultural.

### **4.3.1 Componentes Activos de la Interpretación del Tipografismo**

Como se ha planteado previamente, los componentes interpretativos presentes en el tipografismo serían la lectura y la apreciación, expresadas y entendidas desde sus acciones concretas correspondientes, que serían leer y apreciar los signos y los textos, a fin de extraer de ellos los referentes que permitan al intérprete entablar un significado.

Ampliando la especificidad de cada uno de dichos componentes, se puede observar que cada uno de esos procesos, pese a presentarse de forma simultánea entre sí, permiten reconocer algunas variantes en el abordaje semiótico y hermenéutico del tipografismo, los cuales se proponen a continuación.

#### **Lectura del texto en el Tipografismo**

Por lectura se entendería la capacidad de decodificación y comprensión de los signos escritos y su lógica gramatical y sintáctica. Si bien es un concepto relativamente claro y transparente asociada a la naturalidad de esa acción que representa algo cotidiano para la mayoría de los seres humanos, Pineda propone que se basa en mecanismos que van más allá del mero reconocimiento de las letras (2015):

Por lectura se entienden al menos tres conceptos profundamente entrelazados, que se podrían estudiar por separado: a) el conjunto de procesos sensoriales, perceptuales y biomecánicos que ocurren cuando el individuo mira las letras; b) el conjunto de acciones psicolingüísticas y cognitivas que el individuo realiza, en interacción con un texto, para tratar de construir su sentido, y c) el conjunto de hábitos, comportamientos, lugares, momentos, finalidades, actitudes y formas de interacción social en que los individuos usan los textos. Se suele creer que la relación entre tipografía y lectura se limita a los procesos sensoriales, perceptuales y biomecánicos, lo que la pone de lleno en manos de la oftalmología, la ergonomía y la psicología experimental. Pero los ojos no pueden leer lo que la mente no conoce, y sólo se conoce lo que tiene sentido para un sujeto en su contexto: *a* no existe sin *b*, que no existe sin *c* y viceversa. (p. 12)

La lectura podría considerarse el proceso inicial de acercamiento a una obra, aunque el prerrequisito para que este se dé es la comprensión lingüística y lectora de los signos como formas escritas, oponiéndose a la otra forma de interpretación que será la apreciación. Así, se ocupará de decodificar la información de la obra desde procesos más denotativos y previsibles,

basada en la codificación y decodificación unívoca de las unidades lingüísticas que constituyen los signos y la lengua en la que estén expresados, de maneras mayormente estructuradas en la univocidad y ajenos a la experiencia individual divergente del sentido que tiende a derivar de la apreciación gráfica y estética.

La lectura del signo lingüístico, en tanto mecanismo transparente de transmisión de datos o contenido informativo, de forma directa y lineal del objeto escrito al lector, es en realidad una utopía, pues la práctica es un proceso mucho más complejo. Si bien no es propósito de este trabajo profundizar en los componentes que influyen en la codificación lingüística del signo, es importante considerar la importancia de algunos de esos factores y atender aquellos que tienen una relación más directa con los fenómenos del tipografismo. No se trata de plantear una semiótica o una hermenéutica completa de la lectura, sino de pensar el marco de su abordaje semiótico y/o hermenéutico, en el cual, es solamente una de sus posibilidades significantes, entendida como la forma de decodificación de las funciones gramaticales o sintácticas del signo, como elemento unitario y semiótico básico, y también como elemento de la discursividad y la narratividad del texto.

Esta dualidad, expresada en la oposición de las dos disciplinas, tiene formas de operación claras desde la lectura, las cuales remitirían a dos cuestiones relevantes en relación a lo leído, su tipo de desciframiento y su alcance significativo.

#### ***a) Lectura Semiótica. El Simbolismo Visual del Texto***

En el caso de la «lectura semiótica», su desciframiento suele ser casi automático o muy instantáneo al abordaje visual de la obra, pues en tanto el texto funciona de formas más simbólicas que discursivas, no requiere un recorrido tan amplio ni un tiempo de desciframiento tan considerable. En relación a los alcances de la lectura semiótica, dado que usualmente se haría hacia piezas con estructuras sintácticas lingüísticas simples y con pocos elementos escritos, en esa lógica de funcionamiento simbólica, se prevé un alcance completo del abordaje lingüístico del texto, desde el punto de vista de la lectura y el proceso de decodificación de su significado y referencialidad lingüística.

En la imagen 71 puede observarse este tipo de funcionamiento de «lectura semiótica» en la obra de Nathan Altman, siendo muy importante en su obra constructivista de propaganda soviética, el componente del texto como elemento de arena y contenido ideológico y político.

Claramente entendidas como palabras, para un lector que pueda entender la lengua rusa y el alfabeto cirílico, los textos contenido en el cuadro estarían sujetos a la decodificación de la lectura lingüística, sin embargo, para un espectador que no maneje dichos códigos alfabéticos e idiomáticos, el contenido inteligible y concreto del texto se presenta inaccesible desde la lectura lingüística, por lo que, de alguna manera, esa dimensión de la interpretación, que suele ser importantísima en el abordaje interpretativo inicial del tipografismo, no puede darse, lo que lleva a interpretarla solamente de forma plástica, sin que el contenido lingüístico ayude a situar el significado y oriente todo su sentido.

Estrictamente hablando, esa obra tiene un tipo de significado esencialmente plástico y figurativo para un espectador o intérprete ajeno a los códigos de su resolución lingüística, siendo elementos como el componente visual del cirílico, los colores, la composición y en general, su estética constructivista, referentes interpretativos de primer orden, aunque no pueden sustituir o reemplazar el contenido lingüístico con formas abstractas, que es como son percibidas para un espectador ajeno a ese contexto. En ese caso particular, la lectura lingüística semiótica de la obra no tiene lugar, por lo que esta es interpretada solamente de forma plástica.

### Figura 71

*Lectura Semiótica en el Tipografismo. Nathan Altman*



*Nota.* Nathan Altman. *Petrocomuna*, 1921. Oleo y esmalte sobre tela, 104 x 88,5 cm.

Colección de la viuda del artista, I. Schegoleva, San Petersburgo. 2) *Land-to the working people*. 1919.



En otro caso, que se puede revisar en la obra de Equipo Crónica (figura 72), la lectura semiótica del texto se da claramente en función de que el texto es identificable claramente como signo, cuya función no solamente es representar lingüísticamente un sonido a través de la onomatopeya, sino constituirse en el centro en un elemento visual central en la obra, haciendo alusión de forma metafórica –o irónica quizá– al lenguaje del cómic y, en específico, a la estética recreada por el artista Pop Roy Lichtenstein, quien representó escenas de guerra moderna a través de algunos de sus cuadros monumentales con temática estilística del lenguaje del cómic. La expresión *Whaam!*, si bien es un componente lingüístico asociado a la representación de un sonido, y tampoco alude a una identificación idiomática particular, es claramente entendible en función de la representación del estruendo, que evoca estridentemente la violencia contenida en ambas obras de referencia de esta tercera, la reinterpretación de *Equipo crónica* de la invasión de *Guernica* recreada por Picasso con el lenguaje plástico del mismo Picasso y de Lichtenstein.

### Figura 72

*Lectura Semiótica en el Tipografismo. Equipo Crónica*



*Nota.* Equipo Crónica. *Guernica* (Detalle y obra completa), 1971. Serigrafía. 75,3 x 55,4 cm. La obra se recrea a través de la mezcla de estilos y temas de las emblemáticas obras *Guernica* (1937), de Pablo Picasso y *Whaam!* (1963), de Roy Lichtenstein, reconfigurando una pieza nueva a partir de los dos lenguajes en una mezcla de sentidos y formas.

### ***b) Lectura Hermenéutica. La Preocupación Narrativa del Tipografismo***

En el caso de la «lectura hermenéutica», a diferencia de la lectura semiótica, su desciframiento suele ser mucho más elaborado y complejo, pues se enfrenta a la necesidad de develar discursivamente el contenido de las referencias visuales de los escritos en los objetos del arte, las cuales, usualmente ya no se presentarían como signos, con una premisa simbólica particular y relativamente clara y estable, sino como texto con una premisa más bien narrativa.

A diferencia de la lectura semiótica, en la que el texto funciona de formas más simbólicas que discursivas, la lectura hermenéutica precisa de recorridos visuales y conceptuales que permitan ir hilvanando o engarzando el sentido del texto, en función de su narratividad, la cual, evidentemente desprende de su configuración visual y compositiva. Para tal desciframiento, se hace necesario abordar la obra a partir de ciertas referencias un poco más profundas que en el caso de la lectura semiótica. Estas referencias se relacionan con componentes de la historicidad o asociatividad cultural de los discursos recreados, elementos que no siempre son tan imprescindibles en una lectura semiótica del tipografismo.

En relación a los alcances de la lectura hermenéutica, ante la complejidad y mayor carga informativa de los textos que componen el tipografismo, el alcance de la comprensión suele ser más variable y no siempre se logra una comprensión completa o completamente cerrada o precisa de los elementos que integran dicho texto, pues requerirá usualmente mayor esfuerzo, tiempo de contemplación y recursos cognitivos o bien, de mayores referencias previstas de los intérpretes. También es común que los textos más narrativos en ciertas clases de tipografismos normalmente no pretendan una decodificación completa y que más bien planteen al usuario una especulación y una búsqueda algo azarosa, la cual no necesariamente debe terminar en una precisión interpretativa sobre lo que se pretende decir.

En su lógica de funcionamiento narrativa, el proceso de decodificación de del significado del texto desde un acercamiento hermenéutico, usualmente este dependerá de la capacidad del intérprete de entablar y reconstruir el discurso que el autor de la obra plantea a través del objeto, lo que exige, previsiblemente, un mayor nivel de atención y una actividad intelectual más profunda de parte del espectador que se aborda el tipografismo hermenéuticamente desde la lectura del texto.

En el caso del texto que aparece en la obra para ser leído de forma discursiva y no simbólica, esta clase de apariciones son comunes en diversas épocas del arte, aunque especialmente en representaciones que tienden a aparecer en épocas más cercanas del arte, especialmente a partir de casos como los caligramas o los movimientos de Vanguardia.

Sin embargo, las propuestas narrativas del texto en el arte también suelen ser muy propias del arte conceptual y de trabajos que surgen a partir de la segunda mitad del siglo XX, a raíz de la apertura y expansión de estas formas de arte que da lugar a la apertura de etiqueta «arte conceptual», agrupando una serie de propuestas que exploran la visualidad desde un discurso más crítico de las sociedades contemporáneas y de ciertos fenómenos del consumo aspectos políticos y sociales. El tipografismo como forma de expresión más discursiva permite a los artistas y sus discursos un arte más cercano a los recorridos del pensamiento, de la conceptualización y de la intelectualidad, más allá del estatus clásico del arte como «objeto artístico» desde un matiz más convencional, como la un cuadro, una escultura o una obra arquitectónica, desde la imagen que al simbolizar propone significados más estructurados estáticos y directos como suele suceder en los objetos del arte más tradicional en oposición a las propuestas del arte conceptual.

Esa conceptualización resulta un terreno idóneo para el uso del texto como elementos configurados de ideas, las cuales invitan al artista a interactuar con las obras y los objetos artísticos, y ya no solamente están dados en el objeto como elementos sígnicos que tienen significados relativamente predecibles derivados de la idea e intencionalidad original del artista. Algunas propuestas artísticas muy asociadas a esta dinámica pueden apreciarse a través algunos ejemplos particulares y altamente representativos:

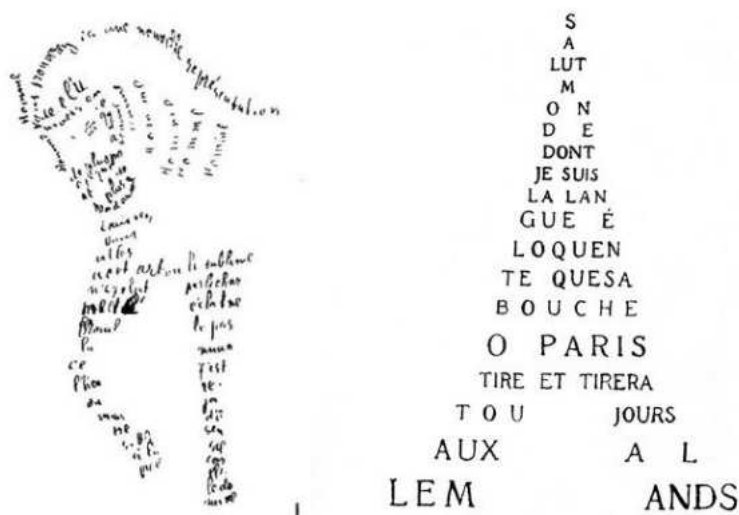
El primer ejemplo se basa en los caligramas, un tipo de construcción gráfica que se centra esencialmente en la configuración del texto y en su contenido lingüístico en función de su forma de representación, las cuales, además de dar forma a elementos reconocibles que funcionan como imágenes hechas con letras y palabras, se representan a través de una lógica de lectura que el propio espectador debe descifrar y que, una vez que puede hacerlo, encuentra el sentido de lo que el texto quiere decir.

A diferencia de la función simbólica de las palabras y las letras, en los caligramas estas no pretenden representar conceptos por sí mismas de forma segmentada, ni asumen formas

representativas de forma individual. Todo significado proviene del conjunto, tanto el significado plástico que deriva de la composición gráfica que construye el texto al irse leyendo plásticamente, como el significado lingüístico que solo aparece cuando se completa la lectura de todo el recorrido del texto a lo largo de la forma que él mismo genera, forma que de alguna manera está ahí, pero al mismo tiempo no está, no tiene línea, ni plasticidad ajena a la propia letra y el espacio blanco. Toda interpretación del caligrama sería desde esta perspectiva una interpretación discursiva, y por lo tanto, viable desde la hermenéutica.

### Figura 73

#### *Lectura hermenéutica en el Tipografismo*



*Nota.* Guillaume Apollinaire. *Calligrammes*. «Horse calligram», 1918. | «Calligram of the Eiffel Tower».

En otro caso relevante para el análisis del funcionamiento de la significación, puede citarse el trabajo del artista mexicano Ulises Carrión, el cual trabaja una propuesta artística que propone la expresión discursiva de los textos en función de otros elementos como la imagen y los propios objetos cotidianos.

En sus obras el espectador es desafiado e identificar las premisas del discurso a través de la aparición de diferentes textos que suelen estar impresos con técnicas de reproducción masivas, como la imprenta, lo que dota un carácter de reproductibilidad a sus tipografismos que se relaciona con el discurso de los medios y los diferentes soportes que estos usan para la expresión visual. La lectura se vuelve algo caótica y libre, por no decir anárquica, lo que

termina por estructurar una narrativa algo críptica en su propuesta, aunque los fragmentos de texto terminan por vincularse a las imágenes y ello le agrega cierto sentido al discurso escrito (figura 74).

### Figura 74

*Lectura hermenéutica en el Tipografismo. Textos conceptuales*



*Nota.* «Ephemera», 1977-1978. «Libellus», 1981. Ulises Carrión. «Dear reader. Don't read». (San Andrés Tuxtla, México, 1941-Ámsterdam, Holanda, 1989). Museo Jumex.

### Apreciación Gráfica en el Tipografismo

Desde el tipografismo, fuera de la decodificación de esas estructuras gramaticales que son las letras, las palabras, las frases y en general, los textos, que entran en los territorios de la lectura, están los mecanismos de la percepción visual que dan lugar a la otra clase de proceso significativo implicado en la categoría tipográfica. Se trata de la «apreciación gráfica».

La apreciación puede entenderse como la libertad expresiva de acercamiento y valoración de los objetos en función de su forma material y su plasticidad visual, basada en los referentes del mundo con los que estos se relacionan, especialmente desde aspectos históricos, culturales y estéticos.

Así, la apreciación se centra más en un tipo de creatividad interpretativa, en la aleatoriedad y la referencialidad de los grafismos en relación con formas de construcción cultural mucho más personales y autónomas, aunque no sean tampoco ajenas a las referencias de la colectividad, las cuales se expresan precisamente a partir de los tres tipos de apreciación citadas previamente: la apreciación histórica, la apreciación estética y la apreciación cultural. La apreciación gráfica o apreciación visual, como es abordada en algunos acercamientos teóricos, se relaciona con las formas de reconocimiento de códigos y estructuras gráficas que brindan claves para la interpretación de la imagen, a partir de sus rasgos materiales. Dicha materialidad, puede estar ligada a su modo de producción y también establecer vínculos con una serie de factores que pueden ser evocados a partir de la interpretación.

Por ejemplo, pueden identificarse, a través de la apreciación visual, los llamados tipos cognitivos, que son esquemas mentales construidos individual y colectivamente para abordar las imágenes que usamos a diario a través de cierta clase de esquemas universales o que, al menos agrupan formas que responden a categorías visuales que permiten homologar ciertas apreciaciones o significaciones, a manera de reducir la subjetividad interpretativa.

Algunos tipos cognitivos tienen que ver con esquemas cromáticos, como la teoría del color, esquemas de la forma, como los principios del diseño visual o la teoría *Gestalt*. Existen también esquemas que refieren al reconocimiento y la interpretación del texto y lo tipográfico desde sus cualidades gráficas, como pueden ser algunas asociaciones de las letras y los signos escritos a ciertas culturas, épocas, a diversos conceptos o bien, a elementos identitarios que se relacionan con movimientos, tendencias, estilos, ideologías, afinidades expresivas, etc.

Así, la apreciación visual pondrá en juego todas esas preconcepciones que estén presentes en el acto interpretativo, tanto por parte del autor de la obra, como por parte de los propios intérpretes, a fin de establecer un diálogo visual a través de los objetos con los que ambas figuras (autor-intérprete) interactúan y establecen el proceso semiótico y hermenéutico en el arte.

Para Montero (2019) la apreciación visual «ofrece la posibilidad de favorecer la apropiación de criterios, juicios y puntos de vistas, o sea, conocimientos y valores humanos de manera emocional y sensible» (p. 167).

En lo relativo al tipografismo y las formas de apreciación visual que se relacionan con su abordaje interpretativo desde la imagen, y especialmente de sus cualidades gráficas y expresivas, dejando de lado su utilidad como texto lingüístico, los fenómenos de apreciación son complejos y enormemente variables, en función de las diferentes condiciones culturales y temporales que condicionan tales abordajes de una obra o un tipografismo. Por ejemplo, una gran cantidad de las imágenes mostradas y citadas en este trabajo a manera de diferentes ejemplos de los conceptos abordados, provienen en su realización y publicación como formas del arte de diferentes épocas, países y contextos culturales e históricos. Sin embargo, el proceso interpretativo que se realiza en la época actual de cada una de esas imágenes, o bien que se ha realizado durante todo el tiempo que han existido, tiende a mantener una cierta homogeneidad y coincidencia en algunas cuestiones relativas a la interpretación de los esquemas de la visualidad, mientras que, en otros casos, tales condicionantes culturales determinarán formas diferentes de acercamiento e interpretación, a diferencia de lo que sucede en su carácter lingüístico, el cual, aunque admite reinterpretaciones del contenido en función del contexto del intérprete, es mucho más estable en su vinculación al significado, pues las palabras y su lectura se mantienen sin cambios a pesar del paso del tiempo, por lo que su adaptación se da solamente en función de lo que esas palabras o textos significan en un sentido connotativo según cómo las interpreta el intérprete, pero de fondo, no cambian su significado lingüístico.

Esto puede tener relación con varios factores, pero especialmente con el hecho de que los códigos culturales van evolucionando de una época y lugar a otro, adicionalmente al hecho de que el abordaje de obras del pasado o de contextos ajenos, implica que puedan desconocerse una serie de elementos relativos a la obra, a su contexto histórico y en general, a las referencias de la visualidad que fueron retomadas por los autores para su realización y producción. Es por ello que, en el ámbito de la apreciación visual del tipografismo, habrá que identificar, en la medida de lo posible, cuáles de estos factores tienen una incidencia significativa en la interpretación.

#### ***a) El Texto Visual***

Un concepto central para comprender el concepto de apreciación gráfica es el que se entendería como «texto visual». Este concepto, asociado a la obra de arte, y especialmente

desde el tipografismo referiría a las cualidades gráficas extra lingüísticas de las expresiones visuales, esencialmente de las que remiten al código escrito.

Vilchis (2016) expone que la semiosis del texto visual se establece desde la correlación entre las sustancias y formas de la expresión –estructuras sintácticas generadas por las posibles interrelaciones entre los códigos morfológico, iconográfico, cromático, tipográfico y fotográfico–, las sustancias y las formas del contenido –estructuras semánticas con sus contenidos culturales– y las sustancias y formas de la interpretación –estructuras pragmáticas surgidas de las relaciones de proximidad, percepción e interpretación entre el objeto semantizado y el sujeto interpretante–. (p. 25)

Recuperando la esencia de la idea de Vilchis, el texto visual cobra forma a través de un entramado complejo de relaciones, las cuales pasan por las dimensiones de la semiótica cuando se aborda la significación a través de esta disciplina, a través de la semiosis, la cual se ha explicado ya con cierta redundancia previamente.

#### ***b) Fenómenos de Apreciación en el Tipografismo***

Pero adicionalmente a los fenómenos de la semiosis del tipografismo, que tienen que ver con sus tres dimensiones –también ya ampliamente abordadas en este trabajo–, tienen lugar otra clase de fenómenos que determinan pautas de interpretación gráfica del tipografismo, desde el concepto de apreciación visual. Tales fenómenos, según Vilchis (2016), abarcan los «fenómenos de la percepción», «los fenómenos de la representación», «los fenómenos de valoración de la imagen» y, adicionalmente a cada uno de estos tipos, estos redundan en conjunto en «los fenómenos de la experiencia artística», entendida esta como aquello que finalmente queda como interpretación final de la obra en el imaginario y la percepción del intérprete.

Los fenómenos de la percepción tienen que ver con la realidad percibida, considerando tanto al objeto como al contexto en el que este es percibido. Como ejemplo de este principio interpretativo puede apreciarse algunas obras de Bruce Naumann, en las cuales este componente perceptivo es esencial para el funcionamiento de la obra, pues están elaboradas en base a luces de neón que precisas un contexto completamente oscuro y cerrado para poder tener el efecto perceptivo inmersivo que persiguen.



## Figura 75

### *Los fenómenos de la percepción en el Tipografismo*



*Nota.* Bruce Nauman. *One Hundred Live and Die*, 1984.

Los fenómenos de la representación, se relacionan con los conceptos de realidad material y de realidad imaginaria, así como las relaciones entre ambas y sobre las formas en que las imágenes físicas, a través del tipografismo, recrean imágenes mentales en el imaginario del intérprete de las imágenes. En el caso de las representaciones de las latas de sopa Campbell's de Warhol, el cambio de los colores representativos de la lata original, se percibe como una estridencia y al mismo tiempo como un gesto de originalidad y audacia del artista, mismo que puede producir tales efectos debido a la conciencia del intérprete de las características del producto original, lo que le permite darse cuenta del cambio en la representación del objeto, que es lo que genera al final del día la experiencia estética. Curiosamente, lo único que permanece casi invariable en las ocho representaciones de las latas, es el tipografismo «Campbell's» (figura 76).

Los fenómenos de la representación que son expresados en el tipografismo, plantean en esa forma de representar las ideas del mundo real o el mundo material la posibilidad de hacerlo desde los dos lenguajes que componen su estructura visual. Así, el mundo real se representa desde la lógica y precisión del discurso escrito, para hacer ideas y conceptos inteligibles visualmente y, al mismo tiempo, desde la lógica de la representación gráfica libre, la cual abona experiencias estéticas y referencias del mundo de la visualidad ajenas al lenguaje.

**Figura 76**

*Los fenómenos de la representación en el Tipografismo*



*Nota.* Andy Warhol. «Campbell's 8 soup cans».

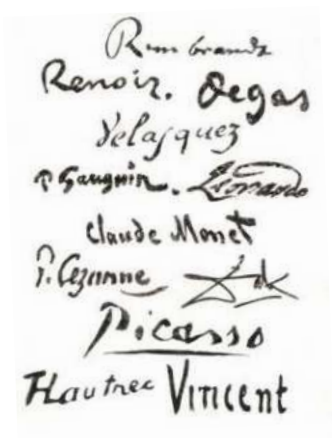
Los fenómenos de valoración de tienen que ver con las pautas o criterios percibidas por el intérprete, que en su perspectiva le dan valor a la obra, sea un valor utilitario, un valor como objeto, un valor simbólico o bien un valor en el estatus de reconocimiento del propio objeto artístico, o bien del artista que lo ha creado. Así, por ejemplo, un tipografismo de *Banksy* tendrá mucho más valor que otra clase de obras similares, del mismo género, en lugares similares e incluso técnicamente parecidas, tan solo porque el espectador esté al tanto de que él es el autor de la obra y tenga una referencia de conocimiento de su trabajo y su fama mediática. Así, la obra adquiere valor que deriva de la valoración y estatus que el artista tiene en ese ámbito del arte. En relación al tema del valor de cambio o valor monetario, es muy curioso como algunos objetos que surgen con una intencionalidad de nulo valor de cambio, como las *Fluxus Box*, pequeñas cajas con objetos elaborados por artistas del Fluxus, hoy en día se pueden vender en cantidades muy importantes de dinero, contraviniendo claramente la intencionalidad original de sus autores.

Estos casos permiten hacer ver que la valoración de los objetos artísticos dentro del tipografismo puede provenir de muchos criterios que no tienen mucho que ver con factores predecibles o estables relacionados con la materialidad, el tamaño o las características de la obra, sino con ciertos valores que suelen ser intangibles y que son resultado de fenómenos de apreciación y valoración cultural y de fenómenos colectivos de apreciación.

En el caso del tipografismo que se puede apreciar en las obras de arte, existe otro elemento representativo que tiene que ver con el código escrito y que suele ser elemento de gran valor para la obra, que es justamente, la firma del artista en el objeto artístico, la cual – sobre todo en casos de artistas renombrados– constituye uno de los aspectos valorativos más importantes, al grado de que una obra que no está firmada puede perder parte de su valor. Esto se da porque la firma se ostenta visualmente como un objeto que transfiere el prestigio del artista a la obra y vice versa. La firma es un tipografismo del arte que imprime valor a cualquier objeto artístico, especialmente plástico (fig. 77).

**Figura 77**

*Fenómenos de Valoración del Tipografismo: la firma del artista*



**Figura 78**

*Los fenómenos de valoración en el Tipografismo: Autoría y Coleccionismo*



*Nota.* Banksy, «No Future». 2010. Londres | «Flux Year Box 2». 1968, Fluxus Edition, MoMA.

### **c) *Formas de Articulación Visual en el Tipografismo***

En relación al sentido de la imagen y su estructura de construcción de la percepción de la forma, así como de la relación de estas formas los mecanismos de la comprensión de las estructuras visuales, Vilchis (2016) establece que

[en la imagen] el fenómeno de sentido alude a dos vertientes. La primera se refiere a cada una de las facultades sensoriales del ser humano y la segunda, a las condiciones de posibilidad de su interpretación. Es así que se integra una tendencia semiótica hermenéutica que comprende los mensajes no verbales a partir de sus facultades exegéticas en tanto el sentido se nos presenta con un carácter de presencia intencional y material múltiple. (p. 11)

La idea de sentido, expresada o derivada de la visualidad en el tipografismo, cobra relevancia porque es justamente el sentido la cualidad de las cosas o los objetos visuales de ser entendidas y percibidas en función de los lenguajes con los que están construidos o configurados.

En relación con las formas de generación de sentido, cabe un concepto relevante para entender la manera en la que ese sentido tiene lugar o puede aparecer en el acto interpretativo, a partir de la confrontación de la intencionalidad del autor y de la del intérprete, se trata del concepto de «articulación formal». Este concepto, planteado y abordado por Vilchis (2016), permite identificar los mecanismos de construcción de sentido e interpretación desde la hermenéutica, pues se relaciona con las maneras en que los lenguajes son estructurados a través de la forma y en las que dichos lenguajes son decodificados a través de las ideas, derivando en la idea de configuración conceptual.

El orden lógico de la comunicación gráfica se basa en los principios de diagramación y fragmentación espacio-temporal correspondientes con las bases de articulación formal que integra la alfabetidad visual en elementos morfológicos, dimensionales y estructurales para constituir la articulación conceptual, que incluye las leyes de composición, valores estructurales, características semánticas, grados de pregnancia y valores de representación. (2016, p. 24)

Entre las nociones que propone Vilchis en relación a la organización y acción conjunta de la configuración formal y la configuración conceptual para dar origen al significado

hermenéutico, destaca la idea de alfabetidad visual, la cual refiere a la capacidad dual de articulación de los lenguajes y sublenguajes de la imagen, tanto en el sentido creativo del arte, como en su sentido interpretativo, pues dichos principios de alfabetidad visual deben ser homónimos a los dos agentes presentes en el acto hermenéutico: el artista y el espectador o intérprete de la obra. Dichos principios y fundamentos de la alfabetidad, permitirán encontrar coincidencias entre lo que se pretende mostrar o expresar y aquello que finalmente se convierte en la experiencia visual del intérprete, a través del significado.

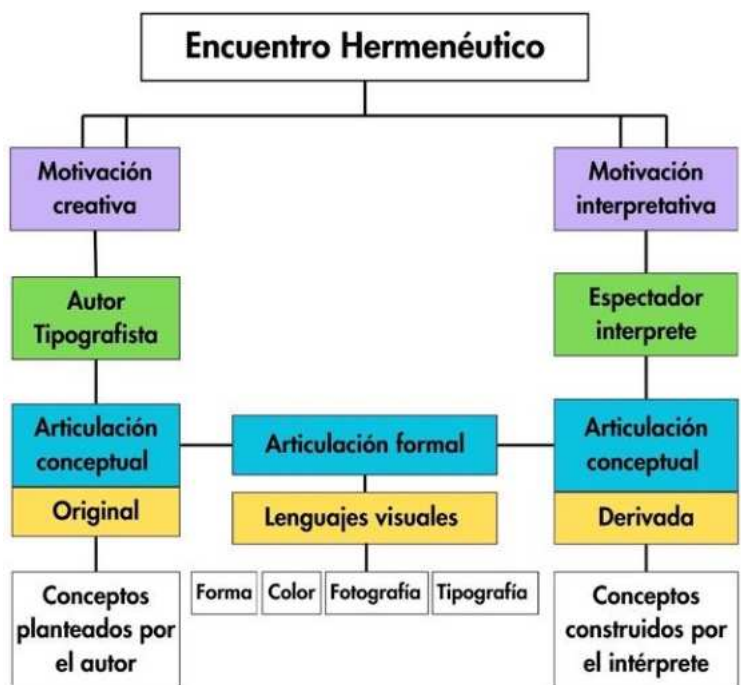
Es en el ámbito de la dualidad articulación formal/articulación conceptual que los lenguajes visuales, a los que se ha hecho referencia, serán el instrumento para construir la afinidad entre acto creativo y acto interpretativo desde la hermenéutica visual. Estos lenguajes visuales, serán justamente el lenguaje morfológico (de las formas puras y plásticas), el lenguaje cromático (de los colores y la cromaticidad de las imágenes), el lenguaje fotográfico (de las representaciones del mundo a través de la iconicidad y la mimesis) y en el caso del tipografismo, el que sería uno de los más relevantes, el lenguaje tipográfico (de las representaciones gráficas y visuales de la escritura y sus potencialidades comunicativas y expresivas).

Estos lenguajes operan de forma conjunta en la configuración formal de las imágenes en el tipografismo, pudiendo enfatizar el impacto o la función de alguno de estos ellos y algunos de sus sublenguajes para enfocar la interpretación más puntual que se precisa, según la intencionalidad del autor. Así, el artista marca una especie de «hoja de ruta» para la interpretación, la cual generará una configuración conceptual desde el espectador.

Pero cabe destacar que, antes de estructurar la imagen tipográfica, el autor de la obra debe estructurar su propia configuración conceptual interna, a fin de que esta se convierta en las ideas que buscará plasmar en la imagen. Una vez que el intérprete decodifica e interpreta las formas gráficas, cromáticas y tipográficas a través de su confrontación de la imagen, dará pie a su propia configuración conceptual, la cual podrá tener mayor o menor afinidad hacia la configuración mental del autor de la obra, misma que dio lugar a la configuración formas que se constituyó en vehículo signico para la experiencia hermenéutica de la interpretación a través del objeto artístico. El proceso de encuentro de todos estos agentes se sintetiza en la figura 79.

**Figura 79**

*Formas de articulación hermenéutica en el Tipografismo*



Cabe destacar que la afinidad entre las configuraciones conceptuales tanto del creador como del intérprete de la imagen, no debiera entenderse como un ideal utópico de un *match* perfecto, sino más bien, en el sentido de una comprensión suficiente para poder acceder a la imagen en un sentido interpretativo coherente, en el que la intención de artista pueda ser accesible como propuesta conceptual y plástica. Este nivel de afinidad, dependerá del tipo de construcción conceptual y de la apertura o distancia que, deliberadamente el artista desee plantear entre la obra y las interpretaciones posibles, sea que su intención expresiva sea de carácter más estético, ideológico, político, etc.

#### ***d) Los Lenguajes visuales en el acercamiento Hermenéutico***

Ampliando el tema de los lenguajes y sub lenguajes visuales, que son las herramientas para la configuración formal de las obras, estos pueden presentarse también de forma agrupada en la representación de la imagen. Por ejemplo, en la figura 80, el lenguaje tipográfico y el lenguaje cromático tienen un gran peso para establecer la configuración conceptual que hace referencia a la obra, desde la intencionalidad del artista, haciendo posible que, ante tal reconocimiento, el intérprete sea capaz de establecer su propia configuración conceptual a

partir del reconocimiento de la configuración formal y sus códigos y subcódigos más relevantes.

### **Figura 80**

#### *Configuración Formal del Tipografismo*



*Nota.* Mario Schifano. «Grande Particolare di Propaganda». 1962. En la obra pueden apreciarse los principales códigos de la configuración formal empleada por el artista. En este caso tiene gran prevalencia el código cromático y el código tipográfico para establecer, a través del reconocimiento del logotipo de «Coca-Cola», un abordaje crítico sobre la idea del hiperconsumo y su forma de representación a través del «arte formal».

Los lenguajes visuales y sus formas de representación provienen usualmente de esquemas de reconocimiento culturalmente establecidos, los cuales entran en interacción en el tipografismo a través de las particularidades de las formas y de las maneras de mezclarse y materializarse a través de los códigos visuales instaurados socialmente o usualmente más aceptados o que son o han sido parte de alguna tendencia, entrando en juego también las derivaciones de esos lenguajes y sus formas particulares en el terreno de la sensibilidad. Por ejemplo, en el caso del lenguaje cromático, el uso de color permite generar cierta emotividad hacia la apreciación visual, posibilitando construir escenarios reconfigurados que pueden atraer la atención del público hacia las obras, como en el caso de las latas de sopa de Warhol cuyos colores no corresponde con la cromaticidad original del referente. De esa misma manera, todos los demás lenguajes visuales que entran en juego en el campo de las representaciones de

la visualidad, pueden hacer uso de sus particularidades para construir la experiencia hermenéutica.

En relación al principal lenguaje de interés de este trabajo, que es el lenguaje tipográfico, este se constituye como uno de los que permite interpretaciones más precisas debido a la exactitud de su lenguaje. Sin embargo, como se ha venido sosteniendo de forma consistente, en el arte esa cualidad de precisión se extiende hacia unas cualidades expresivas más importantes y relevantes para el intérprete, el cual remite al tipografismo para encontrar otros aspectos comunicativos de la obra y, en algunas ocasiones incluso solamente alcanza una experiencia completamente estética, desprovista de toda lógica relacional con el lenguaje.

En el caso de los lenguajes de la imagen en la hermenéutica y sus acercamientos al tipografismo, si bien el lenguaje tipográfico es el que atrae la mayor atención por razones obvias, todos los demás interactúan de forma integrada y coordinada para estructurar la expresión visual que es apreciada por el intérprete.

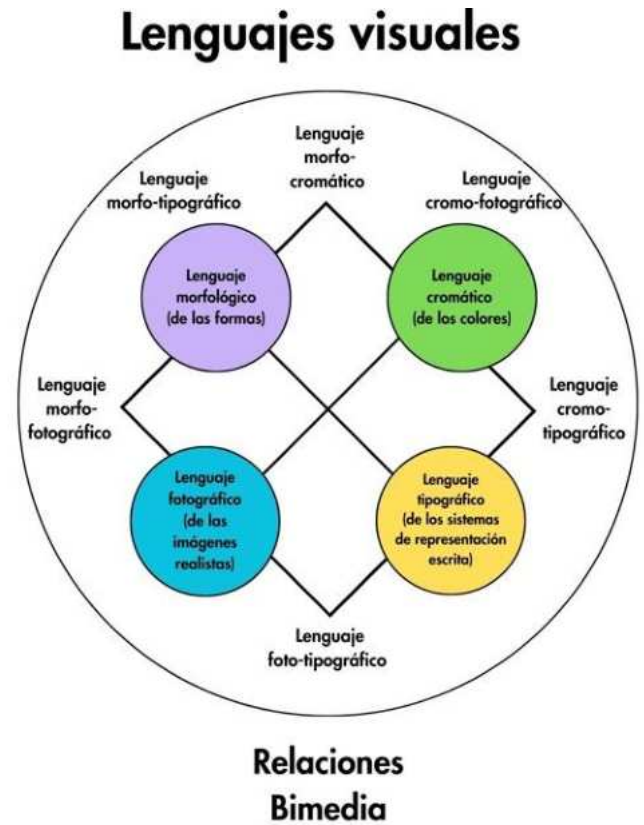
La forma en la que los lenguajes de la visualidad se presentan e impactan la comprensión de la imagen tiene que ver con la manera en que son estructurados por el creador de la imagen y por el énfasis que pueda tener alguno de esos mensajes en función de la intencionalidad expresiva del autor del tipografismo, pues puede incluso prescindir de alguno o hacer un uso muy notorio de algún otro, en el afán de establecer un discurso visual y tipográfico por medio de la imagen.

Esto puede apreciarse en la posibilidad de esquematizar tales interacciones a través de la combinación de dos o más lenguajes en la producción de una imagen lo cual no solamente es algo común, sino una de las formas más notorias de enriquecerla visualmente. Derivadas de esta posibilidad de interacción y composición de varios lenguajes simultáneamente, pude identificarse en las imágenes artísticas, y en general en las imágenes del tipografismo una serie de pautas o posibilidades combinatorias que permiten tipificar las diversas variantes posibles y encontrar en las imágenes artísticas algunas de ellas, lo que permite validar la posibilidad de contrastar algunas de las esquematizaciones aquí propuestas con el mundo de las obras artísticas que han dado forma al escenario del tipografismo como una de las categorías más importantes y presentes de la visualidad del arte (figura 81).



**Figura 81**

*Diversos lenguajes visuales mezclados en el Tipografismo*



*Nota.* «Colección de Cartas Amorasas». Imprenta Vanegas. Cincografía, 1910 | Esquema de las relaciones combinatorias posibles entre los diversos lenguajes de la visualidad, al poderse combinar y operar conjuntamente en las imágenes artísticas y tipográficas. Elaboración propia, basada en tipología de lenguajes de Vilchis.

En la imagen de la izquierda se aprecia la obra «Colección de Cartas Amorasas» con una estampa ilustrada por José Guadalupe Posada, en la cual están presentes y ausentes algunos de los códigos visuales referidos. El lenguaje formal se manifiesta a través del grabado en el dibujo y tiene gran protagonismo en su forma negra en alto contraste, el código cromático es bastante discreto pues la estampa es impresa de forma monocromática, el código tipográfico también podría considerarse bastante protagónico en la imagen, pues el estilo de las letras evoca la atmósfera ornamental y festiva a la que alude el tema de la publicación.

En el sentido de la estética del tipografismo, hay se podría entender más la imagen desde una perspectiva semiótica más que hermenéutica, pues se trata de un texto breve que solamente refiere información visual muy directa y centra la atención en la función estética del texto.

En relación al lenguaje fotográfico de la visualidad, este se encuentra ausente de la imagen al no presentar ninguna imagen realista en su configuración

#### **e) El Estilo Visual como Referente de la Comprensión Hermenéutica**

El último componente propuesto como parte de los elementos que tienen un papel relevante en la apreciación gráfica dentro del proceso hermenéutico de interpretación de las imágenes, especialmente, desde el tipografismo, es la categoría conceptual del «estilo».

Según Schapiro, por «Estilo» se entendería, dentro del ámbito del arte y las artes, a «la forma constante –y a veces a los elementos, cualidades y expresión constantes– en el arte de un individuo o un grupo» (p. 7).

El estilo es un tipo de relación identitaria con una serie de particularidades de la imagen, o las imágenes, así como con rasgos asociados a esas cualidades o la expresión gráfica. Cuando se habla de forma abstracta, sin referirse a ningún tipo de objeto particular, asociando el concepto de estilo a alguna categorización lingüística, histórica o cultural, cobra sentido esta definición de estilo, asociada a una forma de identidad.

Por ejemplo, si se habla de un auto tipo ‘*muscle car*’, de un vestido estilo ‘clásico’, de un mueble estilo ‘retro’ o de un edificio estilo ‘brutalista’, en esos casos se puede inferir ciertas cualidades o características de todos esos objetos sin mencionarlas de manera directa o explícita. En ese sentido, la propia etiqueta del estilo acercará la referencia hacia aquello que se quiere decir.

Estas fórmulas estilísticas funcionan de una manera similar en la visualidad y en las artes, pues incluso en este ámbito las categorizaciones y etiquetas estilísticas suelen ser más útiles debido a la necesidad de organizar históricamente muchos tipos de expresiones visuales que han ido desarrollándose y dando forma a esas percepciones organizadas en grupos de obras o de artistas, lo que ha permitido generar cierta comprensión sobre las particularidades de cada una y cada uno de ellos.

En ese sentido, sobre las formas de categorización visual en las artes visuales y sus amplios espectros de reconocibilidad por la mayoría de los miembros de la sociedad y especialmente de las comunidades artísticas, Vilchis (2016) propone que

La comunicación gráfica, como las demás artes, visuales o no, ha obedecido a diversos parámetros para la definición estilística; ciertos estilos se han desarrollado por motivos estéticos (Art Nouveau) mientras otros fueron motivados políticamente (Dadá), los hay basados en la necesidad de identidad (Suizo internacional), por requisitos comerciales (Post-moderno) y en fundamentos intradisciplinarios (Bauhaus), algunos han tenido fuerte influencia de las artes visuales (Art Deco), o de la industria (Plakatstil), otros han devenido movimientos internacionales (Futurismo), pocos han gozado de larga duración (Constructivismo, Expresionismo, Surrealismo) en comparación con la corta vida de la mayoría. La mayoría de los estilos siguen ciclos en los que son revividos, reinterpretados, reutilizados y renombrados por generaciones posteriores. (p. 88)

Específicamente en el ámbito del tipografismo, las formas de acercamiento a los estilos de la letra son de muchos tipos y corresponden o derivan de muchas categorías históricas, culturales y estéticas que se han planteado y mostrado ya en apartados anteriores de este documento, sobre todo en lo relativo a las diversas formas existentes del tipografismo, tanto en el arte como en los objetos de toda clase de interacciones comunicativas y mediáticas.

Tales categorías tipográficas derivan tanto de los diversos sistemas de representación de lo escrito, es decir los sistemas de escritura, como de los diferentes estilos visuales desarrollados en el marco de la configuración visual de la tipografía y el tipografismo, en categorías como el letrismo, la caligrafía y algunas otras que se han descrito previamente.

El cúmulo de referencias existentes y generadas a lo largo de dos mil años de estilismo tipográfico occidental y de más tiempo aún en relación a otra clase de referencias escritas aún más antiguas provenientes de otras raíces culturales, permite identificar en todos los ámbitos de la visualidad de lo escrito, una serie de patrones visuales en torno al acercamiento hermenéutico del tipografismo, a través de algunas formas institucionalizadas ya en estilos históricos de letra, de formas, de escrituras y de tipos de signos, los cuales pueden asociarse desde el imaginario cultural y desde un acercamiento más formal desde la historia del arte al concepto de «estilismo tipográfico».

Este concepto planteado como un neologismo más de esta investigación, serviría para definir y esclarecer la existencia de ciertos estilos aplicables al tipografismo en el arte y las categorías artísticas asociadas histórica e ideológicamente a algunos movimientos bastante reconocidos e igualmente institucionalizados, como los que refiere Vilchis en la cita anterior e incluso algunos otros que tienen que ver con ámbitos más contemporáneos o que están fuera de los discursos académico-históricos del arte.

En esos otros ámbitos menos formalizados por el discurso, pero igual de presentes en la interacción cultural del arte y lo artístico, se podrían encontrar categorías como el grafiti, el arte urbano, el rotulismo, el letrismo o *lettering* el tatuaje, el estencil, la instalación tipográfica, el collage, o la señalética urbana, por mencionar las categorías más fácilmente identificables y más ricas en construcción de objetos tipográficos.

Dentro de todos esos ámbitos se podría hablar de infinidad de estilos y formas alternativas a los grandes estilos conocidos e institucionalizados que recoge la revisión histórica y académica, los cuales pueden quedar de manifiesto tan sólo en algunas de las imágenes que se reproducen a continuación como referencias estilísticas «sin nombre» o un tanto anónimas, pero que, definitivamente forman parte muy importante del fenómeno del tipografismo en el arte y, por tanto, son materia importantísima de estudio de con esa acotación terminológica y conceptual.

En la figura 82, la imagen de la izquierda podría catalogarse como un tipografismo de estilo «geometricromático», pues sus letras están hechas con ciertos trazos angulosos que podrían acercarse al lenguaje geométrico de las líneas rectas y completamente ortogonales, en un lenguaje visual y tipográfico en el que las curvas simplemente no existen. Así mismo, la composición tipográfica, además de caracterizarse por su geometricidad recta, también lo hace por la estridencia cromática de sus colores, otra cualidad de este estilo de tipografismo.

La imagen de la derecha de esa misma figura 83, podría enmarcarse en un estilo «neo grunge», inspirado en la tipografía «grunge» original de los años 90's, la cual a su vez se inspiró en una cultura musical y visual de esa misma época, que daría origen al estilo “desgastado”, “crudo” y algo caótico de las letras, siendo su principal representante el afamado diseñador noventero de culto David Carson.

## Figura 82

*Estilismo y Etiquetas en el Tipografismo: «Geometricromático» y «Neo-grunge»*



*Nota.* Sophie Théodose. Mural. Houston St. and Elisabeth St, NY | Ronald Hunter, LOVE in Red, 2021. Pintura acrílica, 90 x 90 cm.

En la figura 83, se puede reconocer la afinidad de la imagen del mural fotografiado con el estilo «afrourbano» que remite a un arte urbano basado en la estética del graffiti, mezclado con la estética de la cultura afroamericana de Estados Unidos, que utiliza la expresión de su estética colectiva en el tipografismo para hacer valer su activismo en pro de la defensa de derechos civiles de su comunidad.

## Figura 83

*Estilismo y Etiquetas en el Tipografismo: Afrourbano*



*Nota.* Monumento a George Floyd, 2020. Minneapolis. Mural, acrílico.

Una vez expuestas las tres imágenes y descritas las categorías estilísticas a las que pertenecerían, es importante el siguiente apunte. Las tres imágenes mostradas en las figuras 82 y 83 fueron tomadas de forma aleatoria de una recopilación hecha como parte de la investigación. Dichas imágenes en realidad no pertenecen a ninguno de los estilos escritos líneas arriba, ni al estilo «Geometricromático», ni al estilo «Neo-grunge» ni tampoco al estilo «Afrourbano», pues tales estilos realmente no existen y nunca se han usado como tales en las categorías estéticas del arte ni del tipografismo.

El hecho de haberlas nombrado de esas maneras corresponde solamente a un ejercicio de conceptualización de los estilos observados de parte de quien escribe estas líneas, proponiendo a manera de juego gráfico y conceptual algunas etiquetas viables para enmarcar esos tipografismos en estilos que podrían existir si se pretendiera abrir nuevas categorías en el conocimiento popular y las categorías de estudio formal de la imagen y la tipografía. La denominación que de forma casual y arbitraria se propuso en este ejercicio, proviene de aquellos rasgos visuales que evocan las propias imágenes y el lenguaje del tipografismo en sus construcciones libres y expresivas. Adicionalmente, tales apelativos expresados en las categorías propuestas derivaron del reconocimiento y de las referencias con que quien escribe cuenta en relación a las formas, a las letras y al propio contexto cultural en el que se desenvuelve, allegándose de esas herramientas cognitivas para nombrar las piezas como parte de esas tres categorías imaginarias que se crearon para tipificar y hasta justificar la validez gráfica de las tres imágenes, aunque estrictamente hablando, su validez visual proviene única y exclusivamente de su propia expresividad visual y de que esta signifique algo para alguien, sea que las veamos como imágenes-signo o como textos visuales, en cuyos casos serán la semiótica o la hermenéutica las formas de acercamiento más viables a su posible interpretación.

En la creación de esos nombres o categorías “ficticias”, tales caracterizaciones se plantearon utilizando referencias lingüísticas que tuvieran alguna relación con las evocaciones a las imágenes, las formas o los patrones estéticos o culturales que, en una rápida mirada, se consideró que podrían tener relación con cada una de ellas, lo que permite manifestar que las etiquetas que hablan de cualidades estilísticas, en realidad son eso, etiquetas que a veces son temporales o a veces transitorias en las formas de estudio e identificación de los tipografismos,

y que en el mejor de los casos, dejan una huella mucho más honda y duradera en el imaginario colectivo, o a veces pueden ser absolutamente efímeras y responder a modas pasajeras, pues finalmente provienen de asociaciones de sentido y de formas interpretativas que, al final del día, son acercamientos hermenéuticos desde las formas de denominación a los fenómenos del tipografismo. Como forma del arte, el tipografismo imita las formas en que casi cualquier tendencia o movimiento de la historia y del reconocimiento colectivo popular llega a instaurarse en esa matriz que contiene a las imágenes, a las letras y las escrituras unos más de los elementos de la cultura.

Así, como formas de reconocimiento y como forma de acercamiento y comprensión, los estilos visuales en el tipografismo resultan válidos y útiles como arquetipos, sin embargo, no hay que perder de vista que tampoco deben condicionar exageradamente la significación a través de las ideas preconcebidas que encierran en los imaginarios individuales y colectivos, aunque definitivamente influyen en ellos.

La apreciación visual se puede entender entonces como un fenómeno recíproco entre autor e intérprete de la imagen que permite utilizar los elementos de la configuración visual como puente para la comprensión hermenéutica de la imagen a partir de sus rasgos gráficos y de las relaciones que entre ellos existe, a fin de establecer una premisa expresivo-interpretativa que une las intencionalidades de autor e intérprete, a veces solapándolas de forma cercana a la coincidencia hermenéutica, en la medida que comparten significaciones previstas y expresadas por el autor de la obra y por el espectador que la interpreta al contemplarla. En otras ocasiones existe una lejanía moderada o considerable entre las significaciones e intencionalidades, pues lo que el autor configura y propone a través de la forma, termina por ser interiorizado por el intérprete de formas menos afines a es intencionalidad.

A diferencia de otros ámbitos visuales de la comunicación visual, como las imágenes publicitarias o señaléticas, en el arte suele ser bastante natural y usual la distancia entre intencionalidades, pues la experiencia estética de ambos agentes suele estar distanciada por sus propias búsquedas e intenciones. Adicionalmente a ello, en el arte, a través de la experiencia estética del espectador, no se busca una comprensión total calcada de la intencionalidad del autor, que, por otro lado, prácticamente nunca se puede conocer, sino que

más bien, en el mejor de los casos, se presenta la afinidad entre su intencionalidad y la del intérprete, relacionada con el interés de la obra en tanto objeto, temática y narración.

#### ***4.3.2 Los Ejes Hermenéuticos del Tipografismo en el Arte***

Una de las premisas fundamentales de esta investigación, que incluso se plantea en la hipótesis de la misma, es la posibilidad de aplicar un enfoque hermenéutico en el análisis y la clasificación de obras del tipografismo, a fin de establecer pautas que permitan acercamientos significantes a esas obras, a partir de ciertas características de la identificación de los rasgos y las particularidades de dichas obras.

Tanto el tipografismo como fenómeno expresivo de la imagen, como el discurso artístico como fenómeno cultural, con implicaciones conceptuales, estéticas, históricas e ideológicas, son ambos universos de conocimiento en torno a los cuales gira la idea del discurso y el sentido de sus propios textos, que son materia de la hermenéutica de forma natural desde la posibilidad de la interpretación mediática, objetual y artística. Así, estas dos disciplinas derivan de forma unificada, desde la hermenéutica del tipografismo y la hermenéutica del discurso artístico, en una «hermenéutica del tipografismo artístico», la cual puede entenderse según la figura 84.

#### **Figura 84**

*Hermenéutica del tipografismo artístico*





Como un concepto que puede ser construido desde estos dos grandes universos individuales, y que a su vez puede ser entendida como un concepto más grande y con su propia especificidad y alcance, la hermenéutica del tipografismo artístico puede considerarse una concepción que tendría un gran potencial de irse desarrollando como categoría teórica del mundo del arte y del mundo de los acercamientos hermenéuticos de la imagen.

Con ese fin de acercar otros elementos que solidifiquen dicho concepto, esta parte de la propuesta plantea una serie de ejes o líneas temáticas que permitirían el abordaje y estudio de objetos concretos que puedan catalogarse como tipografismos artísticos, guiando el estudio y análisis de las obras de arte y también facilitando su clasificación en el ámbito de las artes visuales.

Estos ejes generales y primarios de la presente propuesta permitirían a su vez derivar algunas sub categorías más específicas que serían de gran utilidad para el análisis de las imágenes, las cuales se enlistan y explican brevemente a continuación.

Primeramente, se propone que el acercamiento hermenéutico inicial a los textos artísticos pudiera establecerse a partir de dos universos particulares, que serían el universo del «Tipografismo» y el universo del «Discurso Artístico», los cuales confluyen en el fenómeno del tipografismo en las artes. Tales universos se entenderían en esta propuesta como los ámbitos en los que se gestan los fenómenos y objetos artísticos que incursionan en la expresividad del texto visual.

A continuación, se va esquematizando la propuesta concreta de abordaje hermenéutico del tipografismo artístico, cobrando forma de lo general a lo particular y partiendo de la siguiente estructura:

1) Universos hermenéuticos

- Hermenéutica del discurso artístico
- Hermenéutica del tipografismo

A la par de estos dos universos, se proponen una serie de componentes temáticos que se fundamentan en los tipos de abordajes usuales de los objetos artísticos y tipográficos, así como a través de una serie de conocimientos y saberes útiles en el análisis de la imagen, categorías que encierran una gran cantidad de pre-conceptos o prejuicios con los que se suele abordar el tipografismo y las obras visuales del arte.

Una vez planteados los campos expresivos generales que darán origen a las relaciones significantes del tipografismo y los fenómenos artísticos, se plantearía un siguiente nivel de especificidad a través de sub niveles temáticos que intentan recoger, compilar y organizar los tipos de referentes informativos y significantes a través de cuatro componentes básicos que producen sentido en los textos y en las artes. Estos elementos se podrían enunciar como «componentes hermenéuticos de la apreciación y la significación visual» y son enlistados a continuación:

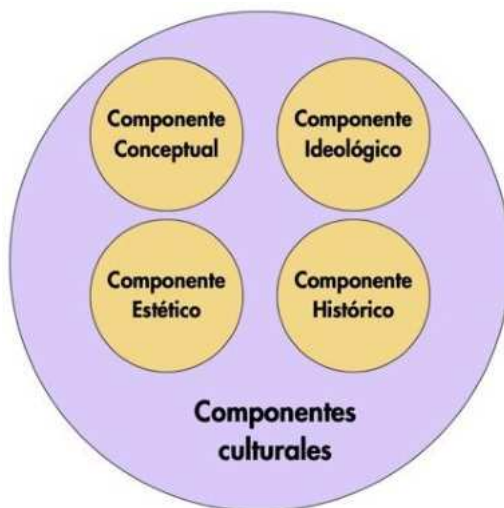
2) Componentes hermenéuticos de la apreciación visual

- Componentes conceptuales
- Componentes estéticos
- Componentes históricos
- Componentes ideológicos

Estos componentes integrarían en conjunto una categoría más amplia que se podría reconocer como los «componentes culturales» de toda apreciación hermenéutica, que sería el cúmulo y la suma de todas estas referencias para el abordaje hermenéutico a partir de la comprensión, tanto visual como cultural de los objetos del arte y de los tipografismos (figura 85).

**Figura 85**

*Componentes de la apreciación hermenéutica*

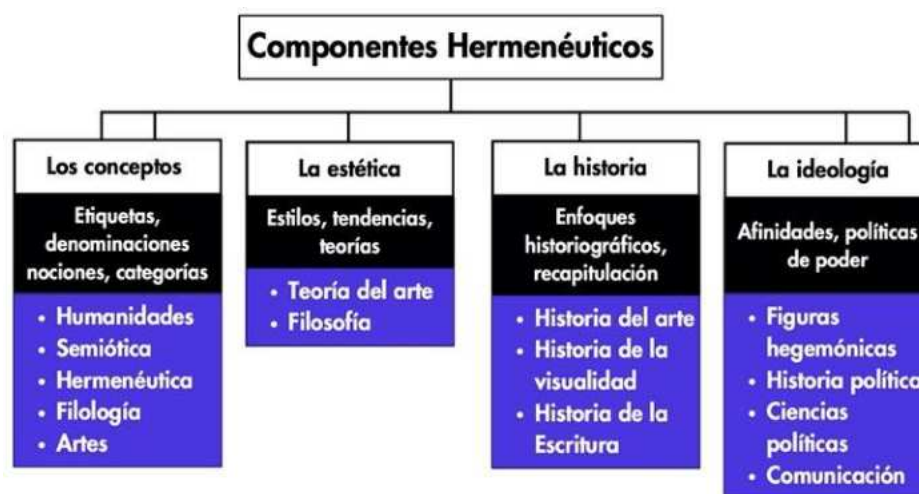


Cabe destacar que todos los referentes descritos en esta propuesta tienen una relación con la dualidad implícita en el acto hermenéutico, por lo que se relacionan de forma simultánea y bidireccional con la expresión simbólica de la imagen artística expresada y configurada en las obras y, al mismo tiempo, con las formas de apreciación visual que llevan a los intérpretes al significado a través de la comprensión de dichos referentes, los cuales, en la otra dirección del acto interpretativo, son evocados por el autor de las imágenes en su proceso creativo.

En la figura 86 se muestran los componentes propuestos del modelo de acercamiento hermenéutico al tipografismo artístico, dividiéndose en cuatro grandes bloques, de los cuales, estarían derivando sub categorías o temáticas muy específicas que resultarían referenciales para el abordaje de cada uno de esos componentes temáticos, mismos que pueden identificarse en el esquema a través de los recuadros negros en tipografía blanca.

**Figura 86**

*Componentes hermenéuticos del tipografismo artístico*



Como tercera fase del planteamiento del modelo hermenéutico del tipografismo artístico, se propone explorar la posibilidad de generar algunos binomios de interacción que permitan hacer acercamientos híbridos a las imágenes artísticas. Tales acercamientos derivan de la idea de que, al enfrentarse interpretativamente a una obra de arte, usualmente se suelen considerar diversos factores para descifrar el significado de dicho acercamiento, así como algunas referencias tanto propias del objeto artístico en sí mismo, como de factores externos que lo rodean o que forman parte de contextos cercanos a él.

Por ejemplo, hay obras cuya propuesta artística exige acercamientos más estéticos o más ideológicos, o bien, desde una perspectiva más histórica al tema, al artista o a la obra misma. En ese sentido, es común que tales acercamientos no se den solamente desde alguna de esas categorías de conocimiento, sino desde dos a más de ellas de forma combinada o mezclada, a través de referencias de distinto tipo vinculadas a estos diferentes ejes. Esta condición natural y evidente de la multidisciplinariedad en el acercamiento hermenéutico, permite la posibilidad de identificar y proponer binomios o trinomios hermenéuticos que podrían servir para que la apreciación de la obra sea más precisa o para crear experiencias contemplativas más enriquecidas.

En lo relativo a las características del tipografismo como categoría visual del arte, al estatus de lingüisticidad inherente a ellas, así como a la estructura de los discursos y textos artísticos que componen sus objetos, que concilia de forma dual las intencionalidades del texto como palabra y del texto como imagen, tales acercamientos se pueden volver más complejos, pues los códigos inmersos en ellos son más numerosos y por tanto, las relaciones de significado pueden potenciarse más allá de la percepción de las obras como imágenes.

Sin embargo, pese a la complejidad añadida por el significado lingüístico de las palabras y los discursos en su forma de textos lingüísticos en los objetos del arte, este esquema de apreciación hermenéutica se propone para su aplicación en la dimensión de la imagen, pues como se abordó en el apartado de la «lectura» en este mismo capítulo, la decodificación lingüística obedece a sus propios principios perceptuales y psico-cognitivos para dar origen a ese reconocimiento lingüístico, del cual se ha hablado de forma suficiente y cuya profundización no es materia ni fin de este trabajo.

Volviendo a la idea de la mixtura de categorías de la significación a través del acercamiento hermenéutico, estas mezclas o pautas combinatorias pueden generarse en los dos sentidos del acto hermenéutico, el cual, como se ha propuesto ya, se compone de forma bidireccional por acercamientos paralelos por el «acto creativo» y el «acto interpretativo».

Esta condición de bidireccionalidad en el acercamiento hermenéutico al tipografismo artístico, supone que, tanto el artista o creador de la obra puede partir de intencionalidades alineadas a uno o más de estos ejes propuestos, con la idea de imprimir en su propuesta artística un enfoque creativo más conceptual, más ideológico, más histórico o más estético.

## **Componentes Hermenéuticos en Tipografismos Artísticos**

Como forma exploratoria de aplicación de los componentes propuestos en el modelo de la figura 86, a continuación, se presentan algunas imágenes que corresponden a tipografismos artísticos, mientras que a la par de su revisión, se elaboran y proponen algunas conjeturas en relación a sus posibles formas de acercamiento hermenéutico desde los componentes propuestos. Si bien dicho acercamiento hermenéutico a las imágenes es solamente una pequeña muestra de las posibilidades que pudieran darse en un universo mayor de tipografismos artísticos, esta parte del modelo que se presenta a través de esta tarea analítica y categorizadora concreta, constituye una de las partes más importantes de esta investigación, pues permite identificar la coherencia de las conjeturas teóricas planteadas durante buena parte del documento y, en específico, en la parte de este pequeño modelo de relaciones, dando pie a su confrontación con los verdaderos objetos del arte.

En relación a estas intencionalidades del tipografismo según el modelo propuesto en este apartado, se irán abordando algunas obras artísticas como referentes de análisis de las diferentes intencionalidades discursivas, especialmente alineadas o cercanas a los componentes y ejes propuestos.

### ***Tipografismo de afinidad «ideológica»***

En el primer caso expuesto se puede observar la obra del artista lituano americano, fundador y figura del movimiento «Fluxus», Gerge Maciunas. Ante una mirada inicial, es más que evidente la presencia del fuerte componente ideológico de su tipografismo, el cual se convierte claramente en una forma de denuncia a través de una pieza de arte colgada en una sala.

Adicionalmente a este primer componente mucho más claro, existe también un componente histórico que proviene de los datos que el artista recrea en su composición tipográfica, mismos que son la base de la propuesta artística.

La lectura que pudiera hacerse de aspectos estéticos, en relación con los otros dos componentes hermenéuticos es mucho menos relevante, tanto para el artista, como seguramente a ojos de la mayoría de los espectadores de su obra, cuyo matiz ideológico y crítico la hizo un referente para algunos activistas y visiones críticas de la política belicista de Estados Unidos, la cual es el blanco principal de la crítica de Maciunas en la obra.

Es evidente que la mayoría de los espectadores del cuadro no se centrarían en su afinidad los elementos del discurso estético –que, sin embargo, está bien resuelto–, sino al componente político que deriva de cualquier tipo de abordaje y que no puede moverse mucho de ese claro foco desde una perspectiva hermenéutica previsiblemente bastante cercana diversos intérpretes.

Siendo los componentes principales identificados en la obra, el componente ideológico y el histórico, podría plantearse esencial para la comprensión e interpretación, el binomio «ideológico-histórico».

### Figura 87

*Tipografía ideológica. Geroge Maciunas*



*Nota.* Geroge Maciunas, «U.S.A surpasses all the genocide records!», 1966.

### *Tipografía de afinidad «conceptual»*

En un siguiente caso, puede observarse el abordaje altamente conceptual que propone Ed Ruscha en su obra «Artists who make “pieces”», en la cual es evidente que su propuesta pictórica se remite esencialmente a la idea o el concepto que deriva de su sintética frase, en la cual, es notorio también un tono claramente irónico, al entrecomillar la palabra “PIECES” en su cuadro. Según se puede especular en una apreciación de la obra, no se pretende una concepción que pretenda exaltar las cualidades estéticas de la misma, que se perciben cercanas a una sobriedad, sencillez y cierto minimalismo que no resulta particularmente llamativo, estéticamente hablando. Tampoco parece abordar una temática histórica como tal y, si acaso, podría considerarse en la ironía de su frase cierto acercamiento a una idea algo implícita al arte o a cierto tipo de arte o artistas a los que dicha frase critica de forma sutil. En ese sentido, la pieza de Ruscha supone un abordaje claramente **conceptual** y quizá secundariamente

ideológico, dejando de lado en importancia las categorías que apelan a los componentes estéticos y sobre todo al histórico, que no tiene ningún tipo de referencia en la obra (figura 88).

### **Figura 88**

*Tipografismo «conceptual-ideológico». Ed Ruscha*



*Nota.* Edward Ruscha. «*Artists who make "Pieces"*». 1976.

Considerando que los componentes identificados como elementos ejes de la interpretación más viable en la obra de Ruscha serían el componente conceptual y el componente ideológico, se puede categorizar bajo el binomio «conceptual-ideológico».

#### ***Tipografismo de afinidad «estética»***

Un tercer caso que puede servir como ejemplo, pero ahora de la exaltación del componente estético del tipografismo artístico, podría ser la obra de Jaques Villegle, y en general, sus collages basados en recortes de periódico y piezas de propaganda recuperadas y reorganizadas con fines discursivos.

En su obra, Villegle examina la composición y la forma a través de la estética del collage y de la recuperación de las letras impresas en los medios impresos masivos, reciclados y resignificados. La atención de los espectadores se centra sobre todo en un lenguaje plástico cuidadosamente estructurado en las aparentemente caóticas composiciones en papel y tinta que dan origen a su peculiar estilo, cuyos principales méritos son claramente su atractivo estético.

Como sus obras en general no permiten identificar el contenido lingüístico –e incluso probablemente no lo tengan de forma explícita– la atención se centra en la plasticidad de los elementos y, por tanto, los componentes de la obra y de su acercamiento se fundamentan en la

percepción estética. Quizá el uso de medios impresos en el *collage* puede hacer alusión a la idea de cultura visual masiva y mediática, lo que podría acercar sus obras de formas sutil a un componente secundario de índole ideológico (figura 89).

### **Figura 89**

*Tipografismo «estético». Jaques Villegle.*



*Nota.* Jacques Villegle - «*Bleu O noir*», 1955

Considerando entonces que «*Bleu O noir*» pueda abordarse especialmente desde la descripción anterior, ésta encuadraría al tipografismo contenido en el collage de Villegle dentro del binomio hermenéutico «estético-ideológico».

#### ***Tipografismo de afinidad «histórica»***

El cuarto ejemplo propuesto para explicar las variedades de acercamiento hermenéutico al texto en el discurso artístico, puede apreciarse en la siguiente imagen del artista Charles Demuth, quien en su obra un otorga protagonismo considerable al texto que aparece en el primer plano de su composición urbana de los años 30, haciendo alusión a la ciudad en la que se ha retratado la escena.

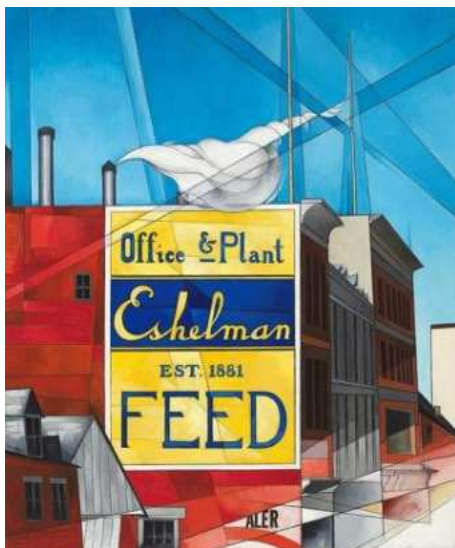
En esta obra podría identificarse la presencia de un abordaje hermenéutico histórico del tipografismo, debido a que los principales referentes para la significación se encuentran en varios aspectos que derivan de las cualidades gráficas en su relación con una estética enmarcada en una determinada época y espacio determinado. Un pequeño texto secundario aparece como complemento discreto de la composición principal, aludiendo al entorno de la



señalética urbana de inicios del siglo XX, así como a un estilo moderno que contrasta con la tipografía de estilo más tradicional del tipografismo protagonista de la obra.

### Figura 90

*Tipografismo «histórico». Charles Demuth*



*Nota.* Charles Demuth. «*Buildings Lancaster*». Whitney Museum of American Art por medio del acto interpretativo, a continuación se propone el esquema de posibles binomios hermenéuticos del tipografismo en el arte.

Además del componente claramente histórico que define el acercamiento temático y guía la interpretación de la imagen, de forma secundaria, pero también relevante, tiene peso en el significado la construcción estética a través de la geométricidad de los planos que rompen la idea de paisaje idílico y colorido, potenciando el efecto visual de la obra desde la consecución de planos que remiten a la estética particular del artista. En ese sentido, el binomio hermenéutico con el que se aborda el concepto evocado de la obra podría plantearse como «histórico-estético».

Como síntesis de los hallazgos expuestos en los ejemplos anteriores, resultado de la búsqueda de acercamientos concretos a las imágenes artísticas y desde las categorías planteadas como componentes interpretativos, se propone que los binomios o trinomios que derivan de tales componentes pueden ser una forma de análisis válida para estructurar una visión de la hermenéutica en el tipografismo. Se pueden utilizar estas y otras posibles

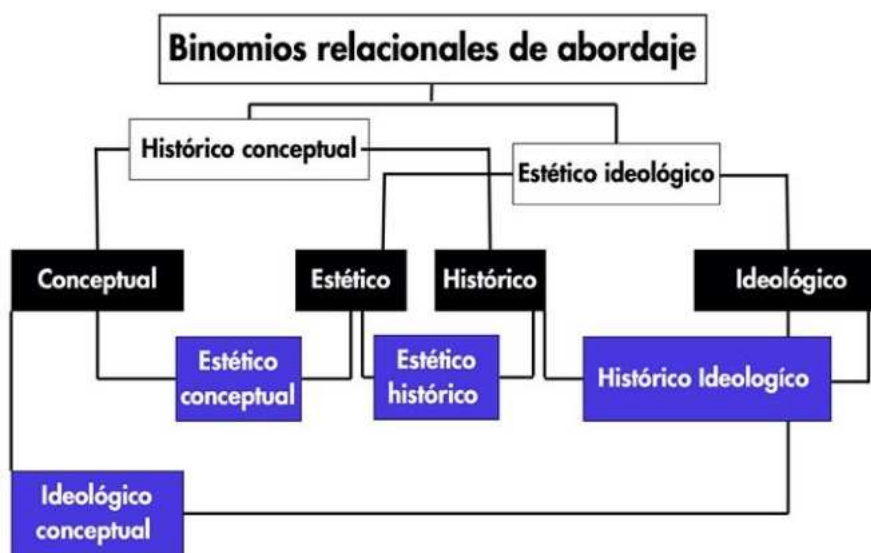
categorías estables que parten de una objetividad disciplinar y multidisciplinar con fines especialmente académicos.

***Binomios hermenéuticos de acercamiento al tipografismo***

En el esquema de la figura 91 pueden identificarse de forma visual las relaciones y binomios descritos en las imágenes que se analizan como casos de estudio en este breve ejercicio.

**Figura 91**

*Binomios hermenéuticos del tipografismo artístico*



Cabe destacar, que la presente propuesta de acercamiento hermenéutico al tipografismo artístico y sus objetos, no pretende sustituir acercamientos más profundos a la investigación artística derivada de las metodologías ya existentes para ello, sino más bien, aportar una idea o visión distinta desde ciertos conceptos claves de la exploración hermenéutica, tales como el acto interpretativo, la comprensión hermenéutica y el acto hermenéutico, pues estos conceptos se encuentran presentes e involucran las dos figuras presentes siempre en la existencia del arte: el autor y el intérprete.

Por otro lado, el conocimiento especializado ya existente en los ámbitos de la teoría y la historia del arte, permitiría nutrir con datos relevantes e información precisa ya existente y generada desde las disciplinas formales de estudio del arte las exploraciones hermenéuticas hacia las imágenes a partir del modelo propuesto, en lugar de considerar que tal información

existente deba ser descartada para dar prioridad a una nueva forma de abordar la imagen, que no es el fin de este esquema. Esta incipiente propuesta podría ser, en el mejor de los casos, una forma alternativa para ocuparse solamente de algunas formas de la interpretación desde las referencias culturales y estéticas que ya son parte del mundo y las ideas que tenemos ya arraigadas de lo artístico, aunque sobre todo, compete a estos acercamientos la condición de las particularidades significantes de unos objetos específicos que han sido el objeto de toda esta investigación durante varios años: el tipografismo. Las obras contenidas en esta categoría pueden ser especialmente concebidas, estructuradas y producidas a partir del texto y del discurso escrito como elemento visual del arte, siendo también ámbitos que, en los campos formales de la teoría y la historia del arte, se han explorado muy poco, si no es que de forma casi inexistente.

#### ***4.3.3 Hacia un Método Hermenéutico Aditivo Relacional del Tipografismo Artístico***

La lógica inicial de este modelo de análisis hermenéutico del tipografismo en el arte, podría considerarse como una suerte de método aditivo que permite ir vinculando ciertas certezas al análisis, a través de ir desarrollando nuevas herramientas de abordaje.

Este carácter proviene de la posibilidad de ir “sumando” o adicionando referencias de interpretación, nuevas ideas, conceptos o esquemas o módulos a fin de fortalecer las relaciones de este entramado teórico-aplicativo, de cara a lograr una aplicabilidad del análisis semiótico y hermenéutico del discurso en el tipografismo, tanto en tareas académicas y de investigación, como en referencias para trabajo creativo en las artes visuales.

Esta tesis y su resultado final, expuesto como parte de este esquema o modelo teórico, pretende plantear una visión unificadora desde las coincidencias y desde las diferencias que implican las visiones semióticas y hermenéuticas de la apreciación de los objetos visuales en el tipografismo, a través de las cuales, éstas puedan derivar en aspectos concretos de los componentes que se pueden ir adicionando a dicho análisis en ambas disciplinas, mismas que pueden visualizarse en un pensamiento integrador de mediano y largo plazo.

Los conceptos e interacciones propuestas en este cuarto apartado de la tesis exploran algunas formas de relación en torno a la semiótica y la hermenéutica, con la posibilidad de usar estas disciplinas a través de formas de pensamiento en diversos sentidos.

Desde la semiótica se ha recuperado la síntesis de las tres posibilidades semióticas del texto, derivando las dos primeras de la propuesta de Klinkenberg y aportando desde esta investigación una tercera pieza a su conceptualización desde la escritura, llevándola de lo escrito a lo tipográfico, de lo escrito a lo gráfico.

Además de sus dos dimensiones propuestas: «el texto como reflejo y extensión de la oralidad» y «el texto como forma discursiva y lenguaje propio», se ha complementado esa visión con «el texto como forma gráfica y sustancia plástica». Las dos primeras derivan de la condición de escritura del texto, mientras que la tercera del estatus objetual, tipográfico o tipográfico que adquiere un texto cuando cobra importancia y protagonismo desde su forma visual. Esta última categoría sería la principal aportación teórica de este trabajo.

Desde la perspectiva de la hermenéutica, se han propuesto los ejes y los componentes que pueden aplicarse en la revisión y análisis de imágenes. Los universos en los que se generan esas interacciones son el tipografismo y el discurso artístico, mientras que los componentes involucrados permiten acercamientos conceptuales, estéticos, históricos e ideológicos en la interpretación de las obras visuales, deviniendo en la categoría más amplia de «acercamientos culturales».

Como resultado de este modelo de andamiaje teórico se desarrollaron 23 esquemas y cuadros conceptuales originales que derivaron de la investigación, los cuales se han propuesto y mostrado durante los diferentes apartados, de manera gradual al abordar cada concepto que se ha tratado en el documento. Dichos esquemas pasaron por un proceso de desarrollo profundo, desde la documentación y el trabajo de análisis que precedió su diseño como esquema conceptual, hasta su resolución gráfica. Por tanto, el aporte de la investigación radica también en esos 23 infográficos y en cómo éstos se fueron engarzando a lo largo de la investigación.

Pese al avance alcanzado en el abordaje del objeto de estudio, quedan abiertas las posibilidades de ir sumando nuevos aportes y esquemas de pensamiento a fin de ir perfeccionando lo que hasta este punto se ha construido, en afinidad a la idea de modelo aditivo relacional que se propone. Queda abierta también la posibilidad de colaboraciones de otras y otros investigadores interesados en el tema, que puedan encontrar en este planteamiento la

suficiente coherencia para entablar algún diálogo alrededor de ella, de forma crítica y propositiva.

Esto implica que lo presentado en este trabajo puede irse nutriendo en función de nuevas investigaciones, lo que podría derivar en nuevos hallazgos y, eventualmente, en nuevos planteamientos teóricos, sin descartar que algunos de los resultados de esta investigación vayan modificándose o afinándose hacia articulaciones más concretas y sutiles.

## Conclusiones

«A veces sólo el arte y la poesía son capaces de traducir un sentido más allá del significado primero si somos capaces de percibir en lo escrito lo que está detrás de la letra.»  
(Jesús de Diego Erles, 2000, p. 10)

Las conclusiones de este trabajo son diversas y giran en torno también a diversas ideas. Por tanto, con la idea de exponerlas de forma clara y darle a cada una su propio peso e importancia, se enumeran en párrafos particulares.

1) El concepto de tipografismo es importante y debe ser explorado con miras a alcanzar una amplia profundidad, pues si bien se manifiesta en acercamientos diferentes desde varios autores, no está tan formalizado como campo de estudios en muchas fuentes de referencia que lo tocan. Por ello se hace necesaria una profundización en torno a las posibilidades expresivas del concepto y su aparición en trabajos de investigación, con miras a expandirlo en exploraciones propias o colectivizadas desde abordajes afines o complementarios.

2) La categorización de los lenguajes escritos aporta claridad sobre la comprensión de su importancia para el entendimiento y la expresión humana, por lo que entender las diferentes versiones de los sistemas escritos, sus orígenes, ventajas y limitantes, permite dimensionar su importancia y establecer la relevancia de dedicar estudios profundos a su naturaleza y a sus formas de funcionamiento social y cultural.

3) Las disciplinas teóricas que se ocupan de la significación aportan un marco extraordinario para someter a la visualidad de la escritura a procesos de revisión, tratando de reducir las ambigüedades en su estudio y en su uso, apoyándose en reflexiones que aporten sustento más allá de las experiencias empíricas que se suelen asociar a sus formas de apreciación, desde la cercanía de los objetos cotidianos y desde cierta lejanía de los discursos del arte.

4) El desarrollo teórico del objeto de estudio de esta investigación, expresado y visualizado a través de la conceptualización de esquemas infográficos diseñados para fines explicativos, permite representar con notoria claridad las relaciones entre los diversos componentes del tipografismo artístico, facilitando la comprensión de tales relaciones e

insertándolas dentro de una lógica visual cercana a la particularidad de los objetos de estudio del trabajo, los cuales son también visuales.

5) El tipografismo se ha manifestado históricamente a partir de muchas formas de categorización que son parte del imaginario colectivo y de los territorios de la academia, aunque estas se han dado más desde la práctica, la experiencia y la expresión de los propios objetos gráficos que desde análisis teóricos profundos. Este trabajo pretende abonar en la reducción de tales desequilibrios.

6) Después del abordaje teórico de las disciplinas de la interpretación, puede considerarse como una posibilidad real concebir un sistema semiótico-hermenéutico del tipografismo como fenómeno artístico, estableciéndolo como base de un conocimiento más concreto y tangible de los códigos expresivos de la escritura, la tipografía y sus relaciones con el arte, más allá de su vinculación natural a los medios de comunicación masiva.

7) A partir la investigación rigurosa, pero abierta a los fenómenos de la sensibilidad de las artes y las humanidades, se pueden unir los mundos de las estructuras teóricas con el mundo de los objetos. Se pueden vincular también los mundos individuales y colectivos, desde el diálogo posible entre el tipografismo y las expresiones artísticas, explorando sus lenguajes comunes.

8) Finalmente, la última idea escrita de este documento se enfoca en hacer un balance de todo el trabajo realizado por varios años en torno a este tema. Más allá de las valoraciones que procede hacer del aporte de esta tesis y de su pertinencia para su campo de estudio, sin duda ha generado un aprendizaje profundo para quien la ha escrito. La posibilidad de proponer una visión teórica, unas formas de relación y algunas categorías entre los objetos estudiados, ha permitido la emergencia de neologismos en torno a ellos y a su vínculo con el tipografismo,

Resta solamente estar atento a la retroalimentación de la comunidad académica para seguir avanzando con este tema, pues lo planteado en este documento es apenas una parte de algo que puede seguirse escudriñando en las disciplinas de la significación visual, de las cuales se lograron generar apenas algunos hallazgos, esperando que sean de sustantivo valor para la investigación en las artes visuales.

## Referencias Bibliográficas

- Aicher, O. (2004). *Tipografía*. Campgràfic.
- Albarrán Diego, J. (2010). Historia del arte y tiempo presente: Otra historiografía desde la contemporaneidad. El Futuro del Pasado. *Revista electrónica de Historia*, 1(1), 37-52.
- Amador, J. (2018). Breves reflexiones en torno a la universalidad del problema hermenéutico. *Estudios políticos*, 43, pp. 35-52.
- Amador, J. (2021). *Ensayos de hermenéutica. Perspectivas para una teoría de la interpretación*. UNAM.
- Arnheim, R. (2011). *El poder del centro: Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Akal.
- Arráez, M. Calles, J. & Moreno de Tovar, L. (2006). La Hermenéutica: una actividad interpretativa. *Sapiens Revista Universitaria de Investigación*, 7(2), 171-181.
- Aspiunza, J. (2012). Nietzsche, El lenguaje y la verdad: algunas precisiones actuales. *Estudios Nietzsche*, (12), pp. 13-24.
- Ayuso C. (2019). El rótulo comercial: estructura textual y lingüística. *PITTM*, (90), 157-188.
- Bacon, F. (2016). *Novum Organum*. Createspace Independent Publishing Platform.
- Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra gótica: tipo e identidad nacional*. Campgràfic.
- Baines, P. & Haslam, A. (2005). *Tipografía: Función, forma y diseño*. Gustavo Gili.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades*. CENDEAC.
- Balius, A. (2003). *Type at work*. Bis Pub.
- Balius, A. (2013). Diseño de tipos. Multiculturalidad Multiescritura (multi-script) Multilingüismo. *ELISAVA. Temes de Disseny*, (29), 30-40.
- Balius, A. (2013). Tipografía árabe. La escritura como dibujo, la palabra como imagen. *EME Experimental Illustration, Art & Design*, 1(1), 28-35.
- Barreto, J.F. (2008). *La semiótica de la obra de arte*. Universidad del Valle
- Barriandos, J. (2013). *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos* [Tesis de grado]. Universidad de Barcelona.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Paidós.
- Barthes, R. (2002). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós. Campgràfic.
- Baudrillard, J. (2012). *Cultura y simulacro*. Kairós.



- Bauman, S. (2007). *Arte ¿líquido?* Sequitur.
- Berger, J. (2012). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Bermúdez, J.G. (2012) La historicidad de la comprensión en la hermenéutica de Gadamer. *Revista Filosofía UIS. (11)1*.
- Beuchot, M. (2016). *Hechos e interpretaciones*. Fondo de Cultura Económica.
- Beuchot, M. (2016). *La hermenéutica y el ser humano*. Titivullus.
- Beuchot, M. (2018). *Lecciones de hermenéutica analógica*. Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Beuchot, M. (2019). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Beuchot, M. (2022). *Hermenéutica, analogía y ciencias humanas (1ª ed.)*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México-UACM.
- Beuchot, M., Vital, A. (2018). *Manual de hermenéutica*. UNAM.
- Blackwell, L. (2004). *Tipografía del siglo XX*. G.G.
- Blanchard, G. (1990). *La Letra*. CEAC.
- Blanco, R. (2000) *Arte de la escritura y de la caligrafía: teoría y práctica*. Imp. y Lit. de J. Palacios.
- Bloch, M. (1974). *Introducción a la historia*. Fondo de Cultura Económica.
- Bringhurst, R. (2014). *Los elementos del estilo tipográfico*. Fondo de Cultura Económica.
- Calles, F., Martínez Meave, G., Kloss, G., Fontana, R. & Garone, M. (2012). *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*. Designio.
- Calvet, L. (2014). *Historia de la escritura*. Paidós.
- Calvo, S. (2015). *Neoplasticismo. 1917-1931*. HA. Historia Arte (2015). historia-arte.com
- Campi, I. (2013). *La historia y las teorías historiográficas del diseño*. México: Designio.
- Campos, R. A. (2023). *Una visión hermenéutica del contexto cultural contemporáneo*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Canaparo, A. (2018). *El dadaísmo como herramienta tipográfica*. Tipoblog. <https://www.catedracosgaya.com.ar/tipoblog/2018/el-dadaismo-como-herramienta-tipografica/>

- Capdevila, P. (2023). Espectros del tiempo. Estética e historicidad en el arte contemporáneo. GEDISA.
- Carassou, M. & Béhar, H. (1996). *Dadá. Historia de una subversión*. Edicions 62.
- Carrillo, J. (2022). La experiencia estética kantiana. *MF Ensayos*. pp. 79-93.
- Castillo, F. (2015). Evolución de la escritura y su condición actual. *Complejidades* (26), 30-43.
- Chaïm P. (2001). La nouvelle rhétorique comme théorie philosophique de l'argumentation. En *Memorias del XIII Congreso Internacional de Filosofía*, (5), 269-270.
- Checa, A., Castro, P. (2015). El rótulo popular como denominador del paisaje urbano en México. *Estudios históricos sobre cultura visual. Nuevas perspectivas de investigación*. Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Christin, A.M. (2000). The first page. *European Review*, (8)4, 457-465-
- Cohen, A. & Winkfield, T. (1983). *Dada once and for all*. Ex Libris.
- Corbeto, A. & Garone, M. (2015). *Historia de la tipografía*. Milenio.
- Costa, J. (2003). *Diseñar para los ojos*. Universidad de Medellín.
- Cuartas, J. (2019). *La experiencia hermenéutica*. EAFIT.
- Da Trinidad, Y. (2015). La hermenéutica en el pensamiento de Wilhelm Dilthey, *Griot Revista de Filosofía*, (11)1, p. 326-341.
- De Buen, J. (2011). *Introducción al estudio de la tipografía*. TREA.
- De la Maza, L. (2005). Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer. *Teología y Vida*, (46), 122-138.
- De Micheli, M. (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial.
- De Santiago, L.E. (2022). La hermenéutica metódica de Friedrich Schleiermacher. *Otros Logos*, (3).
- Dehaene, S. (2014). *El cerebro lector*. Siglo XXI Editores.
- Derrida, J. (2008). *De la gramatología*. Siglo XXI Ediciones.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
- Dotremont, C. (1971). *Typographisme*. Tervuren.
- Dubois, J. (1998). *Dictionnaire de linguistique*. Larousse.

- Durán, G. (2016). Arte y capital: relejendo el capítulo VI de «El Capital». *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 13(1) 1-7.
- Eco, U. (1999). *Kant y el ornitorrinco*, Lumen.
- Eco, U. (2000). *Los límites de la interpretación*. Editorial Lumen.
- Eisenstein, E. (2010). *La imprenta como agente de cambio*. Fondo de Cultura Económica.
- Fajardo, C. (2005). *Aproximación a los cambios operados en la estética de la era global*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Ferraris, M. (1988). *Storia dell'ermeneutica*. Studi Biompiani.
- Ferrero, E. (2006). *La escritura antes de la letra*. CPU-e. *Revista de investigación educativa* (2), 1-52.
- Focault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores.
- Fontana, R. (2020). *La palabra, la letra y la página*. Campgràfic.
- Fradier, G. (1960). Oriente y occidente: hacia la comprensión mutua. *Revista Mexicana de Sociología*, 24(1), 250-261.
- Frege, G. (1974). *Escritos lógico-semánticos*. Tecnos.
- Frutiger, A. (2004). *En torno a la tipografía*. G.G.
- Frutiger, A. (2014). *Signos símbolos, marcas, señales*. Gustavo Gili.
- Gadamer, H. (1999). *Verdad y Método*. Editorial Sigueme.
- Gadamer, H.G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Paidós.
- Gadamer, H.G. (2000). *Verdad y método II*. Ediciones Sigueme.
- Gak, V.G. (1976). *L'orthographe du Français. Essai de description théorique et pratique*. SELAF.
- Gamonal, R. (2005). Una aproximación a la retórica tipográfica. *Ícono* 14, 3(1), 1-23.
- Garfield, S. (2011). *Es mi tipo*. Taurus.
- Gelb, I. (1995). *Historia de la escritura*. Alianza Editorial.
- Godfrey-Nicholls, G. (2013). *Mastering calligraphy*. Chronicle Books.
- Gombrich, E. (2003). *Los usos de las imágenes*. Fondo de Cultura Económica.
- Greimas, A. J. (1991). *Semiótica figurativa y semiótica plástica*. Traducción José María Nadal. *ERA Revista Internacional de Semiótica*, 1(1-2), 7-38
- Grondin, J. (1999). *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Herder.

- Gubern, R. (1994). *La mirada opulenta*. Gustavo Gili.
- Gutiérrez, M. (2022). De lo gráfico en el diseño. Una mirada a partir de sus interpretaciones simbólicas. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación Ensayos. Universidad de Palermo*. 172. pp. 177-187.
- Heidegger, M. (1997). *Ser y tiempo*. Editorial Universitaria.
- Hirsch, E.D. (1981). *The Philosophy of Composition*. University of Chicago Press.
- Hoeks, H., & Lentjes, E. (2015). *The Triumph of Typography*. ArtEZ Press.  
<https://doi.org/10.24310/Idiseno.2017.v12i0.3035>
- Humphreys, R. (2000). *Futurismo*. Ediciones Encuentro.
- Ibáñez, I. (2018). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Iluminaciones*. (Ed.) Taurus.
- Jakobson, R. (1998). *Ensayos de lingüística general*. Ariel.
- Jakobson, R., & Devoto, G. (2009). *La institucionalidad lingüística*. Grupo Loera Chavez.
- Kant, E. (1997). *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila Editores.
- Kant, Immanuel. (2003) *Crítica del discernimiento*. Antonio Machado Libros.
- Kilnkenberg, J. M. (2006). *Manual de Semiótica General*. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
- Kloss, G., Pineda, C. (2013). Una metáfora tipográfica más. *ENCUADRE Revista de Enseñanza del Diseño*, 2(13) 61-83.
- La Bauhaus. (2013). *La Bauhaus En busca del alfabeto ideal*.  
<https://labauhaus.wordpress.com/>
- La nueva tipografía'. Cuando László Moholy-Nagy priorizó la función de comunicación de la tipografía a su estética. (2019). *Gràffica*. <https://graffica.info/la-nueva-tipografia-laszlo-moholy-nagy-1923/>
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Universidad Central de Venezuela.
- Lizarazo, D. (1998) *La reconstrucción del significado*. Pearson.
- Lizarazo, D. (2004). *Iconos, Figuraciones, Sueños. Hermenéutica de las imágenes*. Siglo XXI Editores.
- Lucia, J.L. (2008). Un ejército de soldados de plomo: la imprenta al servicio de las artes liberales y de la ciencia. *Península. Revista de Estudios Ibéricos*. (5), 11-30.

- Lupton, E. (2012). *Intuición, creación, acción: graphic design thinking*. G.G.
- Lupton, E. & Miller, A. (2015). *Teoría visible: la escritura en el diseño gráfico*. Ars Optika.
- Lupton, E., & Miller, A. (2019). *El ABC de la Bauhaus y la teoría del diseño*. G.G.
- Malagón, R. (2015). La tradición histórica del arte en la relación. Entre reflexión y creación artística. En Ana María Carreira (Ed.). *Reflexiones sobre historia y teoría del arte*. pp. 183-215.
- Mancilla, M. (2012). *Experiencia e historicidad en la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer*. Universidad Austral de Chile.
- Mancilla, M. (2020). El arte de comprender en la hermenéutica de Friedrich Schleiermacher. *Utopía y praxis latinoamericana*, (25) 9, pp. 98-106.
- Martin, J. & Mas, M. (2013). *Manual de tipografía*. Campgràfic.
- Marty, C. & Robert M. (1995). *La semiótica en 99 respuestas*. Edicial.
- Massonet, S. (2022). *Strates by Christian Dotremont*. Online Encyclopedia of Literary Neo-Avant-Gardes. <https://www.oeln.net/strates-christian-dotremont>
- Mayr, Franz K. (1994), *Hermenéutica del lenguaje y aplicación simbólica*, en K. Kerényi, E. Neumann, G. Scholem y J. Hillman, *Arquetipos y símbolos colectivos*, *Círculo Eranos i*, Anthropos.
- McLuhan, M. & Fiore, Q. (1992). *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Paidós.
- Meggs, P. B. (2012). *Historia del diseño gráfico*. Trillas.
- Meyes, S. (1962). *Estilo*. Paidós.
- Molinie, G. (1997). *La stylistique*. Presses Universitaires de France.
- Montero, Y. (2019) Metodología para el aprendizaje de la apreciación visual en la formación inicial de los profesionales de la Primera infancia. *ROCA. Revista científico-educacional de la provincia Granma*, (15)3, 167-178.
- Moreno Cañizares, A. (2014). Tipografía y De Stijl. *i+Diseño. Revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en Diseño*, (9), 1-23.
- Mosterín, J. (2002). *Teoría de la escritura*. Icaria.
- Mouloud, N., Dubois, J. (1968). *Estructuralismo e Marxismo*. Zahar.
- Mukarovsky, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. G.G.
- Noordzij, G. (2006). *The stroke: Theory of writing*. Princeton Architectural Press.

- Ong, W. (2016). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- Ouane, A. (2003). *Towards a Multilingual Culture of Education*. UNESCO Institute for Education. <http://www.unesco.org/education/uie/pdf/uiestud41.pdf>.
- Panofsky, E. (2004). *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial
- Panofsky, E. (2021). *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial.
- Peirce, C.S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Visión.
- Pelta, R. (2012). *Cuando la letra puede cambiar el mundo. Futurismo, Dadá y tipos*. Monográfica.org. <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3201>
- Pérez Mena, M. (2023). La sugerencia artística en el diseño tipográfico. *SOPCOM, Comunicación global, cultura y tecnología*, (8), 53-60.
- Petrucchi, A. (2020). *Alfabetismo, escritura, sociedad*. Gedisa Editorial.
- Poppalardo, Sarah. (2020). ¿Sabes cuál es el origen del ampersand? *Gráfica*. <https://grafica.info/sabes-cual-es-el-origen-del-ampersand/>
- Puente, M.B. & Ramos, C.P. (2014) *Cultura, educación y hermenéutica*. Bonilla Artigas Editores.
- Restrepo, J. M. C. (2010). *Hermenéutica en acción* (1ª ed.). Programa Editorial Universidad del Valle.
- Rey, S. (2019). *Ensayos en clave hermenéutica*. Universidad de Los Andes.
- Ricœur, P. (1984). *La metáfora viva*. Editorial Megápolis
- Ricœur, P. (1995). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI.
- Rivera, A. (2013). *La nueva educación del diseñador gráfico*. Designio.
- Rocha, A. (2005). Más allá de las palabras: El lenguaje en la filosofía. *Revista de Filosofía*, (23)49, pp. 433-456.
- Rojas, V. M. N. (2022). *Fundamentos de semiótica y lingüística* (5ª ed.). ECOE.
- Rubio Toledo, M. Ángel, A. & Herrera Campo, M. G. (2017). La hermenéutica cultural como herramienta estratégica de la investigación para el diseño. *I+Diseño. Revista Científica de Investigación y Desarrollo En Diseño*, (12), 53–65.
- Sagahón, L. (2009). *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*. Designio.

- Saganogo, Brahiman. (2023). *Arte, estética, sociología del arte y semiótica visual*. Universidad de Guadalajara.
- Salazar, J. F. B. (2008). *La semiótica de la obra de arte*. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Satué, E. (2007). *Arte en la tipografía y tipografía en el arte*. Editorial Siruela.
- Schleiermacher, F. (1999). Los discursos sobre hermenéutica. En Lourdes Flamarique (ed.). *Cuadernos de Anuario Filosófico*. Ed. Pamplona.
- Schmandt-Besserat, D. (1978). El primer antecedente de la escritura. *Investigación y ciencia*. *Centre D' Estudis Joan Bardina* (23). <http://chalaux.org/padees01.htm>
- Sequeri, P.A. (1982). Hermenéutica y filosofía. En *Diccionario teológico interdisciplinar* (Ed.) Sígueme.
- Serrano, S. (2001). *La semiótica: una introducción a la teoría de los signos*. Montesinos.
- Sesma, M. (2004). *Tipografismo*. Paidós.
- Spencer, H. (1995). *Pioneros de la tipografía moderna*. G.G.
- Tavassoli, N. T. (2010). *Understanding culture*. Taylor & Francis Group.
- Thuillier, J. (2014). *Teoría general de la historia del arte*. FCE
- Tobar H.M. (...). Hacia una teoría de la lectura hermenéutica. *Berit Olam*. (18)2, 237-254. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, (25)9, 98-106.
- Tostado, A. (2019). La tipografía como ícono cultural de occidente. Bárbaros, humanistas, modernos y digitales. En Martha Gutiérrez (ed.), *Ícono e iconicidad*. (PP. 75-98). Rialta.
- Triggs, Teal (2003). *The typographic experiment: radical innovation in contemporary type design*. Londres.
- Vásquez Rocca, A. (2008). Zygmunt Bauman: Modernidad Líquida y Fragilidad Humana. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 3(19), 2-10.
- Vattimo, G. (2010). *Breves reflexiones en torno a la universalidad del problema hermenéutico*. Gedisa.
- Vergara, R. M. (2023). *Letras hechas a mano*. Universidad de los Andes.
- Vilchis (2016). *Semiosis hermenéutica de lenguajes gráficos no lineales*. Quartuppi.
- Vitta, M. (2003). *El sistema de las imágenes*. Paidós.

- Vygotsky, L. (1995) [1934]. *Pensamiento y lenguaje*. Paidós.
- Walther, Elisabeth (1994). *Teoría general de los signos. Introducción a los fundamentos de la semiótica*. Dolmen Ediciones.
- Warde, B. (1956). *The Crystal Goblet, Sixteen Essays on Typography*. University of Chicago Press.
- Weijers, W. (2015). Free words in a culture of signs. Typography and the visual arts. In H. Hoeks, & E. Lentjes, *The triumph of typography*. ArtEZ Press.
- Wilkinson, K. (2008). *Signos y símbolos*. DK.
- Willberg, H. P. (2016). *La gótica de fractura y el nacionalismo*. maestriadicom.org.  
<http://maestriadicom.org/articulos/la-gotica-de-fractura-y-el-nacionalismo/>.
- Zamora Águila, F. (2013). *Filosofía de la imagen: Lenguaje, imagen y representación*. UNAM.



## Anexos

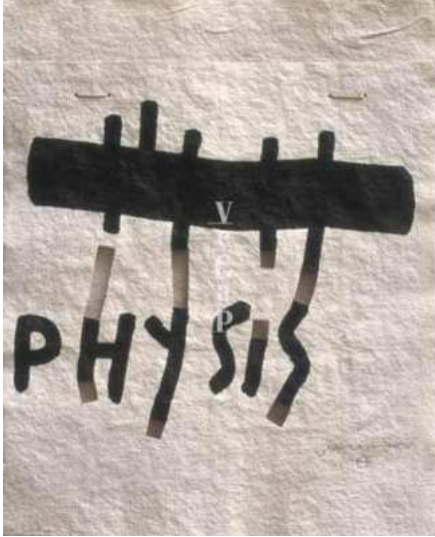
### *Anexo 1. Repertorio de Muestras de Tipografismo en el Circuito del Arte Formal*



«*La Bouteille de Bass*», 1911-1912. Oleo en canvas (41 x 32.5 cm)

En préstamo a largo plazo al Museo de Arte Moderno de Nueva York.

**Eduardo Chillida**



«Physis (Gravitación)», 1997.

Papel con tinta y cortes, 23,6 x 19,3 cm.

**Equipo Crónica**



«Querido amigo», 1976 - 1977.

Acrílico y collage sobre tela, 150 x 120 cm. Colección particular, París

**Stuart Davis**



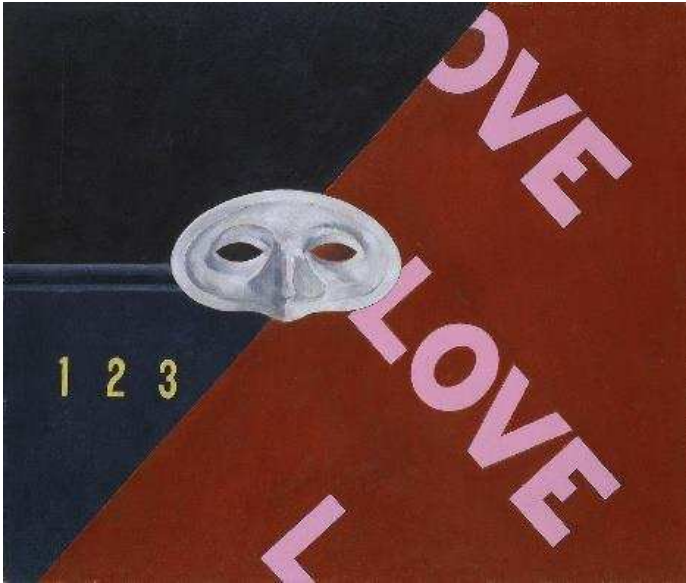
«*Rapt at Rappaport's*», 1952. Óleo sobre tela, 131,8 x 101,4 cm.  
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington.

**Sonia Delaunay**



Diseño para la cubierta del catálogo de la exposición de 1916 en Estocolmo.  
«Autorretrato», Pochoir 35 x 45 cm. Colección privada.

**Charles Demuth**



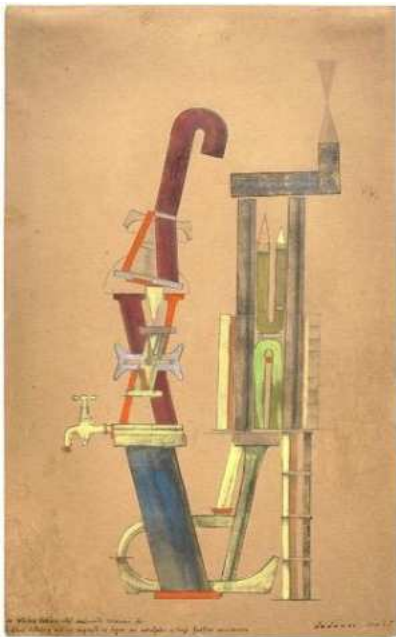
*«Love, love, love. Homage to Gertrude Stein».* (Amor, amor, amor. Homenaje a Gertrude Stein), 1928. Óleo sobre tela, 51 x 53 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



*«I Saw the figure 5 in Gold»*, 1928

Oil, graphite, ink, and gold leaf on paperboard (Upson board) (90.2 × 76.2 cm)

## Max Ernst



«*Little Machine Constructed by Minimax Dadamax in Person*» (1919 – 1920)

Impresión, frottage con lápiz y tinta, acuarela y gouache sobre papel. (49.4 x 31.5 cm)

## Juan Gris



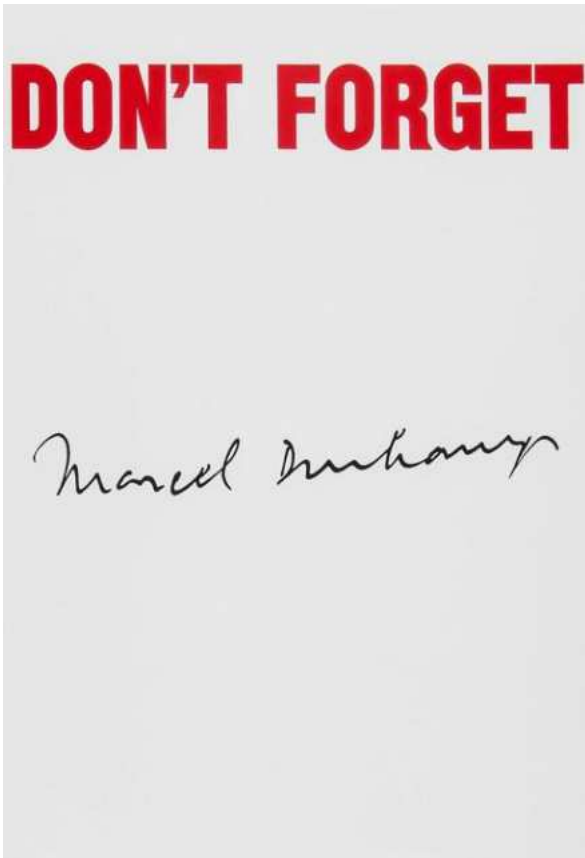
«*Le Torero*» (El torero), 1913.

Óleo sobre tela, 92 x 62,2 cm. Colección particular.

**Richard Hamilton**



«*Sign*» (Signo), 1975. Esmalte de vidrio sobre acero, 34,7 x 80 cm.  
Colección Gianfranco Bombelli.



«*Reminder of Marcel Duchamp*», 1979  
Impresiones y múltiplos, Serigrafía. 59 x 42 cm

## Raúl Hausmann



«ABCD»[1923 - 1924]

Ilustraciones en tinta china y revistas recortadas y pegadas sobre papel. 40,4 x 28,2 cm

## Hannah Hoch



«Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany», 1919–1920 (144 x 90 cm) Collage, técnicas mixtas.

Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin.

## Jasper Johns



«0 through 9», 1960. Oleo en canvas, (182.8 x 137.1 cm)

Colección de Helen y Charles Schwab,

donación fraccionaria al Museo de Arte Moderno de San Francisco

## Wassily Kandinsky



«Empor» (Hacia arriba), 1929. Óleo sobre cartón, 70 x 49 cm.

Peggy Guggenheim Collection, Venecia.

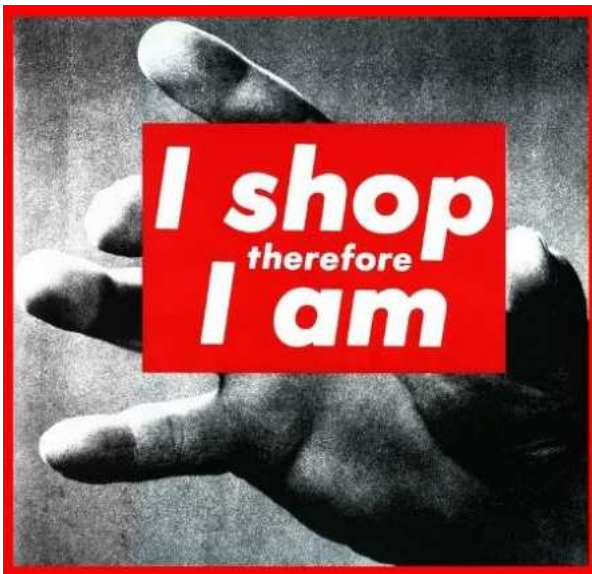


**Paul Klee**



«E, acuarela fragmentaria», 1918. Acuarela sobre fondo de yeso, 22 x 18,1 cm.  
Zentrum Paul Klee, Berna.

**Barbara Kruger**



*Sin título (Compro, luego existo)*. Serigrafía sobre vinilo, 304,8 x 304,8 cm.  
Colección particular, Mary Boone Gallery, Nueva York.

**Giacomo Bala**



«*Numeri innamorati*», 1923.

**Roy Lichtenstein**



«*Reflections: Art*» (*Reflexiones: Arte*), 1988.

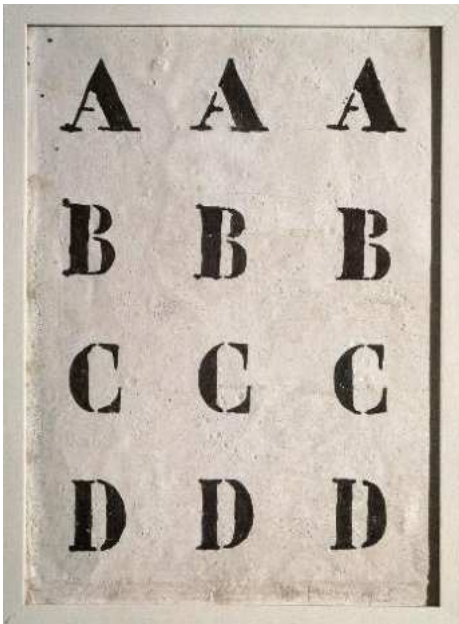
Óleo y magna sobre tela, 112,4 x 193,74 cm. Colección particular.

**Kasimir Malevich**



«Un inglés en Moscú», 1914. Óleo sobre tela, 88 x 50 cm.  
Stedelijk Museum, Amsterdam.

**Piero Manzoni**



«Alfabeto», 1958. Tinta sobre yeso y papel, 25 x 18 cm.  
Colección Manzoni, Milán

**Joan Miro**



«48», 1927. Óleo sobre tela, 146,1 x 114,3 cm.  
Colección particular.

**Lazlo Moholy-Nagy**



«Pneumatik» 1924. Collage papel (31.5 x 22 cm)  
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark

**Bruce Nauman**



«Raw War», 1971. Litografía (56.7 x 71.7 cm)

**Pablo Picasso**



«Paisaje con carteles», 1912. Óleo sobre tela, 46 x 61 cm.

Museo Nacional de Arte, Osaka.

## Ivan Puní



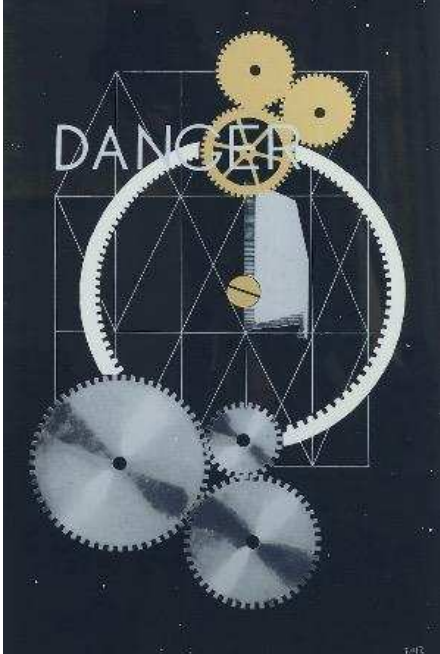
«*Le Bain*». Óleo sobre canvas (80 x 60 cm)  
Colección privada, Suiza. Colección de M.A Toselli.

## Robert Rauschenberg



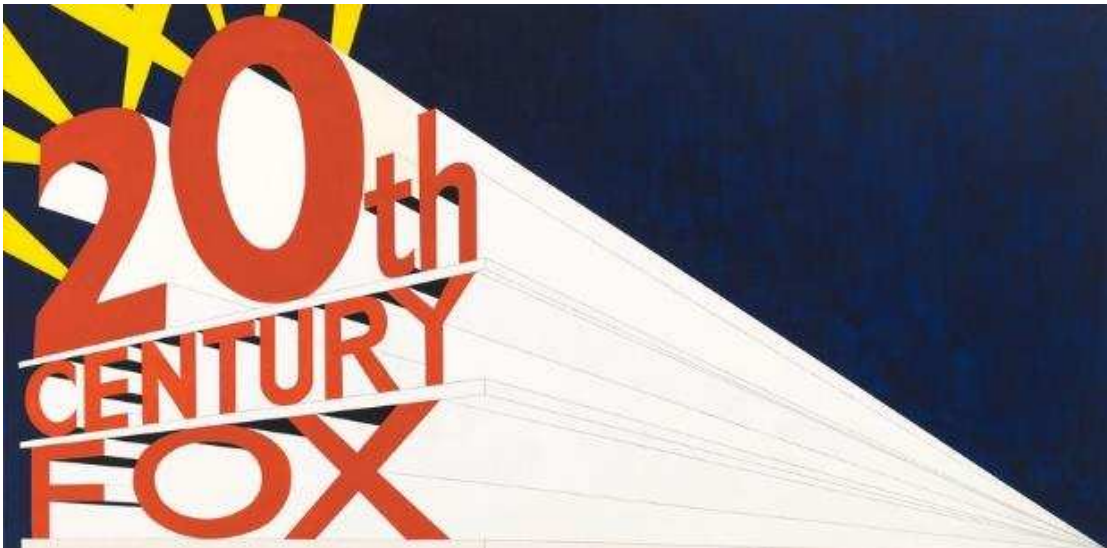
«*Trophy I (for Merce Cunningham)*», 1959.  
Óleo, mina de plomo, pintura metálica, papel, tejido, madera, metal, papel de periódico, reproducciones impresas y fotografía sobre tela, 167,6 x 104,1 cm. Kunsthaus, Zurich.

**Man Ray**



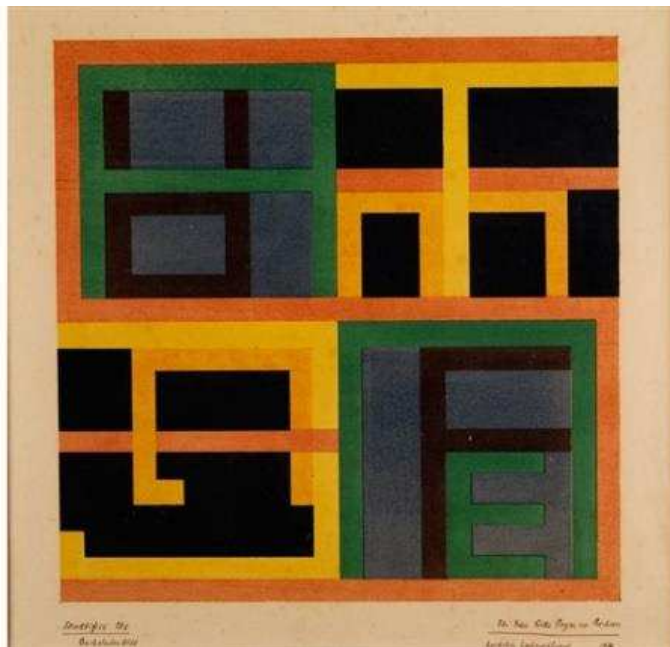
«Dancer o Danger» (*L'impossible & Lo imposible*), 1920. Aerógrafo sobre cristal.  
Centre Georges Pompidou, Museo Nacional de Arte Moderno, Paris.

**Edward Ruscha**



«Large Trademark with Eight Spotlights», 1962. Óleo sobre lienzo, 169,5 x 333,5 cm.  
Whitney Museum of American Art, Nueva York.

**Lothar Schreyer**



«Santifi Came», 1923.

Óleo sobre lienzo, 54 x 54,5 cm.. Berlinische Galerie, Berlin

**Antoni Tapies**

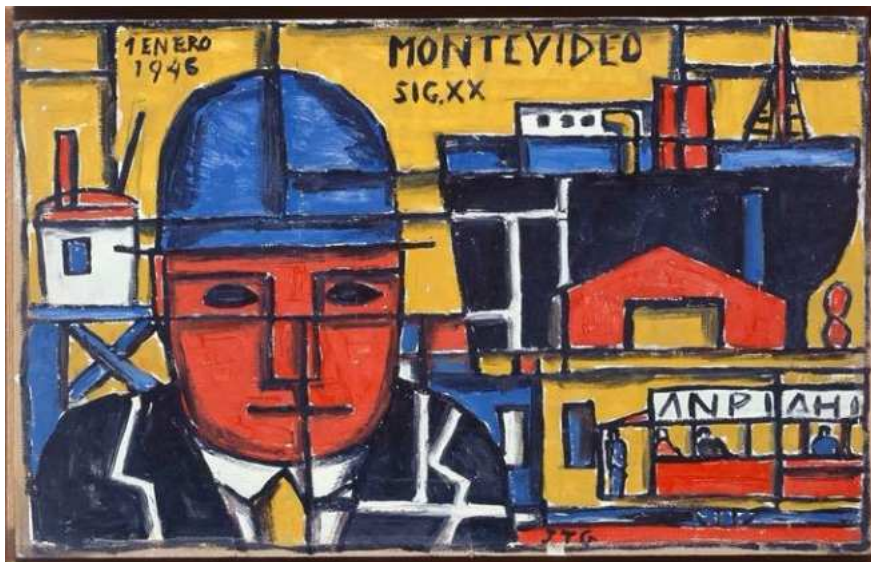


«M», 1960. Técnica mixta sobre tela montada sobre tabla, 195 x 170 cm.

Colección Charles Vandenhove.



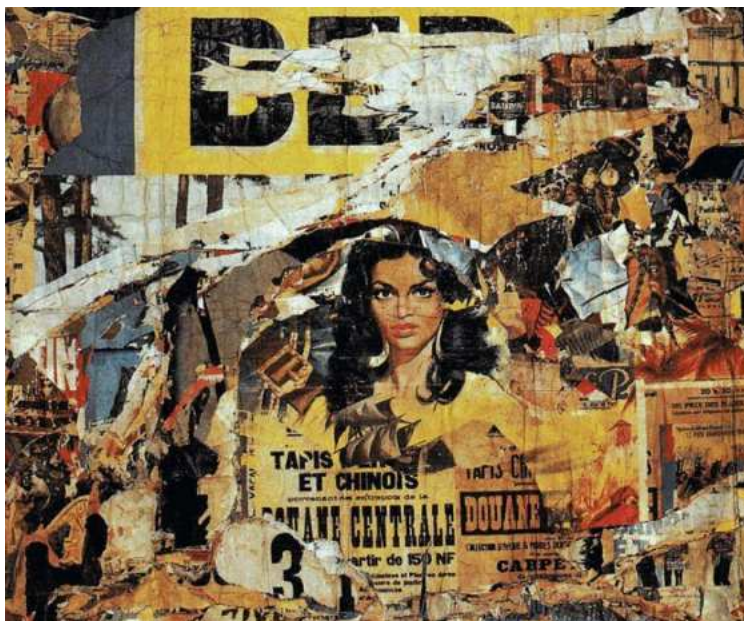
**Joaquin Torres-Garcia**



«Puerto constructivo con hombre de cara roja». 1946.

Óleo sobre cartón (53 x 85 cm)

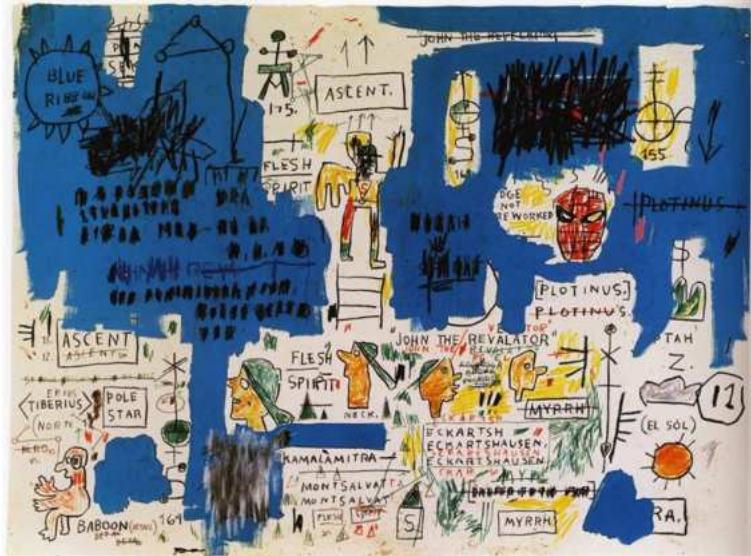
**Jacques Villegle**



«Rue de la Biche», Saint Denis (1963).

Afiche rasgado sobre tela. 240 cm x 306 cm.

## Jean-Michel Basquiat



«Ascent», 2017. Screenprint

Edition of 50.56 x 76 cm. (22 x 29.9 in.)

## Carlo Carra



«Manifestación intervencionista», 1914.

Collage sobre cartón, 38,5 x 30 cm. Milán, colección M.

**Marcel Duchamp**



«La Boite verte», 1934. Cartón, cobre y vidrio, 22 x 28 cm.

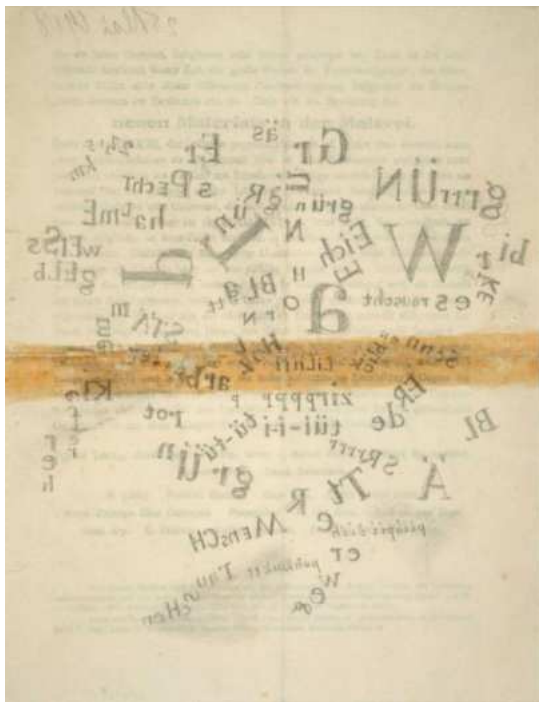
Museo Nacional de Arte Moderno. Centre Georges.



«Obligación Monte Carlo» - *Monte Carlo Bond*, from *XXe Siècle* (Paris) no. 4, 1938

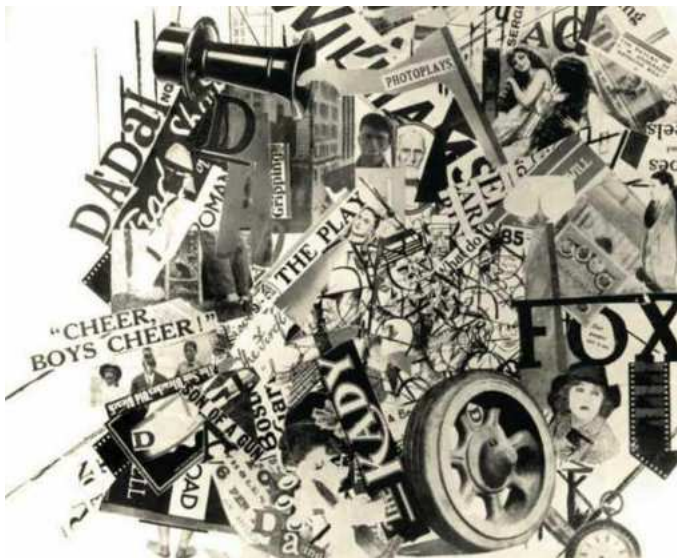
Imprimer Litografía offset en color 31,4 x 21,2 cm.

## Raul Hausmann



«Grun» (Verde), 1918. Lápiz, al dorso del Manifiesto dadaísta de Richard Huelsenbeck, Roto y vuelto a pegar, 28,2 x 21,9 cm., Museo Nacional de Arte Moderno, Paris.

## George Grosz



*Life and Work in Universal City.* 1919. Photomontage.

**Filippo Tommaso Marinetti**



«Parole in libertà». 1915.



«Almanacco Italia Veloce». 1930. 29x23 cm.

## Haroldo de Campos

sem um numero  
um numero  
numero  
zero  
um  
o  
nu  
mero  
numero  
um numero  
um sem numero

«*Sem um numero*», 1969. Archivo CAEV.

## Kurt Schwitters & El Lissitzky



«*MERZ №11*» («*Typo Reklame*» issue) – 1924;

Kurt Schwitters – *Man Soll Nicht Asen Mit Phrasen* – 1930

## Robert Massin



«La cantante calva». 1957.

## Bauhaus



*Ausstellung, Weimar, 1923.*

## Piet Zwart



*Advertisement for Vickers House, The Hague. 1923. MoMA.*



*Anexo 2. Repertorio de muestras de Tipoigrafismo en el Arte Urbano y Popular*

**Ronald Hunter**



*«Pop song», 2022*

Pintura : acrílico. 90 x 90 cm

## Banksy



«The Mild Mild West», 1999  
Mural situado en No. 80 Stokes Croft, Bristol.

## RETNA



«Para mi gente», 2013.  
Instalación en MOCA Grand Avenue

**Derek Gores**



«Echo Liberation». 20" x 24" collage on canvas

**Ben Eine**



«Make your voice heard», 2019.  
Mural.

**Hikari Shimoda**



«All about the same World #2».  
Fine art print.

**Maya Hayuk**



«Colonial Williamsburg», 2009. Mural

**Odeith**



«Cyprus Limassol», 2023.

**Lawrence Weiner**



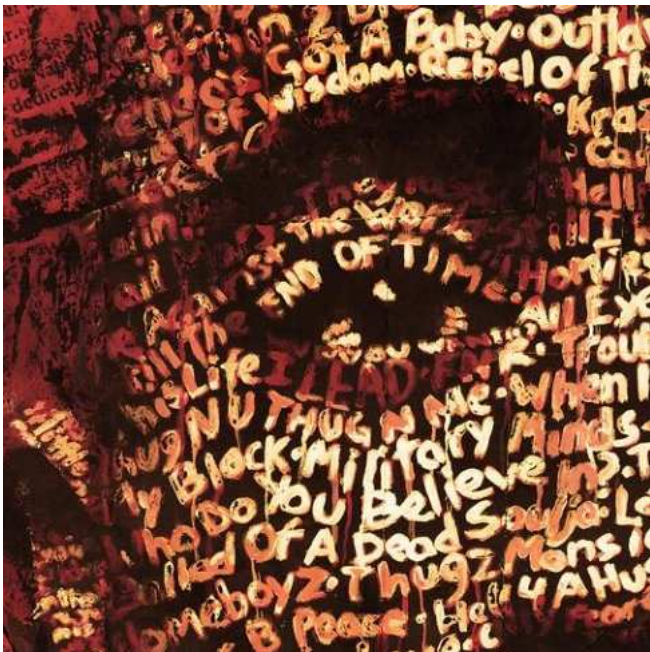
Taken from the wind and bolted to the ground, 2009.  
«Lenguaje +los materiales que evoca».

**Ben Vautier**



«*C'est le courage qui compte*», 1987  
Acrílico, colección NM HKA, Antwerp.

**Cris Wicks**



«Retrato de Tupac Shakur», SA, Tipografía pintada a mano, 18 x 24 in sobre lienzo.

**Peter Stain**



«Freddie Mercury» / The Big Issue, 2018.

**Denis Meyers**



Untitled - 1961/1989, 2021  
Pintura sobre acero con acrílico, 84 x 50 x 25 cm.

**Sven Pfrommer**



«*Move on*» IX, 2012

Fotografía : tinta de pigmento, lienzo, de cuadro de transferencia, 100 x 100 cm.

**Thomas Berthier**



«*Font-eyes*», 2022.

Pintura : pintura en aerosol, acrílico, serigrafía, técnica mixta, 75 x 50 cm.



**Tadas Zaicikas**



«Driving love in white», 2022.

Pintura : acrílico, 101.6 x 101.6 cm.

**Baho**



«Metro», 2023

Escultura : sintió, resina, objeto. 15 x 7.5 x 5.5 cm.

## Cumbone



«Mantraffiti», 2018

Edición : impresión de alta definición, 100 x 70 cm

## Jean-Jacques André



«C7/004», 2021

Dibujo : papel, pega, Ensamblaje, 15 x 15 cm

**MrKas**



«*Good vibes only*», 2023

Pintura : pintura en aerosol, acrílico, 125 x 107 cm

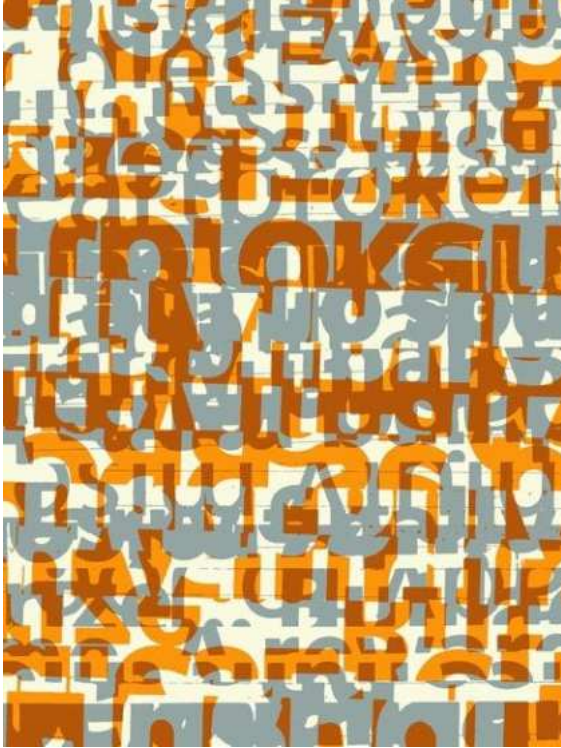
**JonOne**



«*Lenox Lounge*», 2021

Edición : acrílico, 50 x 50 cm

**Petr Strnad**



«Index #6», 2021

Edición : arte digital, inyección de tinta, impresión digital, chapoteo,  
Impresión digital en color, 50.8 x 38.1 cm

**Nasty**



«Paris» (édition réhaussée), Circa 2022

Edición : peinture en aerosol, 49 x 69 cm.

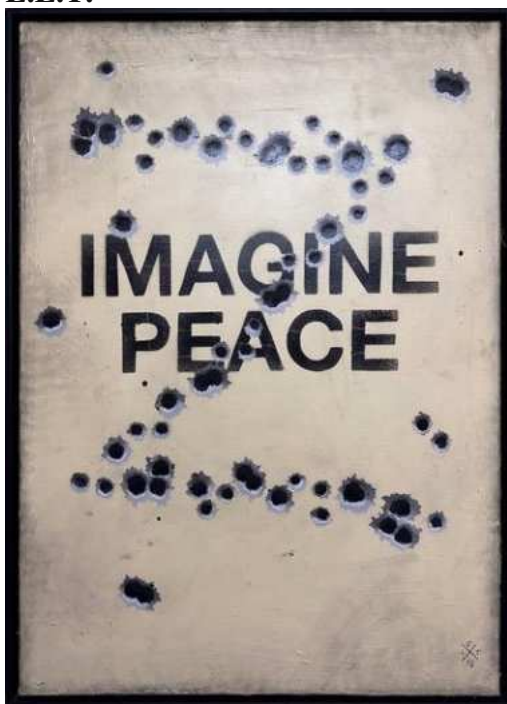
**Petr Strnad**



*«Reassembled #3»*, 2020

Edición de arte digital, inyección de tinta, impresión digital, chapoteo, 50.8 x 38.1 cm

**L.E.T.**



*«Imagine Peace»*, 2022

Pintura : pintura en aerosol, acrílico, 97 x 57 cm

**Sophie Théodose**



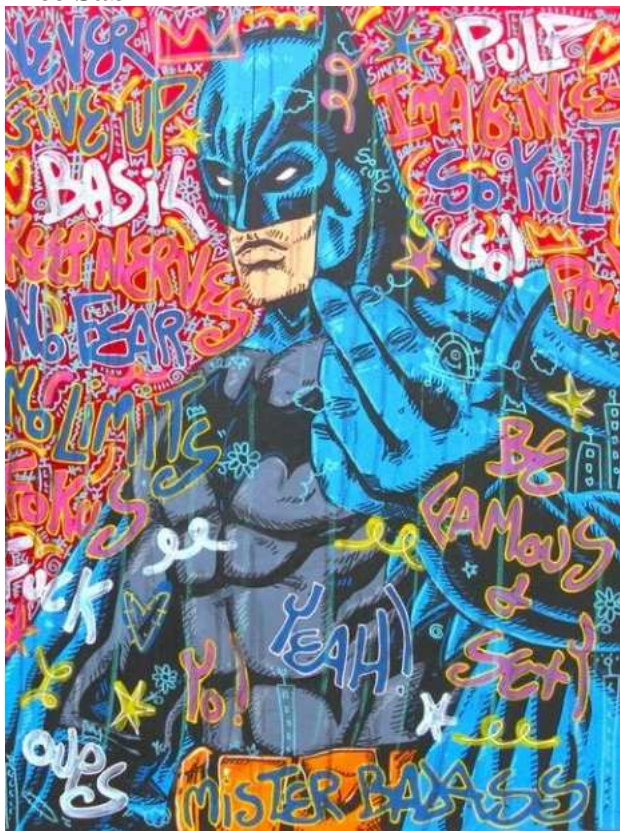
«*Lettrine A*», 2022  
Pintura : oro, hoja dorada, 15 x 7 cm

**Romare Bearden**



«*The Olympics*», 1976-  
Serigrafía sobre BFK Rives, 40 x 25 pulg.

**Rico Sab**



«Famous sexy Mr Badass», 2024  
Pintura en aerosol, acrílico, pastel, posca, 116 x 89 cm

**Elliot Tupac**



«Libertad»  
Mural pintado en Washington D.C.

**Greg Papagrigoruo**



Graffiti. Grecia.

**Lucky Sophie**



«Mur de Rese. Graffiti». Vienne, París

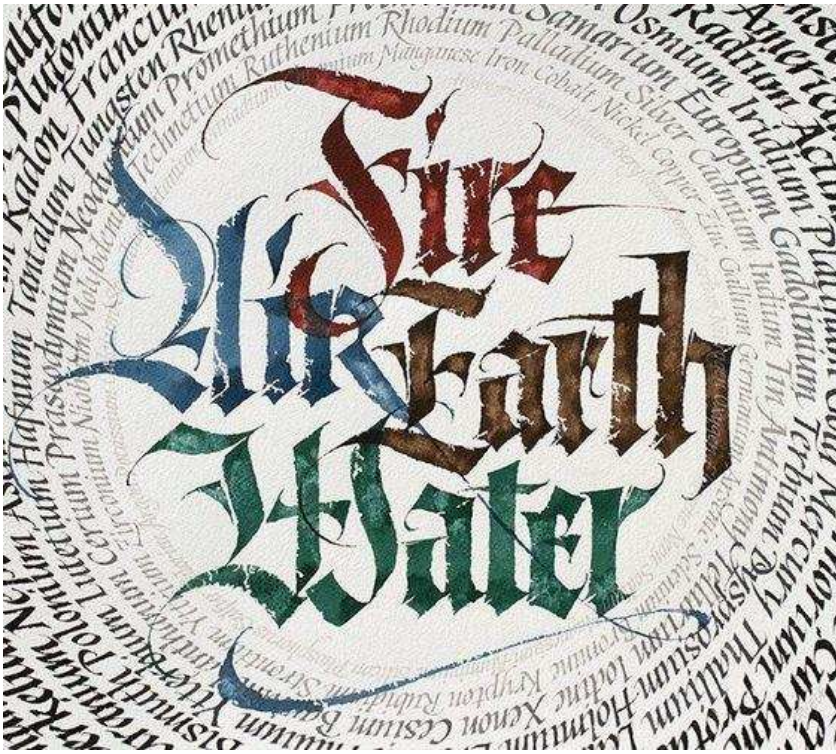


**Peter Tunney**



«Everything is ok». Collage

**Daniel Reeve**



«The four elements: Fire, Water, Air & Earth» (2014)

**Pref**



«All the way». Mural. Wollongong, Australia

**Gary Stranger**

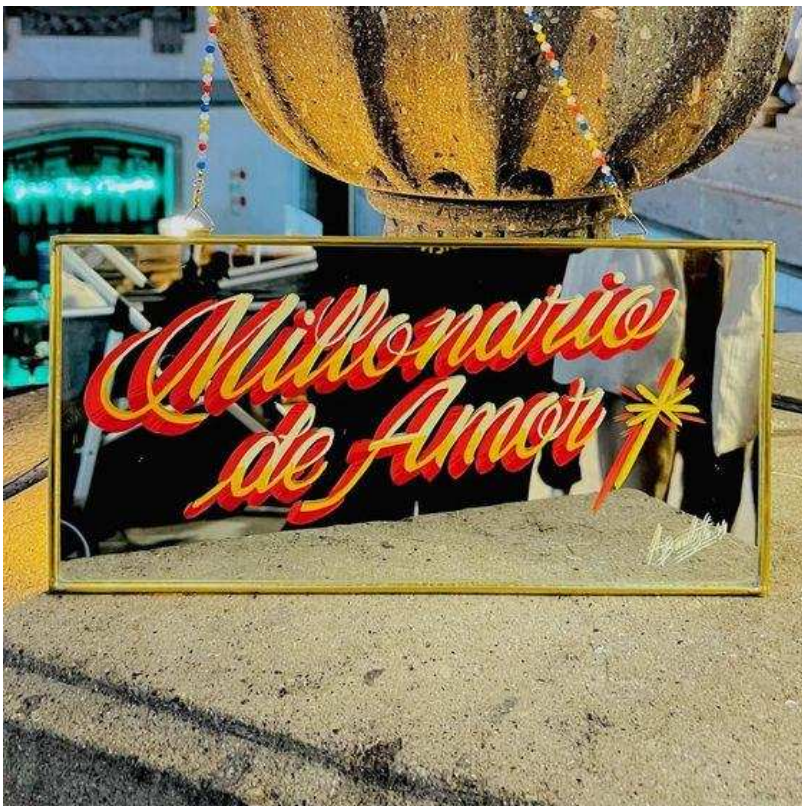


«Brainwash». Mural  
Southsea, Portsmouth, UK

**Simon Silaidis**



«Aura». Caligrafía Urbana, Grecia.



Fotografía de rótulo. Roma Norte CDMX.

**Gail Anderson**



«If someone says you shouldn't», 2008. Póster

**Timothy Goodman**



Cancha de Basquetbol intervenida con pintura, Brooklyn, NY.

**Ricardo Gonzalez**



Mural pintado en aerosol-  
Brooklyn, NY

**Javier Mariscal**



Museo del Diseño *Remod.* Conran Roche,  
Mural, 2009.