Tensión forma-fondo y retórica moderna en el libro Una fuente de luz del tipógrafo chileno Roberto Osses Flores.

Form-content tension and modern rhetoric in the book Una fuente de luz by Chilean typographer Roberto Osses Flores

Marcelo Eduardo Uribe Lamour
Universidad de Santiago de Chile, Chile
marcelo.uribe@usach.cl

Recepción: 25 Noviembre 2024
Aprobación: 04 Junio 2025

Acceso abierto diamante

Resumen

El siguiente artículo analiza el discurso escrito del libro Una fuente de luz , rastreando algunas de las raíces tras la retórica moderna utilizada en el texto. Aunque el libro exhibe el diseño de la tipografía corporativa de la Biblioteca Nacional de Chile, es enfático en defender la investigación teórico-histórica que fundamenta la gráfica como su verdadera esencia y valor, develando una cierta "iconofobia", donde la noción de "fondo" prevalece sobre la de "forma". El análisis de estos aspectos permite considerar tanto la vigencia del discurso moderno, así como algunas de sus limitaciones.

Palabras clave: Biblioteca, luz, modernidad, forma, fondo, tipografía.

Abstract

The following article analyzes the written discourse of the book Una fuente de luz , tracing some of the roots behind the modern rhetoric used in the text. Although the book exhibits the design of the corporate typography of the National Library of Chile, it is emphatic in defending the theoretical-historical research that founds the graphics as its true essence and value, unveiling a certain "iconophobia", where the notion of 'background' prevails over that of "form". The analysis of these aspects allows us to consider both the validity of the modern discourse, as well as some of its limitations.

Keywords: Biblioteca, light, modernity, form, content, typography.

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

1. Introducción

En agosto de 2016 la Biblioteca Nacional de Chile publicó el libro *Una fuente de luz* (fig. 1), ejemplar que expone su tipografía corporativa tanto como la indagación histórica que la fundamenta. Dicha fuente, bautizada *Biblioteca* , es el resultado de un trabajo conjunto entre los diseñadores Diego Aravena, César Araya y Patricio González bajo la dirección del académico y reconocido tipógrafo chileno Roberto Osses Flores. Este último se hizo cargo, además, del estudio y de la redacción del texto.

Este libro es singular y demanda ser revisado con cuidado. Es la primera publicación chilena cuyo tema es la presentación de un diseño tipográfico que incorpora una propuesta académica de carácter teórico-histórica. Como bien se encarga de aclarar el propio autor en uno de los capítulos del libro[1], hablar de tipografía chilena como un fenómeno productivo es algo muy actual. La razón es sobre todo tecnológica: el diseño de tipografías fue un trabajo excluyente hasta que la aparición de los computadores les permitió incursionar en él a nuevos profesionales y aficionados. Una faena material y particularmente metálica devino digital. Y la producción de tipografías aumentó en todo el mundo[2]. En el ámbito local, Osses expone los casos que están reconocidos como fundacionales: los diseños de las tipografías "urbano-populares", a cargo de José Soto y Luis Rojas y la fuente "Elemental", de Francisco Gálvez, ambos proyectos desarrollados a comienzo del presente siglo.

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

Fig. 1
Portada del libro *Una fuente de luz.* Ediciones Biblioteca Nacional.

Aunque el DET (Departamento de estudios tipográficos) de la Pontificia Universidad Católica de Chile (convertido hoy en un Departamento de diseño de información) apareció en 2002 con el objetivo de vincular la academia y la tipografía, lo cierto es que su trabajo fue más una conexión de la Universidad con el mundo

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

profesional[3] que un ejercicio mixto de investigación académica y producción gráfica como lo es el libro *Una fuente de luz*. Para mayor claridad, esta mixtura queda expuesta en el libro del profesor Osses como una relación causal y pública entre una investigación y un producto de diseño. Y en este sentido particular, lo académico y lo profesional se imbrican en el texto de una forma singular e inédita.

Esta naturaleza excepcional del trabajo de Osses no puede desconectarse del contexto chileno y de la etapa en la que se encuentra su desarrollo: una incipiente "industria tipográfica" y su correlato en el naciente cuerpo de investigadores de diseño. El trabajo de Osses en este libro formaliza, por lo tanto, un nexo entre teoría y práctica, haciendo notables esfuerzos por demostrar la idea de que "la forma sigue al contenido"[4], una premisa ubicua (pero de ningún modo irrefutable) en la historia contemporánea de la arquitectura y del diseño.

El texto de Osses, como ya se verá, no es en lo absoluto antojadizo. Es una investigación que se adentra en un tema (la fundación de la Biblioteca Nacional de Chile en 1813) para extraer ideas, referencias y principios que le permitan dar curso al diseño de formas tipográficas. La investigación es la causa, y la tipografía su efecto. Aunque sea luego difícil comprobar los grados en que este trabajo efectivamente responde a esa trayectoria, es importante valorar la propuesta metodológica y, al mismo tiempo, que esta haya sido pensada para expresarse como un libro. Ante la posibilidad de que el trabajo de investigación quedase en el terreno de lo privado, el profesor Osses asume como legítimamente públicas las dos mitades del proceso y, asimismo, las potenciales (y explícitas) relaciones entre ambos.

Fruto del tema con el cual trata el autor (la presencia del pensamiento moderno, el talante racionalista), las referencias simbólicas o metafóricas de carácter ilustrado son, pues, evidentes y predecibles. No habría que sorprenderse por eso. Sin embargo, lo que puede interpretarse como el simple resultado de la investigación histórica o, dicho de otro modo, como un hallazgo de la investigación, parece a ratos más bien parte de una conciencia moderna que antecede la producción del libro o que guía el curso de la misma investigación. Por esto mismo, a lo largo del artículo se rastrearán probables orígenes o trasfondos de la retórica moderna empleada en *Una fuente de luz*, con el objeto de revisarlos críticamente y considerar algunos de sus potenciales efectos.

El presente trabajo analizará, por tanto, el discurso escrito y las maneras en que este revela un sesgo moderno previo a la constitución de la propia investigación. Del mismo modo, se considerará críticamente la relación forma-fondo tanto en la formulación visual de la fuente *Biblioteca,* así como en la organización y argumentación del libro. Mi hipótesis es que este, aunque declara estar a favor de un balance entre teoría y práctica o entre forma y fondo, está, en realidad, inclinado a favor de la teoría y, de forma sorprendente, devalúa la obra plástica a donde la investigación finalmente conduce. Desde esta perspectiva, la obra utiliza a la tipografía como un medio para reafirmar la condición ilustre de la investigación y de la teoría, en vez de considerarla como su meta. En consecuencia, en este artículo primará un análisis cualitativo de *Una fuente de luz*, con un enfoque interdisciplinario. Esto último está presente en su propia naturaleza y constituye, por tanto, una demanda suya para que el escrutinio se efectúe en los mismos términos con que fue concebido.

Con el objetivo de organizar mi análisis, primero expondré aspectos de lo que podríamos llamar "una retórica moderna". Luego, ya en el estudio del libro, separaré —siguiendo en esto al autor— las condiciones formales/morfológicas del libro de las propiamente escritas: la forma y el fondo.

2. Retórica de la modernidad

La Ilustración como fenómeno y el pensamiento moderno en general están vigentes y, al mismo tiempo, por supuesto, sujetos a debate. En ningún caso están, por el contrario, excluidos o culturalmente inhumados, de lo cual perfectamente podría dar cuenta una obra como *En defensa de la ilustración* de Steven Pinker[5]. En la introducción, el psicólogo cognitivista sintetiza la causa para escribirlo de un modo que —sin proponérselo— valoriza indirectamente Una fuente de luz y, al menos, la decisión —tomada por Osses— de recurrir a un

pasado filosófico-político para algunos inválido o inactivo: «El principio ilustrado de que podemos aplicar la razón y la compasión para fomentar el florecimiento humano puede parecer obvio, tópico y anticuado, pero he escrito este libro porque he llegado a la convicción de que no lo es. *Más que nunca, los ideales de la ciencia, la razón, humanismo y el progreso necesitan una defensa incondicional*»[6].

La posición apologética de Pinker podría entenderse a la luz de las ya célebres críticas de Adorno y Horkheimer, pero es evidente que el panorama es mucho más complejo que eso. Aunque las decisiones teóricas de Una fuente de luz pueden parecen en algún momento extemporáneas o sujetas, al menos, a un enfoque patrimonial-arqueológico de su tema, el debate del que da cuenta Pinker (y que no puede abrirse aquí) es un símbolo de lo equivocada que está esa impresión. A la actualidad recién mencionada habría que reconocerle, por cierto, el vigor de su retórica, de la que me propongo reseñar algunos de sus aspectos ahora.

El reputado medievalista francés Jacques Le Goff escribió el ensayo *¿Realmente es necesario cortar la historia en rebanadas?*[7] para abordar la noción de "períodos" propia de la historiografía. Lo que está detrás de su pregunta es descubrir si la condición del tiempo histórico es un solo flujo continuo o una suma de discontinuidades que luego llamamos "períodos", distintos y hasta contrastantes entre sí. De esto último, el francés da como ejemplo la disputa germinal entre "Edad media" y "Renacimiento", en efecto "dos períodos" que se nos enseñan habitualmente no solo como distintos, sino que incluso como rivales hostiles.

Aquí es determinante, por supuesto, el poder formador de la modernidad, por cuanto ella misma es una agente creadora de intermitencias. Lo que llamamos modernidad supone un hiato[8] que establece la distancia respectiva entre lo actual, lo de hoy, respecto de su condición precedente, siempre inferior. Matei Calinescu es persuasivo al mostrar cómo el Renacimiento dio origen a una división en tres eras que definiría no solo su propia condición histórica, sino también la nuestra, desplegando un entramado retórico actual en extremo. La sinuosa avenida historiográfica "Antigüedad - Edad Media - Modernidad" queda dibujada, además, por las metáforas que ilustran las transformaciones contenidas en este recorrido: luz y oscuridad, día y noche, vigilia y sueño[9]. Dice Calinescu que los juicios de valor con los cuales estas metáforas fueron capaces de fijar dichos períodos son notables: la Antigüedad quedó así enmarcada por el valor de la luz, la Edad Media por la oscuridad y el olvido, mientras que la modernidad «... se consideró como un tiempo en el que se salió de la oscuridad, un tiempo de despertar y "renacer" que anunciaba un futuro luminoso»[10].

Estos contrastes tan marcados y sugerentes, de los cuales más tarde se verá que *Una fuente de luz* hace un uso pródigo, fueron fijados, al menos en parte, por Petrarca. El poema que él mismo consideró su obra más lograda (*África*), por ejemplo, no solo es gráfico en su retórica, sino que también es profético en términos del posterior uso político que se les daría a sus versos: «A mí se me ha impuesto vivir / en un mundo tempestuoso y turbador. / Mas si tú vas a vivir quizás más tiempo que yo, / *Vienen tiempos mejores*: Ese sopor de olvido / No durará para siempre. Disipada la oscuridad, / Nuestros descendientes podrán alcanzar el puro y primitivo resplandor»[11].

Aunque se haya vuelto cliché, la noción tan artificial y poco fiable de que la Edad Media es un período puramente oscuro y bárbaro, es un buen ejemplo de este tipo de herencia retórica que nos ha dejado la modernidad. El filósofo alemán Peter Sloterdijk, por otro lado, ha puesto un énfasis vigoroso y muy elocuente en la ebullición existencial de lo moderno y en su propensión violenta a romper los lazos de la tradición. La misma energía y actividad desbordada que Adorno y Horkheimer criticaron al proyecto ilustrado[12] aparece identificada en Sloterdijk como una fuerza imparable que no puede entenderse en función sino de su resultado inmediato: la ruptura con el pasado y la procreación incesante de "lo nuevo". Dice Sloterdijk: «Dondequiera que resurge el interés por la desheredación y el nuevo comienzo estamos siempre en el suelo de la modernidad auténtica. Dinamita, utopía, cese del trabajo, derecho de familia, manipulación genética, drogas y pop proporcionan los explosivos para hacer estallar la masa hereditaria de lo que se dice dado»[13].

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

No es de extrañar, por lo tanto, que nuestra noción de progreso, o que la idea de "vanguardia artística" (un desplazamiento que primero se dio desde lo militar a lo político) estén tan afectiva y conceptualmente involucrados con lo moderno y, a su vez, con esta valorización (a veces olvidada pero implícita) que supone en el pasado las condiciones lamentables que nuestro futuro redimirá.

3. El libro y su forma

Una fuente de luz es un libro breve de 117 páginas*14*. Su estructura es elocuente. Aunque está formado por 8 capítulos, el contenido se distribuye en dos grandes secciones. La primera corresponde al texto que presenta la investigación y la segunda a lo que propiamente se podría llamar un "espécimen" o catálogo*15*.

El orden de los contenidos refuerza la concepción de trabajo que defenderá el texto, estableciendo una relación causal entre idea y forma, o entre teoría y práctica. Primero la teoría, los conceptos; y luego el dibujo, la imagen y las formas. La cantidad de páginas de cada sección refrenda esta primera impresión: la primera parte, de índole teórica, está compuesta de 54 páginas mientras que la dedicada a la imagen es ligeramente inferior: 42. Sin embargo, en la primera sección el autor recurre constantemente a esquemas, dibujos y referencias visuales a página completa que reducen el contenido exclusivamente textual. De las originales 54 páginas en realidad son 41 las que prescinden de imagen para sostenerse solo con argumentos escritos. Y de la segunda sección, las páginas marcadamente visuales constituyen la mayoría.

De este modo, resulta que, de las 96 páginas con algún tipo de contenido sobre la investigación o el espécimen, menos de la mitad (42%) tienen solo texto. En este sentido la obra es más visual que escrita. A pesar de esto, no se puede concluir (aún) que la cantidad implique relevancia. La posición firme del autor a favor de la teoría (que relega ligeramente a la imagen tipográfica) no queda en cuestión, aunque si, quizá, expuesta a una delicada suspicacia.

El contenido de las páginas con material visual en la primera parte se distribuye así:

Páginas	*Contenido visual*
22-23	Reconstrucción digital de la portada original de *El monitor araucano* (1813) y analogía con un equivalente diseñado con *Biblioteca* .
28-29	Esquema explicativo con las características formales de una tipografía conocida como *Transicional*.
34-35	Reproducción de la imagen de cabecera de la *Aurora de Chile* y su posterior efecto en algunas decisiones de diseño tipográfico para *Biblioteca*.
41-43	Comparación entre *Biblioteca* y las tipografías estadounidenses usadas en la imprenta chilena de 1812.
48-49	Esquema descriptivo de tipografías *Neoclásicas*.
58-59	Esquema comparativo entre *Biblioteca* y otras fuentes de texto hechas en Chile (*Australis, Amster Pro, Berenjena*, etc.)

El elemento común más evidente en estas páginas, más allá de su naturaleza icónica, es el enfoque histórico que poseen. Con esto aludo a la opción del libro por inscribir el trabajo en una tradición muy marcada y reconocible. Una manera simple de constatarlo es distinguir las referencias tipográficas perfectamente situadas en el pasado, como en el caso de las tipografías *Transicionales*. Pero en las páginas 34 y 35 se encuentra el modo más notorio y radical en que el pasado gráfico inspira la formalidad del presente. El autor exhibe el grabado que la Aurora de Chile incluyó desde el número dieciocho (fig. 2). La imagen muestra una síntesis gráfica de los rayos del sol brotando desde la cordillera. El profesor Osses argumenta brevemente, junto a la imagen: «El retrato del sol emergiendo desde la cordillera representa —además del amanecer— la iluminación e independencia intelectual del ser humano promovida por la Ilustración».[16]

Fig. 2
Páginas 34 y 35 del libro *Una fuente de luz.* Ediciones Biblioteca Nacional.

4. El libro y su fondo: la luz y la oscuridad

Pretendo revisar críticamente ahora algunos aspectos del discurso moderno utilizados en el libro *Una fuente de luz*. Para estos efectos, distinguiré tres pares conceptuales que están presentes en la propuesta: luz / oscuridad; transparencia / contenido; sumisión / liberación. Estos tres pares no son —en un sentido categórico — argumentos sino, más bien, estrategias retóricas[17] muy bien utilizadas en la evocación y en la defensa del ideario ilustrado. El hecho de que se puedan distinguir como conceptos anudados en duplas, con tensiones y expresividad propia, aclara en parte al menos su condición retórica.

En este sentido, el aspecto más destacado de *Una fuente de luz*, del que hice mención al final de la sección anterior, incluye tanto a su título como a su propuesta gráfica. Aunque la retórica que otorga un rol protagónico a la luz puede remontarse muy atrás[18], existe un modo particular que cristaliza en el mundo moderno. Lo primero por destacar es el aspecto adversarial sobre el que mejor funciona el uso discursivo de "la luz". Ella supone, por supuesto, la oscuridad, y la oposición entre ambas permite señalar y distribuir virtudes y vicios en un plano moral y político, con repercusiones de variado tipo, algunas fatales. Una forma consolidada de estudiar estas relaciones es a través del uso metafórico, donde el par LUZ / OSCURIDAD establece vínculos decisivos con binomios del tipo BIEN / MAL o CONOCIMIENTO / IGNORANCIA. Al

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

respecto, dos reputados estudiosos afirman: «De este modo, el par del esquema-imagen LUZ / OSCURIDAD es también usado para el par CONOCIMIENTO / IGNORANCIA (por ejemplo: "una idea iluminadora", "clarificar cosas", "dilucidar un plan", "arrojar luz sobre un problema" …[19]). Como revelan los ejemplos reseñados, una probable explicación de la fortaleza y vigencia de las metáforas basadas en el esquema LUZ / OSCURIDAD se encuentra en el hecho nada intrascendente de su "incrustación" en la vida cotidiana. De ahí que sea probable recurrir a expresiones más controvertidas —incluso falaces y horrorosas— donde instituciones, grupos o países se identifican con la luz recluyendo al rival en el territorio simbólico de las tinieblas, para luego justificar la violencia y la discriminación.

El caso del libro que acá se estudia no está, obviamente, implicado en un razonamiento de ese tipo, pero sí emplea una retórica secularizada[20] de la luz, de la que podrían cuestionarse su actualidad o sus alcances: «El concepto de "luz" como símbolo de un movimiento y de un ideario fue entonces determinante para la conformación de la independencia de Chile. De aquellas luces que emitió la imprenta de gobierno en la Patria Vieja surgió un nuevo foco para irradiar el saber y *disminuir el oscurantismo*»[21]. La noción de "oscurantismo" recogida aquí tiene un talante muy negativo y una trayectoria arriesgada. Pero, además, el texto le ofrece una vigencia que no debería presenciarse con desdén.

La simbología de la luz, no solo relevante sino duradera, se formaliza en el proyecto tipográfico a través del dibujo de algunos caracteres, que presentan incisiones en las esquinas, ilustrando metafóricamente la penetración de "luz" en la "oscuridad" de la "letra". Este es el caso donde es más evidente que el ideario ilustrado, o más precisamente su retórica, tiene una traducción o —en términos semióticos— una trasposición, que sofistica el tipo de relación causal entre teoría y práctica de la cual el libro hace gala. El trabajo, en este sentido, trasvasija cierta retórica (que ha sido tanto visual como escrita a lo largo de la historia) en el plano del dibujo tipográfico. Aunque notorio en el ejemplo que el libro ofrece a página completa, el propio autor nos advierte que en los cuerpos tipográficos habituales para lectura continua (entre nueve y once puntos), este artificio retórico-visual será imperceptible para el lector[22].

Como *Biblioteca* es una fuente cuyo propósito excluyente es la lectura, surge la siguiente interrogante: ¿qué sentido tiene esta propuesta gráfica en particular (la incisión de los caracteres), entonces, si no será notoria ni significativa en el momento mismo de su uso? Mi propuesta aquí es que esta hendidura dentro de los caracteres tipográficos halla su funcionalidad y propósito en el libro, como parte de un discurso teórico, y no, como aclara el propio Osses, en la experiencia con la fuente a través de la lectura. El libro no "argumenta" a la tipografía, sino que, al revés, la tipografía "argumenta" al libro. El autor no parece así tan preocupado de exhibir una fuente —aún a pesar de sus magníficas condiciones estéticas y funcionales— tanto como de mostrar un repertorio histórico y filosófico al cual suscribe.

El título de la obra (*Una fuente de luz*) hace una declaración que se ve inequívocamente confirmada y nutrida aquí, en el aludido diseño de las esquinas "iluminadas" de la tipografía. Al utilizar el substantivo abstracto "fuente" (principio o fundamento de algo), el profesor Osses aprovecha (en otra muestra de su manejo retórico) la riqueza del término para expresar "el origen o el germen de la luz" al mismo tiempo que adjetiva a *Biblioteca* como sustancialmente lumínica: una fuente hecha de luz, así como el origen de la luz.

5. El libro y su fondo: la transparencia y el contenido

Una propiedad básica de la fuente *Biblioteca*, aludida en la sección anterior, está contenida en su propósito: la legibilidad. Con esta tipografía se diagramarán textos largos para lectura continua. Esta meta define el diseño, tal como el mismo Osses explica: «En el diseño de fuentes existen dos grandes posibilidades: crear una fuente para títulos o textos cortos, llamadas también *display*; o desarrollar una tipografía para párrafos o textos largos, llamadas comúnmente de texto»[23].

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

Esta es una clasificación canónica y, por lo mismo, está presente en muchos manuales de diseño. El experto Robert Bringhurst, por ejemplo, con algo de lirismo escribe al respecto: «Por lo tanto, la tipografía que tiene algo que decir aspira a *una especie de transparencia serena*»[24]. Francisco Gálvez, por otro lado, resume: «Se denominan también como fuentes "transparentes" o "invisibles", pues *no desconcentran al lector con su forma*»[25]. Tanto Bringhurst, Osses y Gálvez respetan los parámetros que la especialista Beatrice Warde fijó brillantemente en una famosa conferencia con una metáfora ilustre: LA TIPOGRAFÍA ES UNA COPA DE CRISTAL[26]. La idea era que, así como el vino ocupa todo el protagonismo cuando es bebido en copas de cristal, pasando estas mismas desapercibidas, la tipografía en cuanto dibujo debía inhibirse al punto de parecer invisible en función del "contenido". Las tipografías, entonces, aun siendo "físicas" y "palpables", renuncian a su "tangibilidad" y buscan evaporarse de la mirada.

Explicando la noción de "visión" en Aristóteles, Humberto Giannini remarca que para el Estagirita existían medios a través de los cuales transitaba "lo sensible". Estos medios tenían como propiedad su naturaleza neutral, de modo que «...si transmite un color no será coloreado sino diáfano; si transmite un sonido, será absolutamente silencioso; si, como la lengua, transmite un sabor, será insípido»[27]. ¿Podría entenderse a la tipografía como "medio" en sentido aristotélico? El "medio" de lo visual es descrito por Giannini como aquel que «... es en sí invisible. Su virtud es justamente la de no dejarse ver para dejar ver»[28]. Lo notable de esta idea es el modo en que puede compararse con la definición tipográfica. Los "medios" aristotélicos son, en un sentido, incomprobables por los sentidos (porque precisamente no deben ser registrados por ellos) y legítimos quizá especulativamente. Pero en el caso tipográfico, la forma no solo es perceptible, sino que es fabricada, es una artesanía o un trabajo manual exquisito, y aun así, en la experiencia del uso, es considerada invisible o transparente. La potencial falta de lógica de esto último se entiende mejor (y se descarta) al verla "a la luz" de la historia europea de la impresión.

La imprenta tuvo un origen explosivo y un desarrollo caótico. Y fueron necesarios al menos dos siglos para que esta industria encontrara uniformidad. En principio, los tipos de plomo fueron concebidos como émulos bastante capaces de las letras producidas manualmente. Además, las aleaciones de metal que eran imperfectas hacían imposible diseñar piezas duraderas, de modo que las tipografías se hacían y re-hacían sin un orden y sin homogeneidad[29]. No existía, por lo tanto, una hegemonía tipográfica como la que existe hoy respecto a lo que es legible y aquello que no lo es. Sin ir más lejos, lo legible variaba dependiendo de los respectivos grupos de lectores, casi en la modalidad contemporánea de "nichos de mercado"[30]: los teólogos y los universitarios, por ejemplo, preferían textos hechos con la letra gótica llamada "de suma", mientras que la gótica "bastarda" se utilizaba para textos impresos en lengua vulgar, particularmente narrativos[31]. Ocupando la nomenclatura que hoy se ha vuelto estándar, diríamos que en esa época las personas leían "fuentes display" y no "fuentes de texto". De modo que debemos aceptar que la categorización display-texto no es natural sino artificial. Y lo que hace de un dibujo una "fuente de texto" no es una "transparencia innata", "una nobleza de origen", sino —en gran medida— su grado de penetración cultural después de varios siglos de uso.

Hay que precisar, por tanto, que la raíz de semejante paradigma tipográfico respecto de lo que es "para texto" se debe a los humanistas del Renacimiento, con Petrarca a la cabeza. En la medida en que sus ideas lograron cierto predominio cultural en aquella época, la tipografía que les resultaba predilecta comenzó a universalizarse con los efectos que reconocemos hoy: «La historia de la letra romana es muy característica y su predominio materializa el predominio del espíritu humanístico»[32].

La "copa de cristal", por lo tanto, es más bien una metáfora relativa y tiende a expresar una discreción visual que Gálvez trata con honestidad al sintetizar que su propósito es evitar la distracción. Por lo tanto, la "transparencia" comunica más bien una contención, una sobriedad, una moderación estética que está explicitada por el profesor Osses en su texto: «... con un énfasis racionalista, postergando a la pluma de bisel;

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

refinando sus terminaciones y añadiendo remates elegantes; verticalizando su eje y ampliando ligeramente el contraste; *buscando la belleza a través de gestos sencillos, lógicos y equilibrados*... » [33]

Lo acuciante aquí es la retórica utilizada para describir el propósito de una "fuente de texto". Mientras que la realidad nos señala que la lectura depende de la cualidad opaca de la tipografía, la que es dibujada y esculpida digitalmente, las metáforas que enmarcan su gestión la proponen como transparente y discreta. Lo problemático de esta posición es que se pierde de vista la raíz artificial del paradigma "texto/display" presionando la evidente tangibilidad y belleza de las formas tipográficas, obligando —en cierto modo— a los autores de fuentes a defender (o repetir) un discurso que podría devaluar su propio ejercicio creativo (fig. 3).

Fig. 3

Una fuente de luz. Se exhibe aquí el set básico de fuentes consideradas "de texto".

Esto obliga a una apologética un tanto obvia: que las tipografías son imágenes y que son elaboradas como tal. Hans Belting se refiere a la escritura (antecedente directo de la tipografía) como una imagen: «En la escritura, al igual que en la imagen, participa la mano, y *la escritura aparece como imagen del lenguaje* ...»[34]. Para un especialista tipográfico como Timothy Samara, no cabe duda alguna respecto de la condición visual de las fuentes: «... pero, más importante, el curso reveló a *la tipografía como imagen*, y su interacción matizada de formas tanto positivas como negativas, detalles, texturas como fundamentos del diseño tipográfico...»[35]

En el caso de Una fuente de luz, revisamos entonces un libro cuantitativamente visual que se nos presenta, de todos modos, como esencialmente escrito y valorado en términos teóricos por sobre sus cualidades gráficas. Esta incongruencia revela, finalmente, un grado de "iconofobia" en el discurso de la propia obra. A este

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

respecto huelga decir que la tensión forma/fondo o forma/función separa la realidad perceptible de sus fundamentos o propósitos, y asigna valor a partir de una escala donde la forma es secundaria y ha sido programada en el líquido amniótico de la teoría o del concepto, que es precisamente lo que *Una fuente de luz* propone como su sello metodológico distintivo. Platón es una de las fuentes destacadas del conflicto. En el libro VI de la República (507 *b*), encontramos ya la proposición que excluye a la imagen del pensamiento y al pensamiento de lo perceptual. El pensamiento es mental e invisible[36]. De ahí que la imagen se vea obligada a perseguir su legitimidad fuera del cuadrante puramente cosmético u ornamental al que parece empujada.

El historiador Herbert Butterfield recuerda a Descartes con estas palabras asombrosas: «Más allá de eso, si digo "tengo un cuerpo" me expongo a *ser llevado a error por imágenes y nieblas; la imaginación visual es precisamente aquello de lo que no nos podemos fiar*»[37]. Esta tradición trastorna las distancias y los respectivos prestigios de imagen y palabra, de modo que la "iconofobia" se vuelve natural y predecible entre muchos intelectuales. Lo más llamativo del caso que he estado describiendo aquí es que mientras lo natural sería que una imagen reciba las críticas desde intelectuales de otras esferas y no precisamente de parte de sus creadores, *Una fuente de luz* exhibe una subestimación de las imágenes tipográficas en el acto mismo de presentarlas. Lo que en un comienzo es la argumentación de algunas decisiones de diseño tras el trabajo de la fuente Biblioteca, se convierte rápido en un texto que relativiza la importancia de estas imágenes y las subordina a la teoría y a las ideas. Y todo esto de parte del autor principal de las imágenes en cuestión.

El subtítulo de este libro, en este sentido, es elocuente: *Investigación histórica para la creación de la tipografía de la Biblioteca Nacional de Chile*. Rotundo. Exorciza cualquier prejuicio "anti intelectual" atribuido al trabajo con la imagen:

> Por otra parte, *la más valiosa*, este cometido *es fundamentalmente una investigación*; una búsqueda para *desentrañar aquellas coyunturas históricas* que no solo constituyen los pilares de una institución tan ilustre como relevante, sino que también da sentido a la exploración creativa que este proyecto emprende. El libro que usted tiene en sus manos *no es un catálogo tipográfico*, sino una obra que cobija *un estudio histórico complejo, profundo y responsable*; que busca poner en valor algo que el diseño y la tipografía han —inocente o descuidadamente— postergado en favor de la forma: *el fondo*[38].

La extensión de la cita es inevitable. No solo resume el trabajo, sino que lo elogia. Y digo "elogia" porque su desenvoltura argumentativa sugiere primero y luego expone sin inhibiciones una evaluación positiva de la propia obra ("un estudio complejo, profundo y responsable") que contrasta con un juicio negativo sobre el ejercicio profesional del diseño y de la tipografía[39]. Esta doble consideración, benigna consigo misma y crítica respecto de "su propio gremio", no debiera leerse —creo yo—como altanería. Merece ser recalcado acá que el objeto de los elogios es un producto preciso y reconocible (un libro y una tipografía), pero no a expensas de un equivalente nítido, porque la invectiva de Osses, como ya mencioné, apunta a una disciplina en su conjunto o, dicho de otro modo, a una tradición: la del diseño y de la tipografía, de la cual el autor —al mostrarse como investigador y como autor de una "creación artística"— se sustrae.

Es, por lo tanto, palmario que la "iconofobia" de Osses puede leerse naturalmente como una posición moderna o ilustrada, pero que, en este caso, tiene la singular condición de brotar no solo de parte de un creador de imágenes sino, además, de hacerlo en el mismo lugar (el libro) en que estas imágenes están siendo presentadas al público y fundamentadas teóricamente. Por lo cual a la "iconofobia" —de por sí sorprendente en un tipógrafo— habría que agregarle la discrepancia interna que enfrenta en el libro, mayoritariamente visual y enfocado en presentar una faena esencialmente iconográfica.

6. El libro y su fondo: la sumisión y la liberación

Las "tipografías de texto" tienen su origen en las preferencias estéticas de los humanistas, las que derivaron —para efectos clasificatorios— en el así llamado *Old style* o *Garalda*[40]. En la secuencia histórica, su sucesor

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

destacado corresponde al de las fuentes *Didonas*, cuyo máximo representante fue el italiano Giambattista Bodoni (1740-1813), de quien se ha escrito, por ejemplo, que desarrolló diseños «...de una belleza ni siquiera hoy superada»[41]. Pero entre uno y otro de estos hitos gráficos existe un período de hibridez cuya denominación lo aclara perfectamente: "transición". También llamadas *Neoclásicas*, estas fuentes tienen entre sus máximos representantes a los británicos John Baskerville (1706-1775) y al francés Pierre Fournier (1712-1768). Como el impulso formal que las caracteriza toma distancia de la gestualidad propia de la caligrafía, se ha llegado a proponer que su diseño sería más bien "racional", lejos de una modulación orgánica de las letras y con dibujos más "geométricos" que "naturales"[42].

Las fuentes *Transicionales*, de este modo, inspiran el diseño de *Biblioteca*. Y el profesor Osses explica en su texto los alcances de este vínculo[43]. Lo interesante, una vez más, es el modo en el que se expresa este parentesco, o esta relación causa-efecto entre teoría (o historia) y diseño tipográfico. Ya la misma conceptualización de un autor como Robert Brighurst remece en términos metafóricos el trabajo formal al explicarlo como tan "racional" que prescinde del uso de las manos[44].

A lo anterior Osses agrega: «La idea de transición es una de las más poderosas abstracciones que podemos extraer del proceso de independencia. Este término permite además establecer una conexión directa, clara y coherente con el mundo de la tipografía, pues representa el paso de un estado clásico de *sumisión* caligráfica a uno moderno de *liberación ilustrada*».[45]

Me parece notable la estrategia argumentativa para compulsar categorías políticas como sumisión y liberación con cualidades formales de las "letras". Por alguna razón, la caligrafía es descrita, aunque sea metafóricamente (o por lo mismo), como un estado de sometimiento cuya emancipación depende de la variante moderna de la tipografía. El mismo autor describe con mucha claridad ese giro: «La caligrafía perdió protagonismo frente al dibujo técnico y la pluma de bisel fue sustituida por el lápiz».[46] Hay, es obvio, una secuencia tecnológica, desde la pluma hacia el lápiz, pero, asimismo, algo más que va desde la modulación que ofrece el gesto manual hacia la precisión que da el trazo lineal y la medición de esos trazos ¿Por qué la manualidad podría resultar limitante o derecha y escandalosamente opresiva? ¿Qué forma de pensar (supuestamente moderna) está escondida en el dibujo a lápiz, en la proyección de una forma tipográfica? ¿Es algo obvio que no hay nada arbitrario y abusivo en la naturaleza de la caligrafía que nos permita calificarla como productora de sometimiento? ¿O la sola sujeción a los ritmos y cadencias de la muñeca y de los dedos, tan concretos y dispuestos a la vista, resultan no solo tecnológica sino también intelectualmente subyugantes?

Este expresionismo retórico que involucra caligrafía y sumisión se supera, como se explica en el libro, a través de un impulso ilustrado. Idea que recoge y respeta un típico antagonismo moderno entre, por ejemplo, civilidad y barbarie; o entre educación e ignorancia; o entre tradición y novedad. Daré dos ejemplos que ayudarán a entender el trasfondo de estas tensiones retóricas típicamente modernas.

En Antropología filosófica, Ernst Cassirer (1963)[47] propone que son nuestras abstracciones, símbolos y teorías quienes nos definen como auténticamente humanos: aquello que media entre nosotros y lo que llamaríamos "el mundo natural" o "el mundo concreto". Una civilización madura sería —según el filósofo— aquella que produce teoría y abstracciones. Cassirer usa, entre otros ejemplos, el de un indígena que conoce el río, pero que es incapaz de concebirlo completo en cuanto esquema[48].

Otro ejemplo semejante lo encontramos en las primeras universidades europeas. Allí, el estudiante novato (o *bizuth*)era expuesto a un ritual que incluía algunas experiencias físicas tormentosas bajo la idea de que la vida académica daba inicio a su transformación y refinamiento civil. Antes era, fuera de la ciudad y de la universidad, un bárbaro o un salvaje para civilizar y en el que, al menos al inicio del proceso, permanecen las huellas de su estado previo, como los dientes (cerriles y silvestres) que sus futuros pares se dedicaban a pulir antes de permitirle la entrada a este régimen educativo[49].

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

En ambos casos tenemos la idea de un estado inferior que debe ser trascendido[50], un proceso que encaja perfectamente con algunos presupuestos de la modernidad: «El término "moderno", con un contenido diverso, expresa una y otra vez la conciencia de una época que se relaciona con el pasado, la antigüedad, a fin de considerarse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo»[51]. Como se ve, lo natural, lo concreto, serían condiciones "de lo bajo" que debe ser superado, algo que podría coincidir perfectamente con la renuncia a la caligrafía, sujeta quizá en exceso a la mano. La caligrafía, en este sentido, es usada retóricamente como una metonimia de la manualidad para devaluarla frente a las capacidades y productividad del pensamiento. Pero el vacío que genera este discurso es que, otra vez, se niega una condición esencial de la imagen tipográfica: ella sigue siendo una artesanía, el fruto de una destreza manual. Esto último, por supuesto, no implica excluir una dimensión intelectual de todo el proceso de diseño sino, más bien, hacer notorio que el excesivo énfasis teórico, menoscaba un aspecto central del trabajo tipográfico.

Para concluir, cito un pasaje pertinente de la *Dialéctica de la Ilustración*. Es al menos llamativo que Adorno y Horkheimer hagan una mención sucinta a la imprenta en su primer capítulo, llamándola «...*una tosca invención*...»[52]. Ellos explican aquí la idea de conocimiento en términos bastante metafóricos como «el feliz matrimonio del entendimiento humano con la naturaleza de las cosas»[53]. De este modo "saber", "conocer", implican un vínculo contractual-afectivo entre el sujeto y el mundo. Este saber es el que derroca o puede derrocar a la mitología y el encantamiento. Sin embargo, para los alemanes no se ha efectuado un matrimonio íntegro, de modo que no podría hablarse plenamente de "saber", menos aún de alguna forma de expulsión de la superstición y de la mitología. Para ellos, de hecho, este matrimonio no se ha llevado a cabo en lo absoluto. Y en cambio —siguiendo con la misma metáfora— el conocimiento ilustrado es fruto más bien de una especie deficiente, informal o ilegítima de relación que ellos denominan "un amancebamiento" que solo ha dado lugar a «... conceptos vanos y experimentos desordenados»[54]. La imprenta, "esa tosca invención", uno de ellos.

Cito este gráfico pasaje de la *Dialéctica de la Ilustración* para ofrecer un contrapunto (que algunos podrían tildar de extremo) respecto de las fortalezas o inmunidades del proyecto ilustrado y que resultan pertinentes aquí por la aparición, para nada fortuita, de la imprenta. Aunque penetrantes y convencidas, las críticas de Adorno y Horkheimer a la ilustración podrían, sin embargo, no ser tan efectivas ante algunos de sus componentes más ricos y resistentes, a saber: sus brillantes estrategias retóricas. La manera en que, por ejemplo, las ideas de Cassirer respecto de la teoría o de la representación ponen en tela de juicio la cultura de un grupo indígena, o el modo en que los *bizuth* eran tratados en las primeras universidades, les podrán parecer a muchas mentes contemporáneas disposiciones intelectuales o actividades más bárbaras que civilizadas, pero lo cierto es que son expresiones, precisamente, de un enfoque modernizador e ilustrado. Sin embargo, el discurso empleado en *Una fuente de luz* es libre para usar parte de esa retórica, que sigue vigente, que resulta sugestiva y a ratos iluminadora, pero que vista en perspectiva revela unos trasfondos que no todos estarían dispuestos a aceptar.

7. Conclusiones

A pesar del enorme aporte que *Una fuente de luz* supone para la incipiente industria tipográfica chilena, así como para el campo de la investigación en diseño, la trayectoria intelectual del texto revela contradicciones relevantes entre lo visual y lo escrito o —usando la nomenclatura utilizada por el propio autor— entre la forma y el fondo. Como el profesor Osses ha querido exponer los vínculos entre teoría e imagen en el desarrollo de su propia y destacada tipografía, no es difícil presumir el valor de este estrecho lazo para su trabajo, así como para el de la disciplina en la que las fuentes se inscriben. Sin embargo, las contradicciones aludidas y analizadas a lo largo de este artículo debilitan u opacan esta valorización.

Dentro de los múltiples indicadores de esta incongruencia llaman la atención los modos (analizados ya) en que el autor desbalancea el vínculo teoría-imagen, teniendo en cuenta su posición dual en el libro,

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

complementaria si se quiere, tanto de investigador y de teórico así como de diseñador. Pero Osses no logra ubicarse en ambas posiciones con igualdad y es insistente en hacer notar los méritos intelectuales de la propuesta o del fundamento del diseño haciéndole pagar a la imagen el costo de tales elogios.

Es llamativo, en este sentido, que en el momento de circunscribir su proyecto dentro de una tradición disciplinar, la ponga lejos de las áreas que critica con algo de acidez: el diseño y el mundo tipográfico. Prefiere ubicarla en el terreno (a esta altura pantanoso) del "arte". La elección parece responder a un celo implícito al que hice mención al inicio de este artículo: el profesor Osses, reconocido como tipógrafo y como investigador, toma parte en el libro por su posición intelectual, implicando en ello una desconfianza o, en el peor de los casos, un recelo, con el trabajo visual del cual él mismo es un agente. Esto último es revelador respecto a las imposiciones implícitas que van incluidas en ciertos paradigmas modernos.

Los tres pares conceptuales (luz/oscuridad, transparencia/contenido, sumisión/liberación) que estudié a propósito de *Una fuente de luz* lucen, por lo tanto, como mecanismos que hacen posible lo descrito en el párrafo anterior a la vez que ilustran la vigencia de una "retórica moderna" potencialmente abrasiva. En este caso en particular, propongo que esta retórica produce un efecto indeseado al devaluar la imagen y generar incongruencias argumentativas en el contexto de un proyecto (visual) altamente valioso. Pero quedaría por estudiar los alcances de semejante lenguaje (de existir) en el terreno de la esfera pública y de la argumentación política, sobre todo si se toma en cuenta la vigencia del pensamiento moderno y, al mismo tiempo, la repercusión que podría tener la apologética ilustrada de la cual el libro de Pinker que cité en su momento podría ser solo un indicio.

He dado cuenta de un evidente desbalance entre imagen y teoría en la construcción de este libro tipográfico. Sin embargo, este desequilibrio presupone la existencia y legitimidad tanto de la forma como del contenido o de la imagen y de la teoría, aunque las exprese con desorden. Y no solo eso, sino que ilustra el complejo vínculo entre ambas y las dificultades para conciliarlas con armonía. La posición del profesor Osses no es, en este sentido, infructuosa. A pesar de la asimetría (muy moderna) en que texto e imagen quedan distribuidos a lo largo del libro y, aun teniendo en cuenta las contradicciones que esto produce en su interior, de ello no concluiría la imposibilidad de una asociación productiva entre idea e imagen. El punto, más bien, es desafiar la presunción de que la forma siempre sigue al contenido o, dicho de otro modo, considerar la alternativa de que —en palabras de Jean-Luc Nancy— la imagen de forma a algún fondo[55].

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

Bibliografía

Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración.* Vol. 3. Madrid: AKAL, 2020.

Allard, José, María de los Ángeles Briones, Francisco Gálvez, Rodrigo Ramírez, Sergio Ramírez y Carola Zurob. *12 años del DET. El diseño que pasa inadvertido.* Santiago: Escuela de Diseño, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014.

Alloa, Emmanuel, ed. *Pensar la imagen.* Vol. 1. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2020.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen.* Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

Bierut, Michael, Jessica Helfand, Steven Heller y Rick Poynor, eds. *Fundamentos del diseño gráfico.* Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2005.

Blackwell, Lewis. *Tipografía del siglo XX.* 3ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Bringhurst, Robert. *Los elementos del estilo tipográfico.* Versión 3.1. México: FCE, 2008.

Butterfield, Herbert. *Los orígenes de la ciencia moderna: 1300-1800.* Traducido por L. de Castro. 2ª ed. Barcelona: Penguin Random House, 2019.

Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo.* 2ª ed. Madrid: Tecnos / Alianza Editorial, 2003.

Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura.* Traducido por E. Ímaz. 2ª ed. México: FCE, 1963.

De Jong, C. W., ed. *Type. A visual history of «typefaces» and graphics styles.* Vol. 1. 1628-1900. Colonia: Taschen, 2013.

Febvre, Lucien, y Henri-Jean Martin. *La aparición del libro.* Traducido por A. Miralles Carlo. 3ª ed. México: FCE, 2005.

Forceville, Charles, y Thijs Renckens. "The GOOD IS LIGHT and BAD IS DARKNESS metaphors in feature films." *Metaphor and the Social World 3* , n.º 2 (enero de 2013).

Foster, Hal, ed. *La posmodernidad.* 7ª ed. Barcelona: Editorial Kairós, 2008.

Gálvez, Francisco. *Educación tipográfica. Una introducción a la tipografía.* Santiago: Ediciones UDP, 2004.

Gombrich, Ernst. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y de la comunicación social.* Traducido por R. García. Londres: Phaidon Press Limited, 2003.

Grosseteste, Robert. *Acerca de la luz o del comienzo de las formas. De luce seu de inchoatione formarum.* Santiago: Editorial Universitaria, 2017.

Kant, Immanuel. *¿Qué es la Ilustración?* Madrid: Alianza Editorial, 2013.

Le Goff, Jacques. *Los intelectuales de la Edad Media.* Traducido por M. A. Galmarini. 2ª ed. Buenos Aires: EUDEBA, 1971.

Le Goff, Jacques. *¿Realmente es necesario cortar la historia en rebanadas?* Traducido por Y. Enríquez. México: FCE, 2016.

Levin, David Michael, ed. *Modernity and the hegemony of vision.* Berkeley: University of California Press, 1993.

López Eire, Antonio, y Javier De Santiago Guervós. *Retórica y comunicación política.* Madrid: Cátedra, 2000.

Lupton, Ellen. *Pensar con tipos. Una guía clave para estudiantes, diseñadores, editores y escritores*. Traducido por J. Sastre. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

Navarro Albiña, René. *Bases para una sana crítica. Lógica, interpretación, argumentación, máximas de la experiencia, conocimiento científico (un ensayo).* Santiago: RIL editores, 2014.

Nueva Biblia de las Américas. Miami: Editorial Vida, 2020.

Osses, Roberto. *Una fuente de luz. Investigación histórica para la creación de la tipografía de la Biblioteca Nacional de Chile.* Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2016.

Pinker, Steven. *En defensa de la Ilustración. Por la razón, la ciencia, el humanismo y el progreso.* Traducido por P. Hermida Lazcano. Madrid: Planeta, 2018.

Platón. *Diálogos. República.* Vol. IV. Traducido por C. Eggers Lan. Madrid: Gredos, 2020.

Rocafort, Víctor A. *Retórica, democracia y crisis. Un estudio de teoría política.* Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2010.

Samara, Timothy. *Letterforms. Typeface design from past to future*. Londres: Quarto Publishing Group, 2018.

Sloterdijk, Peter. *Los hijos terribles de la edad moderna. Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad.* Traducido por I. Reguera. Madrid: Siruela, 2015.

Sullivan, Louis H. "The Tall Office Building Artistically Considered." *Lippincott's Magazine*, marzo de 1896.

Taylor, Charles.*Imaginarios sociales modernos.*Barcelona: Paidós, 2006.

Notas

1 Roberto Osses, *Una fuente de luz. Investigación histórica para la creación de la tipografía de la Biblioteca Nacional de Chile* (Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2016), 50.

2 «El computador de escritorio apareció mientras yo estaba en la escuela durante los ochenta… Zusanna Licko y Jeffrey Keedy demostraron que cualquiera podía hacer su propia tipografía». Timothy Samara, *Letterforms. Typeface design from past to future* (Londres: Quarto Publishing Group, 2018), 6.

3 José Allard, María de los Ángeles Briones, Francisco Gálvez, Rodrigo Ramírez, Sergio Ramírez y Carola Zurob. *12 años del DET. El diseño que pasa inadvertido* (Santiago: Escuela de Diseño, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014).

4 La frase evoca la popular sentencia arquitectónica: «Es la ley dominante de todas las cosas orgánicas e inorgánicas, de todas las cosas físicas y metafísicas, de todas las cosas humanas y de todas las cosas sobrehumanas, de todas las verdaderas manifestaciones de la cabeza, del corazón, del alma; que la vida es reconocible en su expresión, que la forma siempre sigue a la función. *Esta es la ley*». Louis H. Sullivan, "The Tall Office Building Artistically Considered." *Lippincott's Magazine*, marzo de 1896: 408.

5 Steven Pinker, *En defensa de la Ilustración. Por la razón, la ciencia, el humanismo y el progreso.* Traducido por P. Hermida Lazcano (Madrid: Planeta, 2018).

6 Pinker, *En defensa de la Ilustración*, 24. El destacado es mío. La defensa de Pinker supone una condición previa que él desea remediar: un cuestionamiento excesivo de los valores ilustrados o un involuntario desgaste. Este solo hecho debe tenerse en cuenta para considerar la elección de tema y enfoque de *Una fuente de luz* como mucho más que patrimoniales o arqueológicos. En este sentido su vigencia y tino son apreciables.

7 Jacques Le Goff, *¿Realmente es necesario cortar la historia en rebanadas?* Traducido por Y. Enríquez. (México: FCE, 2016).

8 El término "hiato" para ilustrar la discontinuidad histórica lo tomo de Sloterdijk, quien lo describe de esta forma: «Los europeos se despertaron una mañana y *pensaron históricamente*. *El tiempo había entrado en el pensar* . El hiato revolucionario rompió el lazo convencional de las épocas. Donde habían dominado filiaciones —fieles transmisiones de la herencia paterna a los descendientes, y a los descendientes de los descendientes, por muy ficticias que fueran— excavaron fosas profundas ahora las interrupciones de esa práctica. Toda vida se fecha de nuevo: lo que vive después, vive tras el corte». Peter Sloterdijk, *Los hijos terribles de la edad moderna. Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad.* Traducido por I. Reguera (Madrid: Siruela, 2015), 29.

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

9 Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo.* 2ª ed. (Madrid: Tecnos / Alianza Editorial, 2003), 34.

10 Calinescu, *Cinco caras de la modernidad,* 34.

11 Ibíd, 35. El destacado es mío. Repárese en el verso destacado. La campaña política que condujo a Sebastián Piñera Echeñique a su segundo mandato presidencial tenía la misma frase por eslogan.

12 «… aquella satisfacción que los hombres llaman verdad, sino la "operación", *el procedimiento eficaz*. "El verdadero fin y la verdadera función de la ciencia" residen no "en discursos plausibles, amenos, memorables o llenos de efecto, o en supuestos argumentos evidentes, sino en el actuar y trabajar, y en el descubrimiento de datos antes desconocidos para una mejor provisión y ayuda en la vida"». Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*. Vol. 3 (Madrid: AKAL, 2020), 21.

13 Sloterdijk, *Los hijos terribles de la edad moderna* , 21.

14 Considero la numeración que trae el propio libro y que comienza a contar desde las guardas azules, pasando por el frontispicio, hasta el colofón. En ese total se incluyen portadillas, subtítulos, bibliografía y otras formas de paratexto que corresponden a 21 páginas que luego, en el análisis, no tomo en cuenta.

15 William Caslon, el afamado tipógrafo inglés del siglo XVIII, imprimía páginas con sus diseños para venderlas a los impresores. La suma de estas páginas conformó catálogos que adquirieron el nombre de "especímenes" y a los cuales recurren hasta hoy los diseñadores de todo el mundo para promocionar sus obras. (C. W. De Jong, ed. *Type. A visual history of «typefaces» and graphics styles.* Vol. 1. 1628-1900. (Colonia: Taschen, 2013), 7) Hay que remarcar que "el espécimen" tiene como objetivo exhibir la fuente, sus cualidades formales y su funcionalidad en el plano de la lectura. De ahí que sea infrecuente, o incluso extravagante, pensar que un espécimen requiera un soporte teórico que lo sostenga o alimente, menos en términos académicos o históricos.

16 Osses, *Una fuente de luz,* 34.

17 Entiendo acá ambos términos en sentidos más bien tradicionales. Asumiendo que existen argumentos basados en la experiencia así como aquellos que se amparan en reglas generales, y que existen modos deductivos e inductivos para expresarlos, y a cada uno compete uno u otro de estos mecanismos, me quedo acá con la idea de que «Un argumento asume un principio rector y transmite la verdad de premisas a la conclusión». Ricardo Navarro Albiña,*Bases para una sana crítica. Lógica, interpretación, argumentación, máximas de la experiencia, conocimiento científico (un ensayo)*(Santiago: RIL editores, 2014), 57. Dicho de otro modo, entiendo los argumentos como "la forma" de sostener la verdad (o la verosimilitud) de una conclusión. Navarro, *Bases para una sana crítica* , 59. Respecto de la retórica se tienen, por otro lado, al menos dos impresiones bastante distintas. Una que la enaltece como parte de la vida democrática y otra, más crítica, que la interpreta como un conjunto de recursos "estésicos" y "estéticos" orientados a persuadir sin que medie necesariamente un razonamiento lógico. Antonio López Eire y Javier De Santiago Guervós, *Retórica y comunicación política* (Madrid: Cátedra, 2000); Víctor A. Rocafort, *Retórica, democracia y crisis. Un estudio de teoría política* (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2010). Mi apreciación de la retórica, en este caso, es mixta, y no veo como intrínsecamente negativo su potencial persuasivo. A la hora de evaluar las estrategias retóricas de *Una fuente de luz*, lo hago pensando en que, junto a las connotaciones tóxicas que estas puedan tener, hay virtudes expresivas e intelectuales en el modo en que son producidas.

18 Hans Blumenberg estudió la metáfora LA VERDAD ES LUZ y se remonta en su artículo al pensamiento platónico. David Michael Levin, ed., *Modernity and the hegemony of visión* (Berkeley: University of California Press, 1993), 32. Las referencias cristianas, por otro lado, son múltiples. He aquí un ejemplo: «En Él estaba la vida, y la vida era la Luz de los hombres. La luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no lo comprendieron» (Jn, 1:4-5). El sacerdote Roberto Grosseteste (1175-1253), primer Canciller de la Universidad de Oxford, comienza así su obra *De Luce* : «Pienso que la primera forma corporal, a la que algunos llaman corporeidad, es la luz». Robert Grosseteste, *Acerca de la luz o del comienzo de las formas. De luce seu de inchoatione formarum.* (Santiago: Editorial Universitaria, 2017), 53.

19 Charles Forceville y Thijs Renckens, "The GOOD IS LIGHT and BAD IS DARKNESS metaphors in feature films." *Metaphor and the Social World 3*, n.º 2 (enero de 2013): 167.

20 «En el siglo XVII, la imagen de la luz se identificaba con la luz divina, "dominus illuminato mea", el resplandor que procedía del cielo. En el siglo XVIII la palabra lumière o iluminación o Aufklärung había ido asumiendo gradualmente ese tinte secular que equiparaba la luz con la luz de la razón y la oscuridad con la superstición…».

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

Ernst Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y de la comunicación social.* Traducido por R. García (Londres: Phaidon Press Limited, 2003), 166-177.

21 Osses, *Una fuente de luz,*33.

22 Ibid, 63.

23 Ibid, 53.

24 Robert Bringhurst, *Los elementos del estilo tipográfico* . Versión 3.1. (México: FCE, 2008), 23. El destacado es mío.

25 Francisco Gálvez, *Educación tipográfica. Una introducción a la tipografía* (Santiago: Ediciones UDP, 2004), 62. El destacado es mío.

26 «Lograr la página transparente no tiene nada de simple ni de tosco. La ostentación vulgar es el doble de fácil que la disciplina. Cuando se den cuenta que la tipografía fea nunca se hace a un lado, alcanzarán la belleza tal como los sabios alcanzan la felicidad apuntando a otra cosa». Michael Bierut, et al., eds. *Fundamentos del diseño gráfico* (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2005), 88.

27 Grosseteste, *Acerca de la luz o del comienzo de las formas,* 16.

28 Ibid, 17.

29 De ello dan cuenta los nombres pintorescos con los cuales se bautizaban las tipografías en relación a sus tamaños: «… *gros oeil, parangon, cicero, gros romain* o *augustin*, denominaciones empíricas sobre cuya interpretación había discrepancias y que contribuyó a favorecer toda suerte de errores». Lucien Febvre y Henri-Jean Martin. *La aparición del libro*. Trad. por A. Miralles Carlo. 3ª ed. (México: FCE, 2005), 50.

30 «A cada clase de obra, y de lector en consecuencia, correspondía un tipo determinado, como en la época de los manuscritos». Febvre y Martin, *La aparición del libro*, 75.

31 Ibid, 73.

32 Ibid, 77.

33 Osses, *Una fuente de luz*, 47. Los destacados son míos.

34 Hans Belting, *Antropología de la imagen*(Buenos Aires: Katz Editores, 2007), 59. El destacado es mío.

35 Timothy Samara, *Letterforms. Typeface design from past to future* (Londres: Quarto Publishing Group, 2018), 6. El destacado es mío.

36 Platón. *Diálogos. República*. Vol. IV. Trad. por C. Eggers Lan (Madrid: Gredos, 2020), 331.

37 Herbert Butterfield *, Los orígenes de la ciencia moderna: 1300-1800.* Trad. por L. de Castro. 2ª ed. (Barcelona: Penguin Random House, 2019), 145. Los destacados son míos.

38 La parte del texto que no aparece citado aquí explica la naturaleza mixta del trabajo, donde lo primero es —según el autor— «… un proyecto de *creación artística* ». Osses, *Una fuente de luz*, 8. Es llamativo que el profesor Osses ubique su trabajo visual fuera de la tradición del diseño o de la gráfica, para declararlo como "arte" y, al mismo tiempo, lo despoje de protagonismo frente a la investigación de carácter histórico.

39 Esto es muy coherente —a primera vista— con la posición que reviso en la nota anterior. Pareciera que Osses inscribe su trabajo en un campo como el artístico para, desde la distancia, hacer la crítica respectiva a la tradición del diseño. Sin embargo, los descargos contra este último no parecen tan justificados si se hacen —como aquí— desde un espacio disciplinar ajeno al mismo diseño. Creo que estas contradicciones son el resultado de una disposición a la que es llevado el profesor Osses al profesar una fe tan intensa en las ideas, en desmedro de las imágenes.

40 Lo exacto es decir que el primer grupo dentro de esta tradición de tipos "para texto" es llamado, precisamente, *Humanistas.* Las *Garaldas* son, por lo tanto, su consecuencia. Pero es clarísimo que la distancia entre unas y otras es mínimo si se compara con la longitud que separa a las *Humanistas* de las *Góticas*. Las diferencias formales entre *Humanistas* y *Garaldas* se abordan en diversos manuales y libros: Lewis Blackwell, *Tipografía del siglo XX*. 3ª ed. (Barcelona: Gustavo Gili, 2004); Bringhurst, *Los elementos del estilo tipográfico* ; Gálvez, *Educación tipográfica*; Lupton, Ellen. *Pensar con tipos. Una guía clave para estudiantes, diseñadores, editores y escritores* . Trad.por J. Sastre. (Barcelona: Gustavo Gili, 2011); pero no tienen relevancia para los propósitos de este artículo.

41 Febvre y Martin, *La aparición del libro*, 182.

42 Bringhurst, *Los elementos del estilo tipográfico* , 149.

43 Osses, *Una fuente de luz*, 44.

44 Bringhurst, *Los elementos del estilo tipográfico*, 150.

45 Osses, *Una fuente de luz*, 27. El destacado es mío.

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

46 Ibid.
47 Ernst Cassirer, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Trad. por E. Ímaz. 2ª ed. (México: FCE, 1963).
48 «El indígena se halla perfectamente familiarizado con el curso del río, pero esta familiaridad está muy lejos de ser lo que pudiéramos llamar conocimiento en un sentido abstracto, teórico; no significa más que presentación, mientras que el conocimiento incluye y presupone la representación». Cassirer, *Antropología filosófica*, 77. La limitación de lo material-corporal, en desventaja civilizatoria respecto de la abstracción, bien puede reconocerse en el discurso que se estudia en este artículo. El diseño de un tipo de letra, sujeto a las cadencias y ritmos de la mano, se opone a unas formas tipográficas que responden más bien a un plan, a un proyecto, a una teoría. Pero esta misma discriminación contra la caligrafía supondría la inmunización tipográfica, por cuanto esta última sí sería "racional" y "proyectada". Lo anterior, como se ha visto en este artículo, no ocurre: la tipografía queda, en último término, devaluada como "forma" ante un eventual "fondo" escrito. Y el argumento a favor de la "liberación tipográfica" es insuficiente y queda derrotado.
49 Los intelectuales de la Edad Media
50 Similar a la célebre sentencia de Kant: «Ilustración significa el abandono por parte del hombre de una minoría de edad cuyo responsable es él mismo. Esta minoría de edad significa la incapacidad para servirse de su entendimiento sin verse guiado por algún otro». Immanuel Kant, *¿Qué es la Ilustración?* (Madrid: Alianza Editorial, 2013), 87.
51 Hal Foster, ed. *La posmodernidad.*7ª ed. (Barcelona: Editorial Kairós, 2008), 20.
52 Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* , 19.
53 Ibid.
54 Ibid.
55 Emmanuel Alloa, ed. *Pensar la imagen.* Vol. 1. (Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2020), 67.

Información adicional

redalyc-journal-id: 6157

Enlace alternativo

https://revistas.uft.cl/index.php/amox/article/view/525 (html)

PDF generado automáticamente a partir de XML-JATS por Redalyc
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

redalyc
UAEMEX

Disponible en:
https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=615781838001

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

Marcelo Eduardo Uribe Lamour

Tensión forma-fondo y retórica moderna en el libro Una fuente de luz del tipógrafo chileno Roberto Osses Flores. Form-content tension and modern rhetoric in the book Una fuente de luz by Chilean typographer Roberto Osses Flores

Amoxtli
núm. 14, ., 2025
Universidad Finis Terrae, Chile
amoxtli@uft.cl

ISSN-E: 0719-997X

DOI: https://doi.org/10.38123/amox14.525

CC BY 4.0 LEGAL CODE
Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.