

Las feas letras en las bellas letras

VICTOR MOREIRA

Quince horas periodista, tres horas editor, y escritor durante las horas que quedan para el sueño y el ensueño. Tal mi existencia, a la ingenua búsqueda de un modo de vivir que me permita trocar el tiempo y la tarea. Entretanto, leyendo y examinando libros, desentrañando contenidos, caí en las formas, en el ropaje que si no hace al monje, me lo muestra repelente o atractivo. Pero caí en lo más elemental de las formas: no del modo como está construida una frase, inserto un adjetivo o repetido un gerundio, sino en las formas de las letras y la composición del conjunto de letras que hay en un libro. Y advertí que las bellas letras sufren una agresión constante de las letras feas. También aventuré un por qué: los escritores, a mi entender, ocupados del estilo, encuentran como secundario, como de tipógrafos, el ocuparse de las letras y su composición.

Antes de entrar en materia, una aclaración necesaria, tanto por razones de honestidad intelectual como por la admiración que profeso a Mauricio Amster, a quien no tengo el gusto de conocer. El y no yo debería ser el autor de este artículo. Ocurre que mi reiterado disgusto por la presentación gráfica de tantísimo impreso que pasa por mis manos, me condujo en afanosa búsqueda de materiales para dar alguna base científica y más sistemática a mi desagrado, a la vez que encontrar una solución al problema, también científica y sistemática. Me gus-

taba o me desagradaba un impreso y no sabía por qué. A menudo, yo mismo proyectaba impresos, acertando a veces y muchas no. Y quería saber el porqué. Salir del azar y de la intuición para entrar, brújula en mano, al terreno de los diagnósticos y recetas más precisos. Confieso: aún no he resuelto casi nada, pero he encontrado mucho. Es un poco lo que quiero transmitir. Y es aquí donde aparece Mauricio Amster, en cuyas inquietudes técnicas y estéticas identifico las mías, pero entre cuyo saber y el mío establezco la más respetuosa distancia. Originalmente, Amster preparó bajo el título Técnica Gráfica del Periodismo, un apunte de clases para sus alumnos de la Universidad de Chile; luego Amster corrigió y aumentó la versión a la vez que le redujo el título ampliéndole el campo: Técnica Gráfica. Con tan humilde rótulo nos ofrece un magnífico libro, algunos de cuyos elementos sirven de base a este artículo.

Entonces, en materia. ¿Qué importa la letra —dicen— si el contenido es bueno? o ¿qué mucho ganará un mal texto con una bella letra?

El escritor que así piensa, es el mismo que no vacila en comprar los calcetines mejor anunciados o su jabón en el envase más atrayente. Se permite, sin embargo, presentar su producto intelectual sin ocuparse para nada del buen o mal gusto de las letras y de su impresión; como si el lector a que va destinada la obra estuviera obligado a pagar con desagrado estético el placer del contenido.

Pero si la calidad de la obra depende del escritor, la estética de la impresión depende de decenas de factores, hasta del azar. Razón de sobra para que el autor mismo se preocupe de este aspecto, tanto como se esmeró en pulir su texto.

Una letra impresa es una forma abstracta. No representa otra cosa que un sonido. No tiene significado alguno (salvo los convencionales como en las matemáticas o la química). Pero, aunque los detractores del arte abstracto pretendan negarlo, hay formas sin significado que pueden ser bellas o feas en sí mismas. Las letras son un caso. Y el conjunto de letras que forma una página, también tiene belleza o fealdad. Entrecerrémos los ojos ante el rectángulo impreso hasta que se nos confundan las letras y aparezca una masa gris medio salpicada de blancos; esos blancos ya pueden estar distribuidos de un modo que nos guste o no; y al reabrir los ojos, pueden pasar dos cosas: o subsistir la sensación de estar ante una masa negruzca y con-

fusa, o asomarnos a un campo nítido de blanco y negro, donde el ojo se desplaza fácil por una línea hasta su término y encuentra sin dificultad el comienzo de la línea siguiente. En el primer caso, nos encontramos con un texto "a foco", nítido, como agua cristalina que invita a la inmersión grata. En la situación primera, la mala presentación gráfica hace del leer un trabajo previo al comprender; diríase que la mala impresión, la fealdad, es una barrera entre el autor y el lector. A la inversa, ante una muy buena y bella impresión, la lectura en sí no es un trabajo: el texto se sumerge gratamente hacia el interior del lector que, sin tropezar en la mecánica de la lectura, puede abordar de inmediato el contenido.

Puesto que lo bello y lo feo no son términos absolutos, debemos tomar algún modelo como punto de referencia y, a partir de él, apreciar la calidad de las variaciones. Hay consenso, a través de épocas y geografías, para aceptar como modelo insuperado de las letras de nuestro alfabeto a las inscripciones de la Columna Trajana, en la que es preciso detenerse un poco.

Marco Ulpio (o Ulpicio) Trajano, emperador romano entre 98 y 117 d.C., marca con su mandato el apogeo del imperio. Favoreció grandemente las letras y las artes, y de esa época son Plutarco, Plinio el Joven, Juvenal, Tácito. Entre sus muchas y grandiosas construcciones figura el Foro Trajano, donde el año 113 se erigió la columna de mármol blanco que después sirvió de monumento funerario del emperador. De esa columna no restan ya sino sus bases con los bajorrelieves que narran la conquista de Dacia por Trajano. Estos bajorrelieves son considerados universalmente como el más bello modelo de letra romana, la que con afortunadas o desgraciadas variaciones, subsiste con pleno vigor hasta nuestros días. Hoy, que no escribimos corrientemente sobre mármol, ni con pinceles, cálamos, estilos ni cinceles, encontramos en las mejores letras de imprenta los mismos detalles y huellas que aquellos materiales e instrumentos dejaron impresos hace casi 19 siglos. Bien haríamos ahora en llamar Trajana a la letra romana, en la imposibilidad de rendir justicia al artífice verdadero que trazó esos maravillosos signos.

Después vinieron las modificaciones: sombras, proyecciones, volúmenes, adornos supérfluos, engrosamientos grotescos, estilizaciones, abstracciones, complicaciones. Vinieron junto con el progreso mercantil y con los instrumentos de precisión apli-

cados a la escritura: compás, regla, transportador, pantógrafo. La letra se convierte en un problema de ejecución técnica y el arte ya no tiene lugar. Al menos, no el arte de trazar con mano alzada, que es lo que le imprime características humanas a la letra: una curva tirada a compás es apenas una curva; trazada a mano alzada es un arte. Y este arte de trazar letras es conservado por el buen grabador a través del tipo de imprenta que llega a nosotros en un impreso.

Problemas de espacio nos impiden agotar la descripción de la letra romana modelo. Nos conformamos con señalar que tiene su origen en el trazado a mano alzada sobre pergamo y con un instrumento llamado cálamo (caña recortada cuyo extremo entintado no es aguzado ni afilado, sino como el extremo de un atornillador). Al efectuar trazos horizontales resulta una línea de grosor igual a la parte delgada del cálamo, y al trazar verticalmente, el grosor de la línea es igual al ancho del extremo entintado. Pero como las letras no son un mero conjunto de rectas verticales y horizontales, sino además una continuidad de diagonales y curvas hacia abajo, arriba, izquierda y derecha, resultará que el conjunto de la letra tendrá perfiles angostos y piernas anchas, y una infinita gradación de ancho-angosto en las curvas, siguiendo la inclinación natural de la mano alzada sin cambiar la posición del cálamo entre los dedos. Por eso, en las curvas verticales habrá más grosor en el cuarto inferior izquierdo y en el cuarto superior derecho, en relación con los ejes horizontal y vertical de la letra. Estos detalles son importantes para diferenciar la auténtica romana de aquella otra que aparenta serlo, pero cuyos trazos anchos y delgados en las curvas están distribuidos simétricamente sobre los ejes horizontal y vertical, respectivamente. En este caso se ha hecho una construcción mecánica y geométrica que quita a la letra su alma y su gracia. Esta letra pretende conservar el "defecto" que supone la coexistencia de trazos anchos y delgados, pero al cambiar la distribución de tales características, ignora el porqué de ese "defecto". Es como si para conservar al tuerto aplicáramos una simetría que lo convierta en ciego.

Ahora bien, tal descripción corresponde a la mejor escritura lograda con cálamo sobre pergamo. La Columna Trajana fue inscrita primero con tinta y pincel cuyo trazo daba una relación aproximada de 1 a 2 entre lo delgado y lo ancho, y todas las gradaciones posibles entre 1 y 2 en las curvas; des-

pués, el tallado fue hecho a cincel sobre el mármol blanco; pero quiso el artífice dar “remate” a los perfiles y piernas, con un golpe de cincel cuyo ancho, obviamente, era superior al grosor de los trazos. Resultó así un ángulo duro entre el remate y el trazo, que el artista se ocupó de redondear, dándole al conjunto de letras una armónica idea de suspensión equilibrada sobre la horizontal imaginaria en que “descansaban” las letras.

Desde ese modelo trajano hasta nuestros días, nuevos materiales e instrumentos han dictado variaciones perfectamente legítimas: las letras clásicas, la Garamond (de Claude Garamond, grabador francés del siglo XVI) o la Caslon (de William Caslon, fundidor inglés del siglo XVIII), son las más próximas a las de la Columna Trajana. Hay varias otras, por cierto, pero nos referimos a las de aceptación más universal. Esta norma clásica estuvo dictada, primero por la atracción ineludible de la Columna Trajana, y después por la tiranía de los granulosos papeles de la época de aquellos ilustres grabadores y fundidores, papeles que no permitían trazados demasiado finos. Luego vino un período de transición, cuando el barnizador inglés John Baskerville (fines del siglo XVIII), encontró la manera de alisar la superficie de los papeles, e ideó una letra romana en que sus perfiles relativamente delgados pudieron adelgazarse más aún. Hasta que llegó, dentro de la misma línea romana, la posibilidad de papeles, instrumentos y técnicas que permitieron llevar a extremos mismos la impresión de perfiles delgadísimos, resultando un enorme contraste entre el ancho de perfiles y piernas. En esta letra romana moderna y exagerada, destacan las Didot y Bodoni; esta última, criticada severamente en algunos países por ser “demasiado perfecta”.

Junto a la romana de los últimos siglos, ha venido desarrollándose también la llamada “egipciana”.

(Esta mala denominación obliga a un paréntesis: la letra así llamada no tiene razón válida de nominarse egipciana; no tiene similitud ninguna con esa escritura y es una gratuita ofensa al buen gusto egipcio; sólo la costumbre impone y mantiene ese nombre. Lo mismo ocurre con la mal llamada “gótica” que no tiene el menor parecido con el alfabeto ulfilano que utilizaban los godos).

La “egipciana” consagra todos los geometrismos rígidos, más adecuados para vender productos que difundir ideas. Los

trazos, rectos o curvos, horizontales o verticales, son todos del mismo ancho; los remates también son del mismo ancho que los trazos y los ángulos conservan la rigidez de la escuadra, sin el redondeo de las romanas. Las egipcianas tienen variados nombres relativos a Egipto: Memphis, Cairo, Luxor, etc.

Aquí se entrevé la razón económica de las variaciones de las letras. Dejo con la palabra a Mauricio Amster:

"La egipciana, así como las formas que siguen, son todas producto del siglo XIX, con pequeñas excepciones de fecha anterior. Todas obedecen a cambios sociales, al cambio en las condiciones de vida y del trabajo.

"El siglo pasado es el siglo del triunfo de la fuerza mecánica, del vapor y de la electricidad. La artesanía y la manufactura son sustituidas por la industria. La burguesía victoriosa despliega toda su pujanza para asegurarse el predominio. La creciente producción requiere nuevos mercados, se agudizan las rivalidades y la competencia y aparece una nueva arma comercial: la publicidad.

"La publicidad es la clave del progreso técnico y de la degradación estética en la tipografía. Ella sola es responsable de la cantidad, variedad, arbitrariedad así como del mal gusto que nos legó la imprenta del siglo pasado. En unos pocos decenios la burguesía mercantil ha cometido más aberraciones y atentados a la belleza que en los trescientos cincuenta años de la evolución precedente.

"En todo su desarrollo anterior a la época industrial la imprenta servía, con pocas excepciones, para los propósitos literarios, religiosos y científicos, o sea, para divulgar ideas. En su nueva etapa cumple también la misión de vender productos.

"El diseño de las letras romanas en todos los años precedentes ha sufrido numerosas transformaciones y mejoras, pero siempre gracias a cambios sutiles y pacientes, debido a artífices devotos de su labor, respetuosos con la de los maestros del pasado.

"Las innovaciones del siglo XIX se olvidan de todo eso e irrumpen vocingleras y escandalosas tal como la ropa y los modales del nuevo rico. El cambio es tan chocante y desfavorable como la substitución de un violín por un organillo".

Hasta aquí, y con Amster, podría pensarse que defendemos un mero anacronismo nostálgico a nombre de no se sabe qué criterio de difunta belleza. Pero nada de eso. Hay felices "re-

ciclajes", como el que está ocurriendo en la rica Alemania de hoy, donde los fabricantes de letras están volviendo con ímpetus al grabador manual de letras para preparar matrices hasta de 1,5 milímetro por lado de superficie, en vez de acudir a la plantilla metálica diseñada en grande y reducida después mediante pantógrafo. Es que en Alemania, junto con la riqueza y la abundancia de tiempo libre, está refluyendo con fuerza la vitalidad de sus monumentales artesanías tradicionales.

No está el tema agotado, ni mucho menos. Es imposible sería dar recetas de belleza o fealdad a quienes deseen que su producto intelectual sea impreso. Afortunadamente, hay gente en Chile que está en condiciones de brindar esa necesaria asesoría profesional. Ya no es rigurosamente forzoso que el autor quede indefenso, librado al buen o mal gusto de un comerciante impresor, un tipógrafo descuidado, un taller mal dotado. Habremos conseguido el propósito de este artículo si creamos conciencia en torno a las feas letras, la mala impresión o la mala diagramación, y en torno a la posibilidad de evitar esos males.

