

E

I

Cuatro matices de un
estándar tipográfico
Una tipografía para EINA
Iñigo Jerez

EINA. Centre Universitari
de Disseny i Art de Barcelona.
Adscrit a la UAB

N

A

A **B** **C** **C** **D** **E** **F** **G** **G** **H** **I** **J**
M **N** **O** **P** **Q** **Q** **R** **S** **S** **T** **U** **V**
W **X** **Y** **Z** **.** **,** **a** **a** **a** **b** **c** **c** **c** **d**
e **e** **f** **g** **g** **h** **i** **i** **j** **j** **j** **k** **l** **l** **m** **n** **o** **p** **q**
r **s** **s** **t** **u** **u** **v** **w** **x** **y** **y** **z** **0** **1** **2** **2**
3 **3** **4** **5** **5** **6** **7** **8** **9** **&** **}** **)** **]** **?** **?**

La nueva identidad gráfica de EINA es el resultado de un proceso largo y debatido que se inició en 2012. Respondía a una voluntad de ir más allá de una mera actualización o cambio del logotipo. En el programa que se elaboró con ClaseBcn, responsable del proyecto, primaron dos ideas fundamentales. Por un lado, elaborar un sistema de comunicación visual muy flexible, acorde con la variedad de soportes físicos y digitales en los que se manifiesta el centro. Por otro, establecer un alto nivel de exigencia por lo que respecta a la calidad gráfica y a la amplitud del proyecto. En este sentido, la respuesta de ClaseBcn ya mereció el reconocimiento de los Premios Laus 2013.

Lo que esta publicación presenta es una derivación con la misma calidad y madurez que se exigía a la identidad gráfica. En el proceso de elaboración de la marca surgió la necesidad de resolver problemas tipográficos, para lo que se recurrió a Iñigo Jerez, profesor del Máster de Tipografía de EINA desde su primera edición en el curso 2002-2003 y profesor de la asignatura de Tipografía del Graduado Superior de Diseño durante once años. Éste acometió su trabajo desde un planteamiento que ha dado pie a la aparición de una familia tipográfica, tal como explica él mismo con detalle en las páginas que siguen.

En este punto el trabajo dio un giro y adquirió una dimensión distinta, de indudable interés cultural y pedagógico independientemente de los usos prácticos, al plantear la labor emprendida como una reflexión tipográfica. A Iñigo Jerez es a quien debemos esta lección de tipografía que recoge, con ánimo didáctico, el presente documento.

Oriol Pibernat

Director

EINA Centre Universitari

de Disseny i Art de Barcelona.

Adscrit a la UAB

Proyecto	4
El encargo: el dibujo de la marca	5
La solución de un problema genera un nuevo proyecto	6
La identidad, el sistema y la nueva familia tipográfica	7
La organización de un híbrido tipográfico	7
Clasificación tipográfica y el caos del siglo XX	8
La estructura y el círculo imperfecto	19
El matiz y las anécdotas	20
Akzidenz Grotesk, realismo y síntesis	21
Johnston, Gill y la «arquitectura» humanista	21
Futura, la paradoja geométrica	22
DIN, el carácter industrial	22
Helvética, la neutralidad y el racionalismo	23
Los límites del proyecto, la disolución de las categorías	23
Diseño y proceso	26
Metáforas y tipografía	27
El inicio. <i>Briefing</i> , <i>contrabriefing</i> y presentación	28
Dibujos y bocetos	29
Digitalización. Parámetros y variables	31
Proporciones, peso y contraste	34
Eje, modulación, enlaces y abertura	34
Remates y terminaciones	36
Eina01	38
Eina02	40
Eina03	42
Eina04	44

1ª edición, noviembre 2014
2ª edición, marzo 2015

© Iñigo Jerez Quintana, 2015
Diseño: extraestudio.com
Edición: Marta Capdevila
Impresión: Agpograf
ISBN: 978-84-606-6417-8
Depósito Legal: B 7112-2015



El encargo: el dibujo de la marca

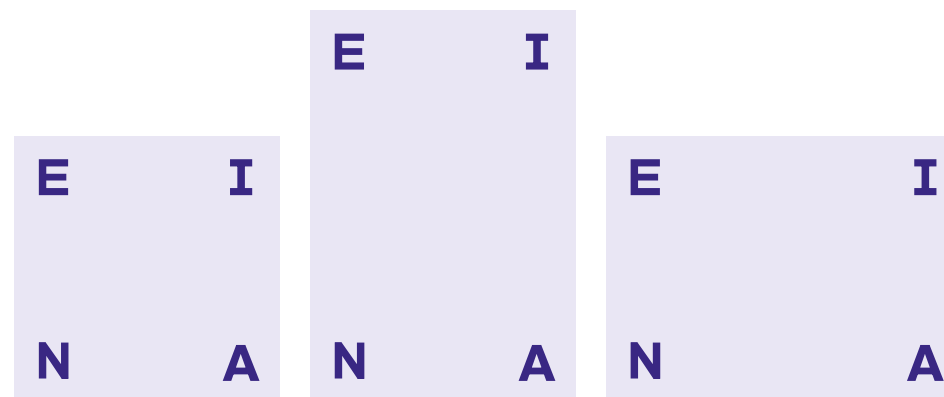
La nueva identidad diseñada por ClaseBcn para EINA no es un logotipo al uso. No se trata sólo de un grupo de letras compuestas de manera concreta en base a una idea, sino que es un sistema gráfico, cuyo significado y funcionamiento es metáfora y a la vez expresión de la esencia de la escuela. El logotipo funciona como un marco neutro, como un contenedor flexible y dinámico que define un espacio donde pueden expresarse con autonomía estética los diversos materiales de comunicación generados por el centro. Tanto el concepto de marco, como su flexibilidad y neutralidad, son los elementos distintivos que determinan el diseño de la nueva marca.

El encargo inicial que recibí de ClaseBcn consistía en dibujar las cuatro letras del nuevo logotipo. En este proceso se definirían las connotaciones estéticas y su expresión como marca, además de los ajustes formales para adaptarlo a las particularidades de su funcionamiento como contenedor y también como «mosca» (firma).

Desde el inicio se descartaron aspectos decorativos. Los primeros bocetos evolucionaron rápidamente hacia los estándares más neutros y asépticos. Tras unas primeras valoraciones, se decidió componer la marca en mayúsculas –ya que su estructura, más sólida que la de las minúsculas, se adecuaba mejor al funcionamiento como marco– y en un paloseco sin contraste, para atenuar al máximo su expresividad. Finalmente, hubo que dotarla de un peso notable para asegurar una buena visibilidad.

Sobre estas premisas –y teniendo en cuenta que las características de las cuatro letras de la marca sólo permiten intervenir sobre las variables más básicas (anchura, peso y contraste)–, el resultado de las primeras pruebas recordaba irremediabilmente a muchas tipografías ya existentes. Era una mezcla aséptica e impersonal que recogía las características esenciales de los primeros palosecos de inicios del siglo XX.

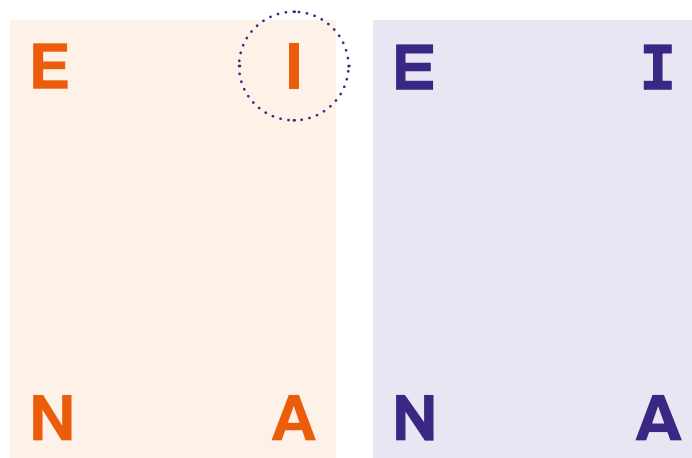
El funcionamiento de «EINA» –como firma, en una proporción cercana al cuadrado, y también como marco dinámico–, exigía un ajuste en el equilibrio y en la alineación visual de las cuatro letras. En este sentido la «I» fue la letra más «complicada». La marca tiene un carácter neutro, que le permite convivir con la expresión de una gran diversidad de estilos gráficos.



La solución de un problema genera un nuevo proyecto

El diseño del nuevo logotipo debía resolver un problema muy concreto de *lettering* (dibujo de la palabra). Su funcionamiento como marco y como firma requería equilibrar el peso de las cuatro letras. Además de realizar ajustes para igualar la anchura de «ENA», había que compensar visualmente la ligereza de la «I». La solución fue incorporar serifas. Con este recurso, el conjunto se equilibra, consiguiendo que la marca funcione correctamente en todas sus aplicaciones. Sin embargo, las serifas de la «I» convertían el logotipo en un híbrido que aunaba criterios incompatibles desde un punto de vista ortodoxo: tres letras de paloseco conviviendo con una sola letra con serifas.

La incorporación de remates en esta letra resolvía un problema y aportaba carácter e identidad desde la singularidad, pero me generaba ciertas dudas. ¿Puede convivir una «I» tan diferente con tres letras tan convencionales? ¿Podría establecer una relación entre la estructura de estas cuatro letras y la anécdota de las serifas?



En esta página se compara el nuevo logotipo con una tipografía de características muy similares (Helvética). En el dibujo de la nueva marca se ha disminuido el contraste entre astas verticales y horizontales para acentuar el carácter neutro del conjunto y se ha igualado la anchura de «E» y «N» para su alineación vertical. La incorporación de serifas en la letra «I» permite el equilibrio en el peso visual de las cuatro letras.

¿Podría encontrar un motivo que explicase esa mezcla de elementos? De la necesidad de resolver lo que parecía un conflicto formal surgirá un nuevo proyecto: la creación de un sistema tipográfico complementario a la identidad que justifique la presencia de las serifas en el logotipo.

La identidad, el sistema y la nueva familia tipográfica

En el contexto de la nueva identidad no tenía sentido una tipografía «estática». Igual que la nueva marca, el proyecto tipográfico propone un sistema, una familia tipográfica «diferente», no tanto por la forma –en la que se prioriza la usabilidad– como por su concepto y organización. Eina se concibe como un complemento útil y coherente con la nueva identidad corporativa, pero con carácter y significado propios. Su potencial y su valor como identidad tipográfica residen tanto en su forma y utilidad como en su esencia y singularidad. El proyecto se convertirá en un proceso transversal entre la práctica y la teoría; en una reflexión sobre la relación entre estructura y detalle, entre esqueleto y decoración, entre elementos comunes y elementos identitarios.

He tenido la gran suerte de poder enseñar –y aprender– en EINA durante más de doce años, por lo que era inevitable sentir un vínculo personal con el proyecto. No se trataba de una tipografía más, ni de un cliente cualquiera. La propuesta más honesta y consecuente debía contener y expresar mi experiencia docente en EINA y también en el ámbito del diseño tipográfico, e inevitablemente sólo podía plasmarla a través de mi visión de la tipografía y de mi metodología de trabajo. Gran parte de esta experiencia queda recogida en este documento.

La organización de un híbrido tipográfico

El proyecto nace por la necesidad de integrar dentro de un sistema el matiz disonante de uno de sus elementos. El primer impulso fue diseñar una nueva tipografía que encajase con la singularidad de la «I». Los primeros bocetos mostraban que las serifas de esta letra armonizaban bien con un estilo de connotaciones industriales y con remates, mientras que con las otras tres letras podrían convivir con coherencia diversas variantes. ¿Por qué conformarnos entonces con un solo estilo? ¿Una tipografía de aspecto industrial sería suficientemente representativa de algo tan diverso y complejo como EINA? Sin duda, no. La solución para integrar la «I» podría ser crear una familia híbrida que incluyera distintos estilos dentro de un sistema y sobre una única estructura. Y llegados a este punto: ¿por qué no hacer que estos estilos representen algunos de los hitos más importantes en la historia reciente de la tipografía?

EINA

Logotipo Eina

EINA

Eina04

EINA

Eina01, 02, 03

EINA

Helvética

Los ajustes para compensar la anchura de los caracteres hacen que en composición continua el nuevo logotipo presente una anchura excesiva y un aspecto «monoespaciado».

Para su adaptación como tipografía, se ajustaron las anchuras en su proporción natural y se disminuyó sustancialmente la longitud de serifas de la «I» de la versión 04. Esta y el resto de versiones comparten aspecto y proporciones con los estándares de una *grotesca* o un paloseco racional.

Esta idea se convierte en un proyecto tipográfico gracias a un esquema análogo al de la identidad que surge durante los primeros bocetos, en el cual las cuatro letras mayúsculas del logotipo se sustituyen por cuatro «a» minúsculas con diferentes matices de acabado. Y en el centro, como denominador común para los cuatro vértices, la «o». La situación de esta única letra en el centro del esquema –y del proyecto– no es casual. En el diseño de una tipografía, la «o» condiciona y determina la estructura del resto de letras. Podemos crear una tipografía a partir de un detalle singular o a partir de una pequeña anécdota, pero no podemos construirla sin organizar con coherencia su estructura. Las diferentes «a» representan los matices y la personalidad, la «o» la estructura.

La nueva tipografía Eina se basa en la idea de que cada una de las cuatro letras mayúsculas que configuran el logotipo se corresponde con un estilo diferente, es decir, cada uno de los vértices de la marca representa un matiz. Además de justificar la singularidad de la «I», la diversidad de estilos agrupada en una sola familia tipográfica enriquece el proyecto con un valor metafórico. La nueva Eina es diversa, plural y abierta. Mira al pasado –a la historia reciente de la tipografía– desde una propuesta actual y funcional.

Eina sintetiza en dos niveles varias de las referencias tipográficas más influyentes del siglo XX. En un primer nivel, la estructura: diseñada a modo de estándar y construida a partir de la letra «o». Sobre esta letra de apariencia circular cristalizan algunos de los aspectos que definen las corrientes tipográficas más relevantes de principios del siglo XX, y que son el resultado de la evolución formal de la tipografía desde el Renacimiento hasta la mitad del siglo XX. Este proceso se caracteriza por la pérdida del rastro caligráfico, la consolidación de la estructura racional de eje vertical, la homogeneidad en las proporciones horizontales y la ausencia de contraste.

Y en un segundo nivel, los matices: a partir del desarrollo de cuatro variantes diseñadas en base a las características de la letra «a», se expresan –de manera más o menos explícita– algunas de las categorías más significativas de la historia reciente de la tipografía: racional (Eina01), humanista (Eina02), geométrica (Eina03) e industrial (Eina04).

Clasificación tipográfica y el caos del siglo XX

El objetivo de Eina es funcionar como colofón de la clasificación de Robert Bringhurst, que explica la evolución de la tipografía desde el siglo XV hasta la consolidación del paloseco racional, paradigma de la tipografía moderna, ya en el siglo XX.

Ili

Eina04

Las serifas de la letra «I» conviven de forma natural con letras de caja baja con rasgos y terminales afines. Las otras tres letras del logotipo pueden convivir con diferentes variantes, lo que permite organizar en torno al logotipo cuatro estilos tipográficos representados por los distintos matices que expresa la letra «a». Estos cuatro estilos se organizarán en una sola familia tipográfica: Eina.

Eina

Eina01

Eina

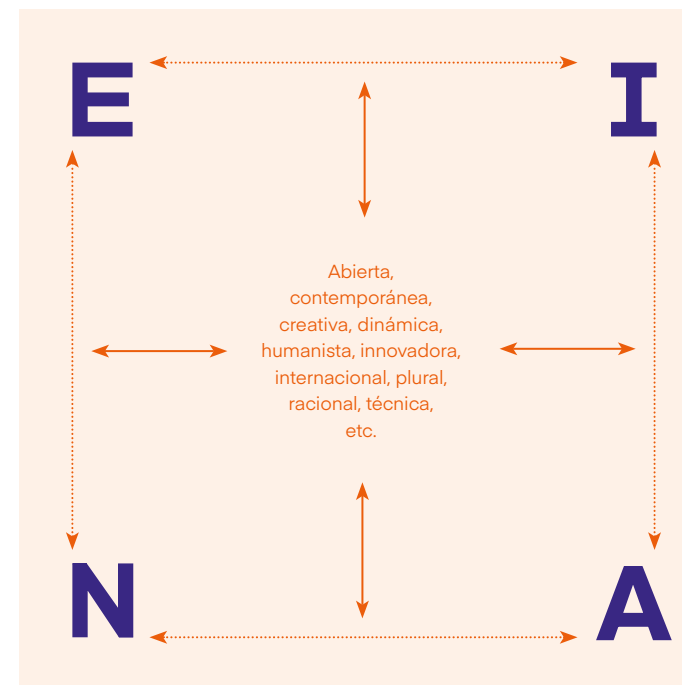
Eina02

Eina

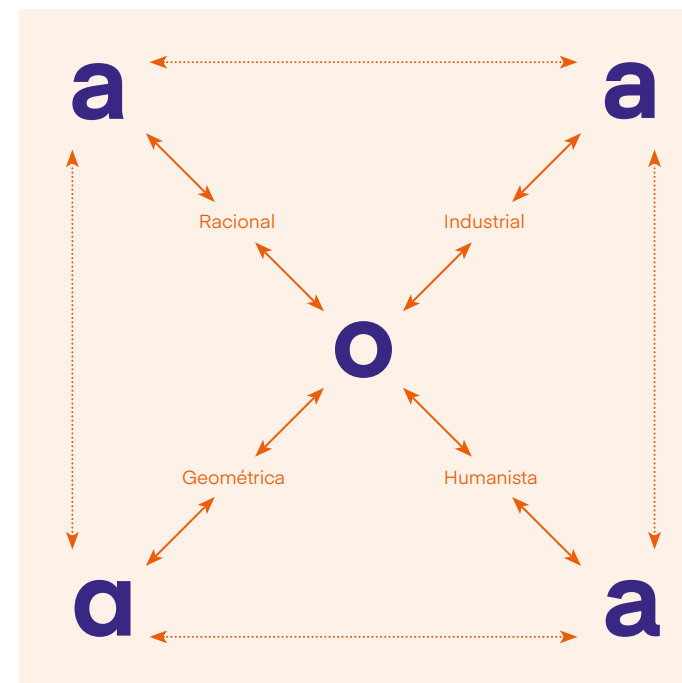
Eina03

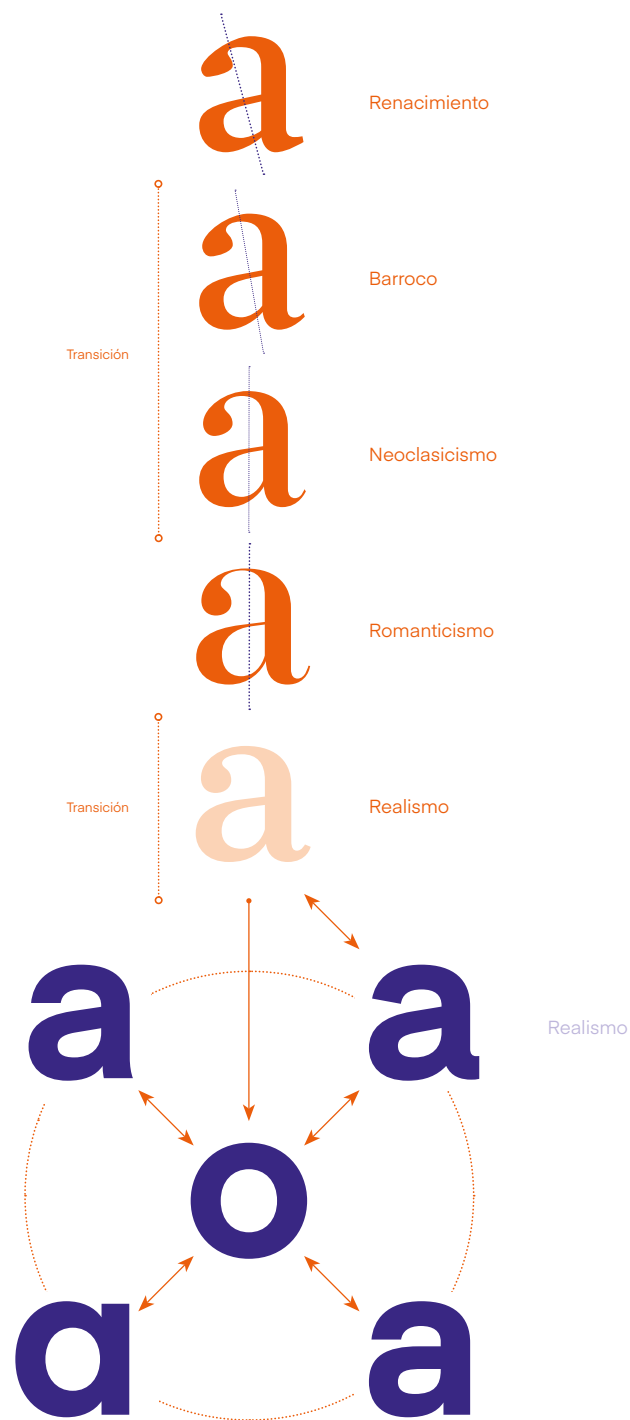
Eina

Eina04



Los cuatro vértices del logotipo conforman un marco dinámico de aspecto neutro que funciona como metáfora de la esencia de la escuela al acoger la expresión de múltiples conceptos y estilos. En el centro del esquema análogo se sitúa una «o» circular y en los extremos cuatro letras «a», que al representar distintos estilos tipográficos vienen a simbolizar la pluralidad y creatividad de la escuela.





Robert Bringhurst es un poeta, tipógrafo y escritor canadiense, autor de *The Elements of Typographic Style*,¹ obra de referencia en la que propone simplificar el criterio de clasificación tipográfica. Hasta ese momento se manejaba una mezcla confusa de términos específicamente tipográficos (garaldas, didonas, etc.) y otros más generales (humanistas, transicionales, etc.). Bringhurst decide utilizar únicamente las corrientes artísticas y culturales de la historia de la humanidad (Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo, etc.) para clasificar y contextualizar de manera «natural» las formas tipográficas representativas de cada época dentro del ámbito social, cultural y artístico de estas corrientes. De este modo, segmenta por categorías genéricas, a la vez que difumina los límites entre estilos, dejando en un segundo plano la autoría de los modelos.

La clasificación de Bringhurst es una herramienta consistente –y en mi opinión, muy clarificadora– para entender y explicar la evolución formal de la tipografía desde la aparición de la imprenta en el siglo XV hasta el siglo XIX. Una evolución que podríamos visualizar como un «degradado» casi perfecto entre el Humanismo renacentista y el Racionalismo romántico; como un proceso en el que se pierden de manera gradual el gesto y la estructura caligráfica. El punto de inflexión hacia el siglo XX coincide en el siglo XIX con el Realismo, la Revolución industrial y el desarrollo de la prensa escrita y la publicidad. En este periodo se consolidará el paloseco.

La clasificación pierde fuerza al sumergirse en el siglo XX, cuando Bringhurst empieza a utilizar términos difusos alejados de los movimientos históricos clásicos, como «modernismo geométrico» o «modernismo lírico». Probablemente su teoría deje de funcionar por dos acontecimientos significativos: la aparición de nuevas necesidades de comunicación y la explosión de las vanguardias históricas. La Revolución industrial romperá definitivamente la evolución lineal de la tipografía, que hasta ese momento se había desarrollado casi exclusivamente vinculada a las convenciones del libro. Por otro lado, a principios del siglo XX –a rebufo de las vanguardias históricas y bajo la influencia de la Bauhaus–, irrumpe una variable que cambia totalmente las reglas del juego conceptual y estético: la geometría.

En mis clases en EINA he utilizado la clasificación de Bringhurst para explicar de manera sintética la evolución formal de la tipografía. Pero siempre me detenía a finales del siglo XIX. Al entrar en el XX, aparcaba las clasificaciones y me centraba en la influencia de figuras como Gill, Frutiger, etc., hasta que a raíz de un proyecto de diseño tipográfico elaboré un «mapa» cronológico del siglo XX.

A partir de la aparición la imprenta la tipografía se despoja gradualmente de su esencia caligráfica para evolucionar –a través del Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo y Realismo– hacia un concepto y formalización racional. En la página de la izquierda se muestra una interpolación matemática entre el estándar humanista del siglo XV y el romántico del siglo XVIII que evidencia esta evolución: una transformación gradual en la que desaparecen el rasgo y la estructura caligráfica, a la vez que se acentúa el contraste. Barroco y Neoclasicismo actúan a modo de transición: durante el Barroco se descompone la homogeneidad en la utilización del eje caligráfico, y durante el Neoclasicismo, ya con un eje racional consolidado, se acentúa el contraste. Podemos interpretar el Realismo como una segunda etapa de transición en la que el contraste se diluye definitivamente, desaparece la ornamentación y aparece el paloseco. En el siglo XX, y a través de la influencia de la geometría, se acentuará esta síntesis en concepto, estructura y forma. La «o» circular y sin contraste representa el final de esta evolución. Eina desarrolla cuatro estilos a su alrededor que sintetizan parte de lo acontecido en la primera mitad del siglo XX.

¹ Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*, Vancouver, Hartley&Marka, 1996.

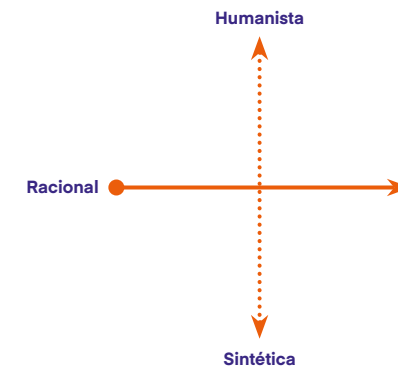
En el interior del tríptico, el gráfico utiliza el orden cronológico y tres ejes formales para ubicar dentro de un mapa las tipografías de paloseco más relevantes del siglo XX. En la infografía se trazan líneas de influencia entre los diferentes modelos. Este gráfico no tiene –ni lo pretende– un carácter científico, se trata de una interpretación personal, una herramienta para visualizar la complejidad tipográfica del siglo XX. El mapa define la ubicación de las cuatro variantes de la tipografía Eina respecto a lo acontecido en el siglo XX: 01 es la versión más cercana al ideal racionalista de neutralidad; 02 recoge matices y reminiscencias humanistas para acercarse a los primeros palos secos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX; 03 es la versión con un carácter geométrico más evidente, y 04 incorpora detalles inspirados por la tipografía industrial. Las cuatro variantes reflejan una influencia más o menos evidente de algunos de los modelos de referencia destacados en el mapa.

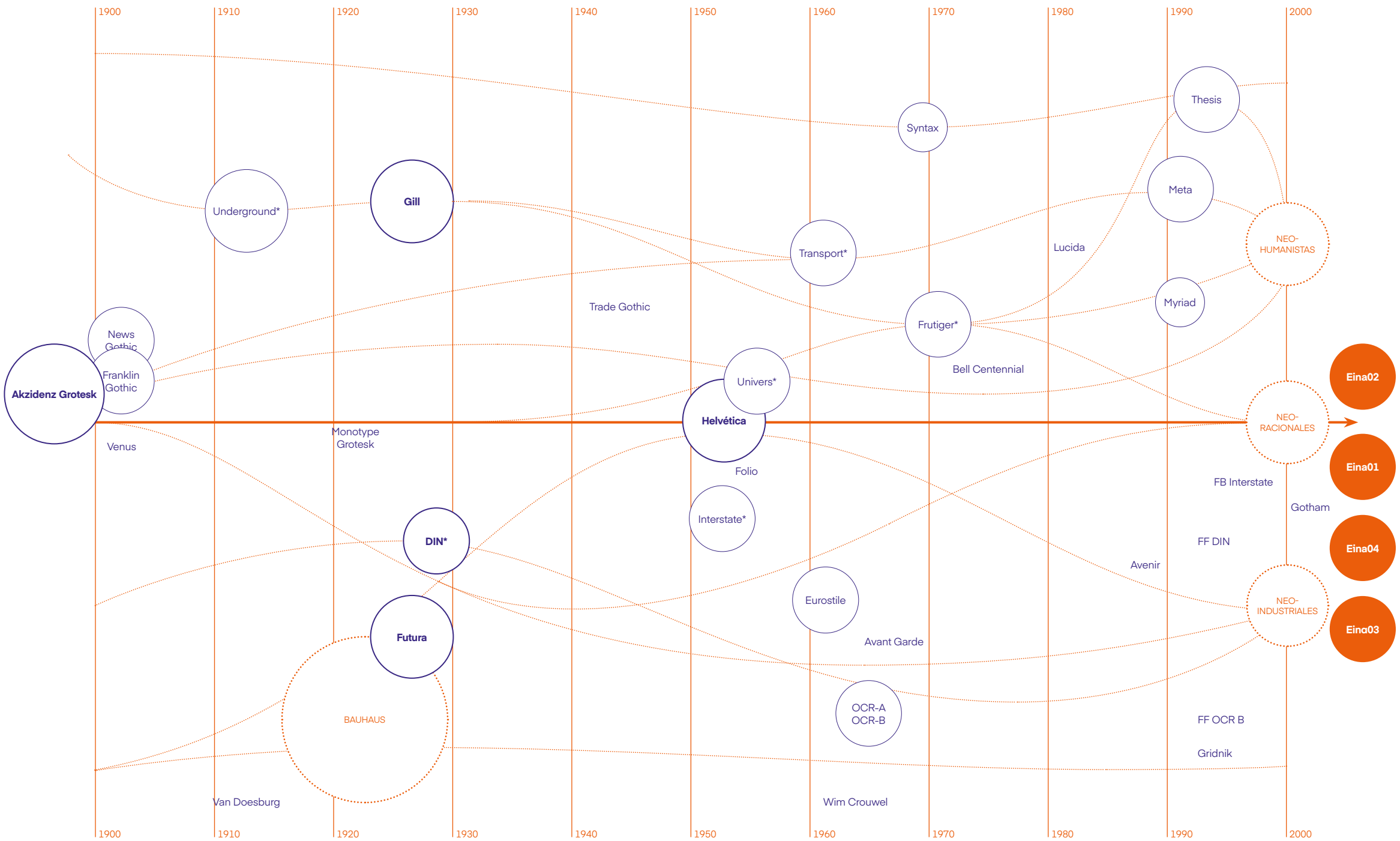
Este mapa se creó como una herramienta de discusión para definir –junto con el cliente– el *briefing* para diseñar una tipografía corporativa relacionada con el ámbito de la señalética. El gráfico sitúa en una línea temporal los principales proyectos de señalética del siglo XX, y los ordena junto a las tipografías de paloseco más influyentes. El criterio cronológico se complementa con tres ejes formales: una línea humanista para las referencias de estructura caligráfica, una línea sintética para las de estructura y aspecto geométrico, y en el centro de estos extremos, la línea del racionalismo, donde se sitúan las tipografías más neutras, aquellas que no expresan carácter caligráfico ni referencias geométricas explícitas. Los proyectos se ordenan cronológicamente según su año de creación y respecto a los tres ejes en función de sus características formales (de estructura y/o de acabado), a la vez que se trazan líneas de relación e influencia entre las tipografías más destacadas.

Con el tiempo, complementé el mapa con imágenes de los modelos más representativos para utilizarlo en las clases de Tipografía en el segundo curso de Graduado Superior de Diseño y en el Máster de Tipografía Avanzada de EINA. La ordenación cronológica y formal me permitía organizar, visualizar, relacionar y, por lo tanto, explicar el «caos» y la evolución que se produce en el siglo XX sin la necesidad de definir estilos estancos. En cierto modo, he utilizado esta herramienta para dar continuidad y «cerrar» la clasificación de Bringhurst. Y finalmente me ha ayudado a dar forma a este proyecto.

El gráfico muestra acontecimientos relevantes: el arranque de siglo bajo la influencia de la Akzidenz Grotesk; la coincidencia en el tiempo de dos referencias icónicas –y significativamente opuestas en estructura y concepto– como son la Futura y la Gill, y la ubicación en el centro del mapa de la Helvética. También ayuda a visualizar los proyectos más destacados de señalética –dispersos en tiempo y forma–, que permiten entender las nuevas necesidades tipográficas del contexto social y comercial de principios y mediados del siglo XX. Unas necesidades que «romperán» definitivamente con las convenciones de la industria editorial.

Eina sintetiza gran parte de lo acontecido desde principios hasta mediados del siglo XX. Eina traza conexiones entre las referencias más importantes de ese periodo, presentándose como una idealización: un estándar diseñado sobre una estructura vertical, en base a una proporción circular explícita y matizado por cuatro variantes estilísticas. Y será el círculo, la forma que cohesionará todos estos ingredientes en una única familia tipográfica.



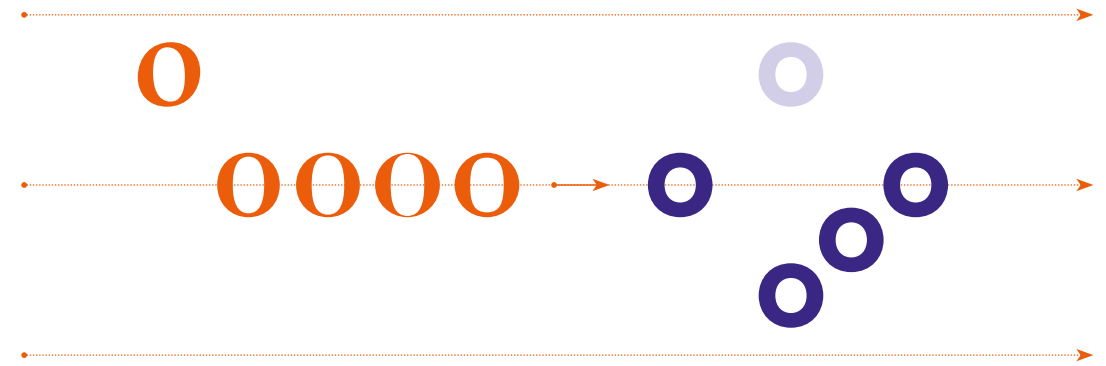
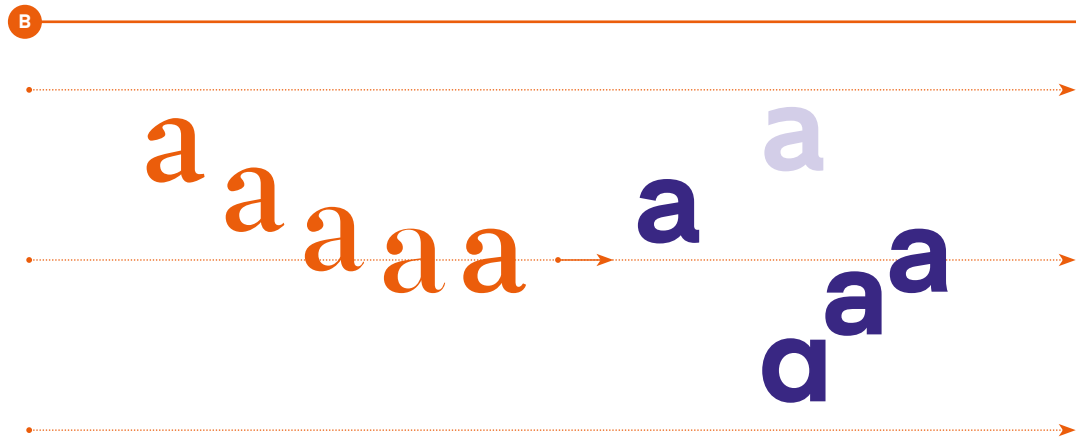
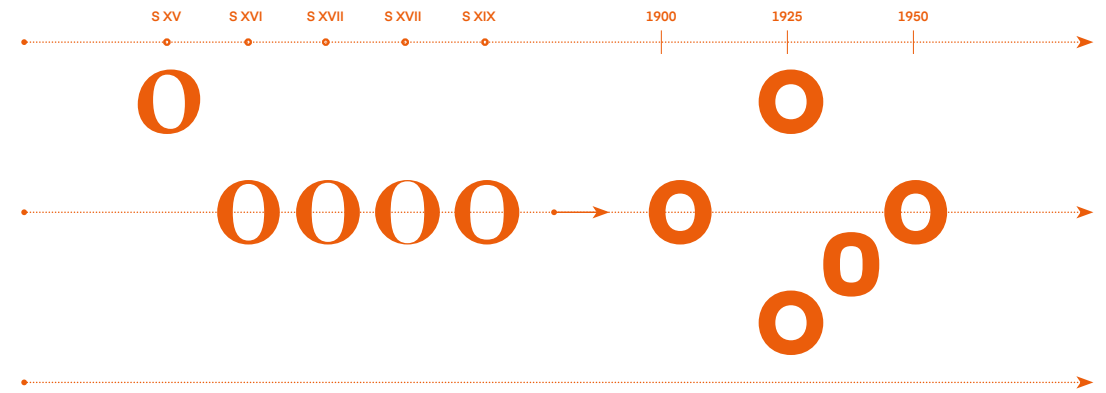
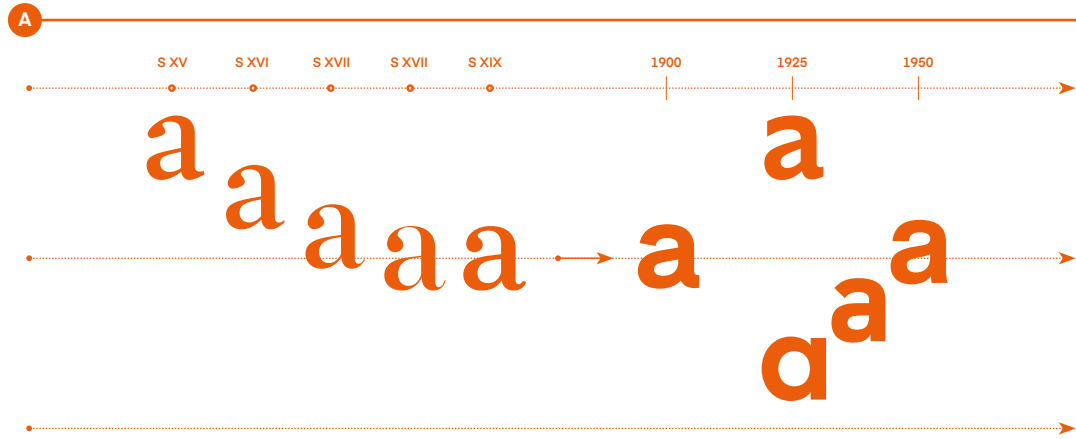


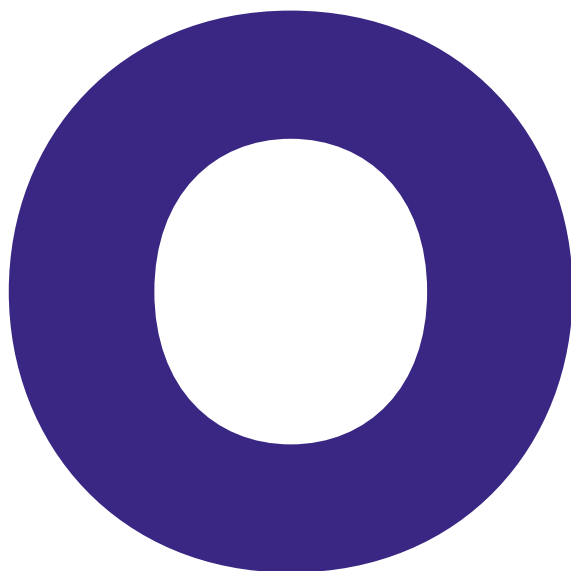
* Proyectos de señalética

En esta doble página se muestran a través de las dos letras sobre las que se construye el proyecto, tres gráficos de organización respecto a los ejes formales (humanista, racional y sintético), y cómo estas letras conectan con la clasificación tipográfica de Bringhurst. En el gráfico A se ubican las tipografías de

referencia que –entre otras– inspiran la tipografía Eina: Akzidenz, Gill, Futura, DIN y Helvética. En el B, se ubican las cuatro versiones de Eina. Puede apreciarse cómo desaparece la presencia de la Gill para incorporar el matiz humanista dentro de la versión 02. Este hecho tiene una lógica constructiva, ya que en el proyecto sólo se utiliza

un eje estrictamente racional. En el nivel C se simplifica el esquema en una sola línea continua que describe la pérdida gradual del rastro caligráfico y que concluye con la idealización de la tipografía racional, representada por cuatro matices de la letra «a» y por una «o» circular, como símbolo y expresión de la síntesis tipográfica.





La estructura y el círculo imperfecto

La tipografía latina se construye sobre la proporción y convivencia de las tres formas primitivas: círculo, cuadrado y triángulo. Esto explica en parte la solidez y pervivencia de los modelos clásicos, que evolucionan lentamente hasta alumbrar la tipografía moderna.

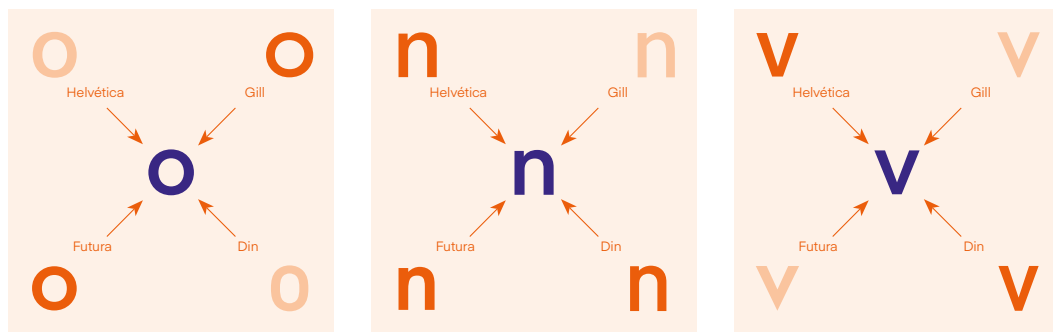
El círculo tipográfico es aquel que debe ser ajustado en proporción y forma para adaptarse a su uso como signo tipográfico. Por su componente simbólico –como representación de la geometría– y por su importancia estructural, la resolución visual de la «o» es el núcleo en el desarrollo del proyecto. La «o», de expresión y apariencia sencilla, es en realidad la más compleja y comprometida de las letras dentro del proceso de diseño tipográfico, ya que define y condiciona la estructura interna y las proporciones básicas entre letras. El compromiso visual entre la síntesis de la forma geométrica y el equilibrio que la hace funcional como signo tipográfico representa el punto y final de una evolución formal y el inicio de una nueva era en la tipografía.

El paradigma de la presencia de la geometría en la tipografía del siglo XX lo encontramos en la Bauhaus y en su exaltación de la pureza de estas formas como alegoría de modernidad. Los experimentos tipográficos de esta escuela son cruciales en la historia del diseño gráfico por la transgresión de sus propuestas, y significativos en la historia de la tipografía por el fracaso que supone el uso de la geometría más dogmática en términos de usabilidad lectora. Un «fracaso» que reafirma los valores y normas propias del oficio de la tipografía, y que demuestra, que nuestra percepción visual se encuentra más cómoda con sistemas orgánicos que con la expresión de la geometría pura. Y es en el círculo, y por tanto en la letra «o», donde mejor se expresa esta problemática.

¿Por qué construir Eina sobre una «o» circular? Por su valor simbólico, por su atemporalidad y porque representa con igual fuerza el futuro y el pasado. El final de una evolución y el inicio de una nueva época. Esta apuesta por la forma circular sintoniza dos de las referencias del proyecto, que además son indispensables para entender la tipografía contemporánea. La Futura, como símbolo de la unión entre modernidad y funcionalidad tipográfica, y la Gill –con permiso de Edward Johnston–, como la primera interpretación sintética de la tipografía humanista. Paul Renner y Eric Gill son coetáneos, y a pesar de representar culturas tipográficas muy diferentes comparten la misma forma de resolver el diseño de la «o»: una forma circular monolineal sostenida por un sutil ajuste óptico. Percibimos la presencia del compás, el espíritu de la geometría, pero la solución se basa en el ajuste óptico. Futura lo hace mirando hacia el futuro, Gill mirando al pasado, pero las dos «o» son casi idénticas.

Una «o» circular de construcción estrictamente geométrica debe ajustarse ópticamente para funcionar como signo tipográfico, ya que la relación entre forma y contraforma acentúa algunas aberraciones visuales. En la corrección se ajusta la proporción horizontal para evitar la apariencia sutilmente expandida, y se introduce una ligera modulación (cambio de grosor) para evitar el peso excesivo en las zonas superior e inferior. El ajuste debe ser más evidente cuanto mayor sea el grosor de la letra. Cabe mencionar que en este proyecto el proceso de diseño empieza desde un peso *bold* idéntico al del dibujo del logotipo. Abajo; el ajuste visual de las tres formas primitivas define la base sobre la que se desarrolla el proyecto. Sin un ajuste óptico estas tres formas no funcionan correctamente como signos tipográficos.





En Eina las tres letras básicas «onv», sobre las que se construye una gran parte del resto de caracteres, se diseñan como un promedio visual de las referencias del proyecto. No se trata de un promedio matemático, es una interpretación personal y «objetiva» de lo que representan en su conjunto estos cuatro modelos.

La simplicidad de la «o», y el hecho de que sea una letra que no contiene todas las variables que nos proporcionan la información necesaria para construir el resto de letras, permite que a partir de una «o» circular podamos diseñar infinidad de tipografías diferentes (encontramos varios ejemplos a lo largo del siglo XX). El proyecto juega con esta paradoja para interpretar, alrededor de esta letra, cuatro de los estilos más representativos del siglo XX y expresarlos a través del acabado de cuatro letras «a». Mientras que la «o» contiene poca información, la «a» sí contiene el conjunto de variables que definen la construcción de la caja baja. Eina se basa en el diálogo y la relación entre estas dos letras, entre la expresividad de la «a» y la simplicidad de la «o».

El matiz y las anécdotas

La tipografía funciona como una textura orgánica de «dibujo» de palabras. Sabemos que el lector está capacitado para memorizar y reconocer en ellas un sinfín de matices. Los detalles definen la expresión y el reconocimiento de la palabra, y por tanto juegan un papel esencial en el diseño tipográfico. Sin estas anécdotas nos quedaríamos sin argumentos para escoger y utilizar una tipografía. Los matices, por sutiles que puedan parecer, dotan de vida y carácter a las letras ayudando a cohesionar la forma de la palabra.

Los matices de la Eina que dan forma a las cuatro variantes representan «guiños» a iconos del siglo XX: Akzidenz Grotesk, Futura, Gill, DIN y Helvética (entre otros que el ojo entrenado reconocerá). Ciertos detalles que conforman la personalidad de estos iconos tipográficos están presentes dentro de la estructura y son compartidos por las cuatro variantes (la «M» de Johnston y Gill, el punto redondo de la «i» de la Futura, etc.). En otro nivel más evidente, estos detalles aparecen ya como protagonistas de cada una de las variantes. El conjunto se convierte en un *melting pot*, un complejo entramado de vínculos, referencias, matices y estructura.

Akzidenz Grotesk, realismo y síntesis

En el umbral del siglo XX y sin ser conscientes de ello, los autores anónimos de la Akzidenz Grotesk crearon en Alemania el modelo fundacional de la tipografía moderna. La Akzidenz es la síntesis maravillosamente imperfecta y artesanal del realismo tipográfico, que simboliza el principio del fin de la evolución que se inicia en el siglo XV con el Humanismo renacentista y que concluirá a mediados del siglo XX con la consolidación del Racionalismo y el estilo internacional.

Sin restar un ápice de mérito a los artesanos que la tallaron, podríamos ver esta letra como la consecuencia inevitable de un proceso evolutivo hacia la simplificación. Tras consolidarse el modelo romántico de Didot y Bodoni –y en el contexto de las nuevas necesidades del siglo XIX–, sólo era preciso eliminar drásticamente el ornamento de remates y serifas, y el dramatismo del contraste, para que por «arte de magia» apareciese el paloseco más importante e influyente de la tipografía contemporánea. Una tipografía que transformará el término despectivo *grotesca* –que se utiliza para definir los primeros palosecos que aparecen en el siglo XIX– en sinónimo de modernidad y funcionalidad. La Akzidenz representa el final de cinco siglos de evolución lenta, lógica y gradual de la tipografía. Es por tanto una referencia inevitable en el proyecto.

Su influencia en la Eina02 puede parecer un contrasentido. Desde un punto de vista ortodoxo no podemos catalogar la Akzidenz como humanista, ya que no expresa estas características en su estructura ni en la mayoría de sus detalles. Pero de ella se extraen dos de los matices clave en esta versión que podemos considerar un residuo humanista: el rasgo de origen caligráfico en la letra «a» y la utilización de terminaciones oblicuas, un detalle que acentúa sutilmente la abertura general y que crea una textura irregular que hace que consideremos la Akzidenz como una tipografía mucho más orgánica y «humana» que la Helvética.

Johnston, Gill y la «arquitectura» humanista

La Gill Sans está inspirada en la tipografía Underground, de Edward Johnston, diseñada para la identidad y señalización del metro de Londres, y primera vez que una tipografía aúna un proyecto de identidad y señalética. En 1928 Eric Gill –que fue discípulo de Johnston– lo refina y perfecciona, creando un modelo revolucionario que por primera vez recrea el espíritu y la construcción humanista sobre la síntesis y modernidad de un paloseco sin contraste. Uno de los grandes iconos de la tipografía del siglo XX son los bocetos de la Gill sobre papel milimetrado, en los que vemos la exquisita contradicción que supone interpretar el espíritu caligráfico de la letra humanista a través del compás, la escuadra y el cartabón.

La influencia de Johnston y Gill en la tipografía Eina es más simbólica que formal. El matiz humanista de Eina02 se expresa sobre una estructura y unos enlaces entre formas racionales, y por tanto está más cerca del espíritu *grotesco* que de la caligrafía. Sin embargo, la referencia explícita en la construcción de la «o», la «g» de doble vuelta y el homenaje a estos dos artistas a través la letra «M» –entre otros detalles– dejan constancia de su influencia.

Futura, la paradoja geométrica

La Futura, diseñada por Paul Renner en 1927, es uno de los iconos indiscutibles del siglo XX. Es el primer modelo de éxito universal en que la geometría es protagonista explícita como metáfora visual de la modernidad. Aunque a menudo se la relacione con la Bauhaus, la Futura representa precisamente el fracaso tipográfico de la escuela alemana en términos de usabilidad tipográfica. La apariencia geométrica de la Futura está sometida a sutiles ajustes que consiguen hacerla funcional como letra de texto.

Renner conecta con Gill en el ajuste óptico de la geometría de manera contradictoria: mientras que la Gill expresa su esencia humanista desde la frialdad del acabado, la Futura, con su expresión geométrica, está construida sobre unas proporciones inspiradas en la lapidaria romana. Ambas tipografías son una mezcla singular de elementos del pasado y modernidad.

Eina03 incorpora algunos de los elementos más característicos y reconocibles de la Futura, como son la «a» de una sola contraforma y la expresión sintética de «j», «t» y «u», entre otros detalles.

DIN, el carácter industrial

La DIN es una tipografía de autor desconocido diseñada en 1931 en Alemania. Está basada en un sistema racional de formas adaptadas a una cuadrícula que condiciona su construcción y a la vez facilita su reproducción. La DIN pertenece al sistema de normativización industrial del mismo nombre (Deutsches Institut für Normung), que elabora estándares técnicos para racionalizar y controlar la calidad de la industria alemana. La DIN fue masivamente implantada en el sistema de señalización viaria de Alemania y otros países europeos, y representa a la perfección un ámbito difuso de la tipografía: la señalética. Una tipología de proyecto y un campo de aplicación donde la industria –no relacionada con la edición ni con las artes gráficas– influye en la forma de los caracteres. De ahí resultan unas tipografías con una personalidad y detalles singulares creados al margen de los criterios más ortodoxos.

La «a» de la versión Eina04 expresa la austeridad de la DIN. Hay un detalle especial en la «l» de la DIN –curiosamente ya utilizado por Johnston en la Underground– que justifica y facilita

el desarrollo de una serie de letras con remate («i», «j» y «l») y que permitirá integrar una «l» con serifa dentro del proyecto. Eina04 representa una nueva categoría, la industrial, que supuso una novedad en la historia de la tipografía y que se convirtió en una influencia importante a finales del siglo XX.

Helvética, la neutralidad y el racionalismo

Icono del racionalismo gráfico y quizá la tipografía más famosa del siglo XX, la Helvética simboliza a la perfección la asepsia, y la neutralidad. Esta tipografía propone una idealización del esquema predominante y más influyente en la primera parte del siglo XX, la *grotesca*, y por lo tanto tiene una conexión directa con la Akzidenz. En 1957 Miedinger y Hoffman «racionalizaron» este modelo de referencia, convirtiendo la Helvética en un icono de éxito universal que representa el final del proceso hacia la síntesis y la consolidación de una nueva época.

Si consideramos el estándar como el fin de una evolución, o como una serie de características concretas que definen un estilo, podríamos ver en la Helvética el estándar que define el racionalismo tipográfico. Si sobre una estructura vertical alejada del ductus caligráfico atenúamos al máximo la expresión, homologando terminaciones y reduciendo el contraste, el resultado sería algo muy parecido a la Helvética. Aun así, no está a salvo de las decisiones arbitrarias de sus autores ni de las modas de la época; aunque muy discreta, contiene modulación, una sutil tensión cuadrangular y carece del *feeling* geométrico que la podría acercar un poco más al nirvana racional.

Eina01 es la versión que evoca el espíritu de la Helvética, reflejado en la frialdad y en la homologación de todos los remates.

Los límites del proyecto, la disolución de las categorías

Me gusta pensar en Eina como un lugar en el que viven muchas tipografías, como un proyecto inacabado, como un proceso abierto que podría evolucionar. Aunque lo cierto es que me gusta ver un proyecto inacabado en cualquier tipografía, sea cual sea. Quizá sea una deformación profesional, o quizá el resultado de un empacho, pero después de haber dibujado letras intensamente durante diecisiete años y haber dedicado tanto esfuerzo en convertirlas en tipografías, esta es una sensación cada vez más intensa y gratificante: todo se diluye en una infinita combinación de variables, matices y detalles, en un juego ilimitado entre estructura y decoración. Y quizá sea esto lo verdaderamente interesante, la tipografía no tiene fin, siempre se mueve, siempre está cambiando a rebufo del lenguaje y de nuestras necesidades de comunicación. La convención en la que se basa la tipografía está muy definida,

a → **a**
Helvética Eina01

a → **a**
Gill Eina02

a → **a**
Futura Eina03

a → **a**
DIN Eina04

Comparación de las cuatro «a» del proyecto respecto a una interpretación de los cuatro modelos de referencia (han sido redibujados para poder compararlos con el mismo peso visual). Tres de las variantes «encajan» con las referencias excepto la humanista (03), más cerca del aspecto de *grotesca* que del modelo humanista de Gill.

La variación del eje y el ductus hacia un modelo más caligráfico permitiría utilizar enlaces y remates con un carácter más humanista. Al definir una estructura vertical, se limitan tanto la tipología de enlace como las terminaciones y el acabado.

ona
ona

no la podemos cambiar; si queremos que una tipografía funcione como tal, una «a» tiene que parecer una «a». Los ingredientes siempre son los mismos, aunque los matices que podemos expresar en algo aparentemente tan limitado son prácticamente infinitos.

Los límites de cualquier proyecto gráfico los define el *briefing* y la secuencia de decisiones que se toman para cumplir los objetivos que marcan el encargo y el calendario. En ese sentido, Eina es un proyecto especial, ya que nunca hubo un encargo para crear una tipografía. Por lo tanto los límites se definieron durante el proceso de trabajo, y en función de la coherencia con la idea que dio origen al proyecto. El campo de exploración quedó acotado desde el momento en que se definió que la «o» sería circular, el eje vertical, y que tendría cuatro variantes, pero, ¿y si también introdujésemos un eje caligráfico en la familia? Durante el proceso de desarrollo del proyecto se hicieron varias pruebas en esta dirección, con la intención de evidenciar más la influencia humanista de Johnston y Gill. Estos bocetos abrían posibilidades de investigación interesantes: ¿cómo serían los matices para vestir una estructura humanista?, ¿podrían convivir en un mismo proyecto una estructura racional y humanista? Sin duda, pero la realidad es que la incorporación de un segundo eje, le daría al proyecto unas combinatorias casi infinitas y una envergadura inabarcable en tiempo y recursos. Así que finalmente lo descarté. Quizá el futuro nos facilite recursos para poder hacerlo, o mejor dicho para poder programarlo, ¿por qué no?

Otra posibilidad igualmente interesante, pero más sencilla y accesible sería mezclar las cuatro variantes mediante el uso de *features* (programación). ¿Qué pasaría si sustituyéramos la «a» de la versión 03 por la de la 04? ¿Y si cambiáramos la «l» de la versión 04 por la de la 03? ¿Podría funcionar la «a» de la versión 02 dentro de la 01? La respuesta es sí, todas estas posibilidades funcionan, y además abren nuevas opciones en la utilización del proyecto (es una opción que ya puede ser aplicada de manera «manual»). La mezcla entre variantes diluye las fronteras entre clasificaciones, llevando el concepto de híbrido tipográfico más allá de las cuatro categorías. ¿Por qué quedarnos sólo con cuatro matices cuando podríamos disponer de muchos más? Podemos hacer la versión racionalista un poco más cálida, o dotar a la versión industrial de un carácter todavía más frío. Pero por ahora no vamos a complicarlo más, vamos a dejar esta posibilidad abierta de cara al futuro.

Ejemplos de combinaciones entre variantes. Esta opción aumenta las posibilidades de matizar la expresión del dibujo de la palabra y diluye las fronteras entre las cuatro variantes del proyecto.

01 **Hamburgefonstiv**
01+02 **Hamburgefonstiv**
02 **Hamburgefonstiv**
02+03 **Hamburgefonstiv**
03 **Hamburgefonstiv**
03+04 **Hamburgefonstiv**
04 **Hamburgefonstiv**
04+01 **Hamburgefonstiv**

Metáforas y tipografía

Recurrimos a las metáforas para explicar cosas complejas. La tipografía no lo es, pero como en tantas otras disciplinas técnicas las comparaciones nos ayudan a imaginar, relacionar, entender y explicar su uso y sus procesos creativos.

Una de esas metáforas es la música; su capacidad para crear ambientes y transmitir emociones la podemos trasladar a la tipografía y a su capacidad para condicionar la información que transmite. Imaginemos una canción y su letra: sea cual sea el mensaje (trascendental, cursi o reivindicativo), será la melodía la que determinará nuestra emoción al escuchar la canción. Podríamos componer infinitas versiones y todas serían válidas. Tanto si armoniza como si contrasta con la intención de la letra, la música afectará decisivamente a nuestra percepción del mensaje. Tendemos a estandarizar y etiquetar (pop, rock, folk, etc.), pero afortunadamente las fronteras entre los estilos son difusas. Y lo mismo ocurre con la tipografía, tenemos asumidas unas categorías formales pero las podemos mezclar. La metáfora de la música puede parecer exagerada o demasiado sutil –lo es–, y precisamente por eso me gusta. Sería perfecta si no fuera porque cuando leemos lo que necesitamos es que la música esté apagada, o en el mejor de los casos oírla a un volumen muy discreto. O estar tan acostumbrados a esa música que no nos demos cuenta de que está sonando.

Otra metáfora que me gusta es la de la voz. La tipografía es la voz a través de la cual recibimos el mensaje impreso, y las características de esta voz condicionan cómo lo percibimos. Pensemos en la televisión y en los presentadores de los informativos, ¿por qué todos se parecen tanto entre sí? Tienen una expresión corporal contenida, una vocalización impecable, un tono de voz neutro y una modulación perfecta. Nos hacen llegar el mensaje con claridad, sin transmitir emoción. Son fotogénicos, están discretamente maquillados y son muy convencionales con su vestuario, y aunque de vez en cuando alguno se salga de la norma con el estampado de la corbata es muy probable que ni nos demos cuenta. Todos se parecen porque la costumbre ha creado un estándar «lógico» y «creíble» con el que nos sentimos cómodos, y que consigue hacernos creer que no influyen sobre las noticias que nos están contando. Cuando seleccionamos una tipografía definimos una voz, podemos ser neutros o expresivos, o escoger entre la infinidad de matices que hay entre estos dos extremos. Cuando diseñamos una tipografía, creamos una voz.

Pero mi metáfora favorita es la del pan y los pasteles. Al hacer pan siempre combinamos los mismos elementos: agua, harina, levadura y sal. Al diseñar una tipografía también amasamos siempre

los mismos ingredientes: altura, anchura, peso, contraste, eje, modulación, enlaces, etc. Y el resultado es óptimo en la medida en que la proporción y la calidad de la mezcla sean las correctas. No es una receta complicada, pero no podemos equivocarnos con el equilibrio entre las partes.

Sin embargo, aun teniendo ingredientes tan básicos, las formas y variedades de pan son casi infinitas. No hay dos artesanos iguales: un poco más o menos de sal, el tipo de harina, la calidad del agua, la temperatura del horno, el tiempo de cocción, la técnica al amasar... Un pequeño cambio en la receta, en los ingredientes o en la elaboración hará que el resultado sea diferente. Con la tipografía pasa lo mismo que con el pan, llevamos cinco siglos combinando los mismos elementos, las mismas variables, y a pesar de que los resultados siguen teniendo un gran parecido no encontraremos nunca dos tipografías idénticas. E igual que con el pan, cuando no queremos complicarnos la vida escogemos lo que ya conocemos y sabemos que funciona.

¿Y qué pasa con los pasteles? Pues que si además de harina, agua y levadura incorporamos otros ingredientes más «expresivos», se abrirán nuevas posibilidades. Pero cuidado, no conviene abusar de la bollería, y tampoco de los pasteles. El pan se corresponde con las tipografías para texto continuo, las de consumo diario –el pan sin sal sería un paloseco y el pan con sal (o muy poca sal) las letras con serifa–. Y la pastelería se correspondería con las tipografías *display*, esponjosas, cremosas, dulces, muy dulces e incluso empalagosas. Nos pueden alegrar el día, pero no conviene excedernos.

Eina es como el pan, la podemos usar a diario y en situaciones muy diferentes. Eina es una voz rigurosa pero amable; es neutra y clara, y sirve para transmitir una gran diversidad de mensajes. Eina es música clásica contemporánea, actual y atemporal al mismo tiempo, y además nos permite escoger entre cuatro versiones para ajustar el ambiente que queremos transmitir.

Los paralelismos con la arquitectura también funcionan, podemos hablar de forma y función, del estilo, etc. La arquitectura funciona especialmente bien como metáfora del proceso de construcción. Si bien algunas comparaciones son muy obvias (no es aconsejable empezar la casa por el tejado, ni pensar en la decoración sin antes tener clara la estructura), tiene mucho sentido aplicar una lógica arquitectónica en la construcción tipográfica. Este es el criterio que se ha seguido en el diseño y la digitalización de Eina.

El inicio. Briefing, contrabriefing y presentación

En el *briefing* el cliente describe y argumenta las características del encargo. En el *contrabriefing* el diseñador plantea preguntas que aclaren las dudas del encargo; si no hay dudas no lo necesitamos,

pero no es lo habitual. Como ya se ha explicado en este documento, Eina es un proyecto peculiar, no hubo encargo y por lo tanto tampoco *briefing*. Fue el *contrabriefing*, el proceso de investigación abierto a partir de los interrogantes que planteaba el logotipo, y las primeras pruebas para resolver el dibujo de la marca lo que derivó finalmente en la creación de una nueva tipografía. Parece confuso, y en cierta medida lo es. No es un proyecto convencional.

Suelo acompañar el *contrabriefing* con *collages* de referencias y bocetos de aproximación. De esta manera, después de la respuesta del cliente puedo orientar y enfocar la presentación del proyecto con más argumentos. Eina era un proyecto de apariencia compleja. La necesidad de presentarlo no sólo como una «teoría» aceleró la primera fase de diseño. En esta etapa inicial dibujé aproximadamente una docena de letras, las suficientes para componer una serie de palabras que ayudasen a explicar el funcionamiento de las variantes estilísticas. Este primer borrador iba acompañado en la presentación con el mapa cronológico y formal del siglo XX. Eina fue aprobada.

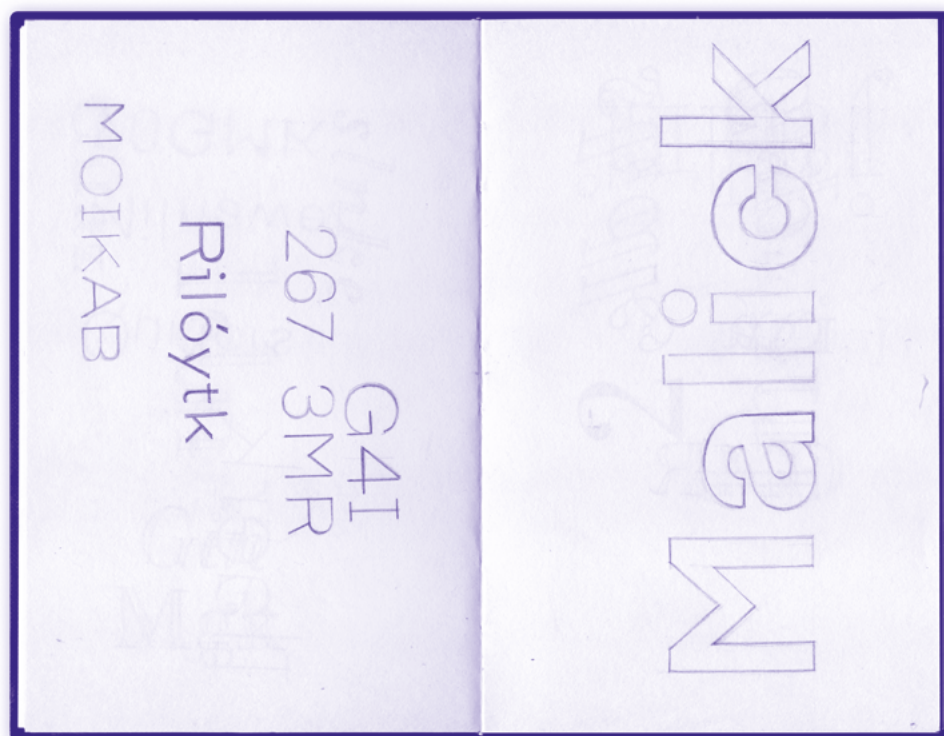
Después de esta primera presentación se desarrolló una versión beta de las cuatro variantes, con un juego completo de minúsculas, algunas mayúsculas y un par de números. Este primer borrador de la tipografía acompañó la exposición sobre la nueva identidad de la escuela, *Quatre lletres: Eina!*, que se pudo ver en Barra de Ferro del 23 de abril al 12 de mayo de 2012.

Todo lo que se va a describir a continuación forma parte del desarrollo técnico. Lo más importante, la idea y su forma, quedó definido en la primera presentación.

Dibujos y bocetos

Con los bocetos defino el guión gráfico. En esta primera fase se diseñan todos los elementos que cohesionan las letras para su funcionamiento como tipografía. En Eina este proceso se realizó en dos fases: una primera –muy básica y rápida– que sirvió para la presentación del concepto, y una segunda –mucho más minuciosa– donde se fijaron y afinaron todos los aspectos formales de la tipografía.

Empiezo siempre dibujando a mano alzada palabras abstractas, necesito que no signifiquen nada para poder concentrarme sólo en el funcionamiento de la relación entre las letras. Combino dibujos de mancha a tamaño muy pequeño –que me ayuda a percibir rápidamente la forma de la palabra– con bocetos de contorno más detallados. Y también mezclo las dos técnicas, es decir, rellenando el contorno. No hay un único proceso de bocetado que podamos convertir en norma, cada diseñador tiene su propia fórmula. Yo dibujo intensamente sobre papel hasta que intuyo que están



definidas todas las características esenciales de la tipografía. Es un proceso que puede durar horas o meses (en función del encargo). El bocetado de Eina duró aproximadamente tres semanas. Para mí es la etapa más interesante, la que realmente me apasiona, y en mi opinión, la más importante. Si lo comparamos con la arquitectura, en los bocetos de una tipografía definimos los planos del proyecto. Es en esta fase donde realmente diseñamos el edificio, sin los planos sería muy complicado poder construirlo.

Durante el bocetado utilizo muy pocas letras, pero una de ellas la repito insistentemente: la «a». Cuando encuentro en esta letra lo que estoy buscando es que la receta ya está definida. La «a» contiene casi todos los ingredientes que necesitamos para diseñar la caja baja (y los que no tiene, los podemos deducir fácilmente). Y una vez diseñada la caja baja, sigo con la caja alta y el resto de signos; sólo hay que conocer las normas y convenciones que rigen la tipografía, seguir un criterio lógico de trabajo y aplicar los ajustes ópticos pertinentes.

Cuando la «a» está definida y la he «memorizado», empiezo a combinar el dibujo a mano alzada con una primera digitalización «a ojo» de algunas letras clave, a la vez que ajusto un primer espaciado base. En esta fase intensifico el test visual de palabras hasta que el guión queda totalmente cerrado.

El proceso suele acabar cuando al juntar la «a» con la «e» percibo que estas dos letras «conectan» y expresan el carácter que necesita el proyecto. Cuando esto ocurre, es que la personalidad de la tipografía ya está creada. Entonces ya puedo empezar con el proceso de digitalización.

Digitalización. Parámetros y variables

El diseño define el proyecto y la digitalización lo convierte en un archivo digital que nos permite usar la tipografía como tal. Uno no tiene sentido sin el otro, son procesos que se mezclan. Las herramientas digitales nos permiten corregir y ajustar el diseño durante la fase de producción. Es lógico que el proyecto evolucione en la digitalización –y lo deseable es que mejore–, pero lo importante es tener las ideas claras antes de empezar este proceso.

No me gusta escanear los bocetos, y nunca he sentido la necesidad de hacerlo. Mi método consiste en dibujar y dibujar a mano alzada hasta que la esencia del proyecto queda fijada en mi memoria. En el inicio de la digitalización interpreto con vectores lo que he definido sobre el papel. El reto de trasladar el *feeling* del boceto del papel al ordenador funciona a modo de reválida. Digitalizar sin calcar me permite consolidar el dibujo a la vez que se parametrizan las variables que conformarán el diseño de la tipografía.

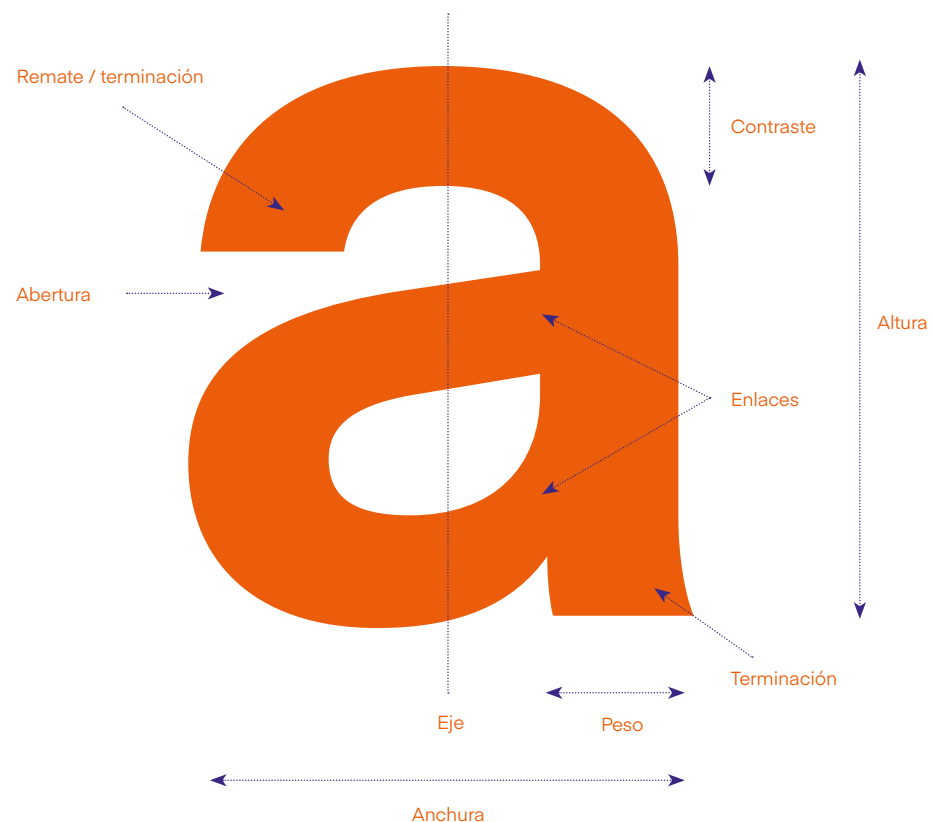
Dibujos realizados en la primera fase de creación de la tipografía.

Una gran parte de las variables que componen la tipografía no necesitan ser diseñadas, pueden ser decididas. Organizo el proyecto siguiendo una secuencia de decisiones que empiezo a tomar cuando la personalidad de la tipografía ya está definida. Las variables son aquellas unidades de sentido que pueden ser aisladas, analizadas, comparadas, parametrizadas y/o dimensionadas: proporciones, peso, contraste, eje y ductus, modulación, enlaces, terminaciones y remates. Por este orden. Organizarlas de manera lógica facilita el trabajo.

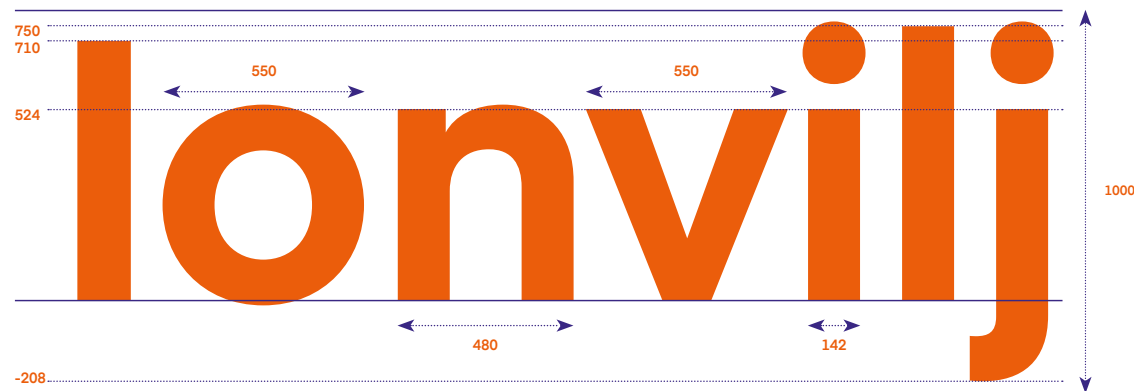
Desarrollo la digitalización en tres fases sucesivas e interrelacionadas. En la primera defino las variables fácilmente parametrizables: proporciones, peso y contraste. La segunda abarca un grupo de variables que depende de la más importante de todas ellas: el eje, que condiciona el ductus, la modulación, los enlaces y la abertura. Un conjunto de elementos complejos y relacionados entre sí que contienen gran diversidad de ajustes ópticos que complican la homogeneización numérica. Pero los podemos dimensionar y organizar por piezas, lo que nos facilitará el proceso de dibujo y racionalizará el flujo de trabajo. Dejo el ajuste de los elementos «decorativos», los remates y las terminaciones para el final.

Para definir todas estas variables, lo más importante es tener claro el objetivo y las necesidades de la tipografía que estamos diseñando, es decir, dónde y cómo queremos que funcione. En Eina buscaba una tipografía polivalente y que pudiese ser usada en un rango de aplicaciones muy amplio. Para parametrizar y dimensionar las variables, realizo un estudio comparativo de tipografías similares o que tienen características relacionadas con el proyecto. Ciertas decisiones las podemos convertir en medidas concretas muy fácilmente. Son datos que vemos en funcionamiento en otras tipografías y que por tanto podemos analizar, comparar y utilizar. Durante este proceso mido y anoto datos de decenas de tipografías (el número varía en función del proyecto). Puede ser interesante, por ejemplo, ver cómo funciona el peso de una Helvética 55, las proporciones verticales de la Gill y las horizontales de la Futura o el contraste de la Akzidenz. Pues bien, mido estos valores y después los cruzo con sencillas reglas de tres para extraer promedios que después puedo aplicar a las medidas del proyecto. Es un proceso analítico que nos asegura un buen punto de partida y muy poco margen de error en los aspectos más básicos de nuestro diseño.

Inicio el proceso definiendo la estructura y termino ajustando la decoración. Empiezo trabajando con una serie muy limitada de letras, y cuando todas las variables están parametrizadas y correctamente dimensionadas continúo con el resto. Este proceso, de manera muy resumida, lo explico a continuación.



La «a» contiene casi todas las variables que necesitamos para diseñar la caja baja. No tiene ascendentes y descendentes, pero son datos que podemos definir fácilmente en base a los objetivos del proyecto y por comparación con otras tipografías.



En la ilustración algunas de las medidas básicas de Eina04 *Bold*. En el diseño tipográfico se utilizan las unidades de «m», que resultan de dividir el cuerpo tipográfico en un número concreto de unidades, normalmente 1000. Parametrizar y dimensionar correctamente las piezas clave facilita el proceso de construcción de la tipografía.

Proporciones, peso y contraste

Para empezar, defino numéricamente las proporciones verticales, y en base a ellas dibujo «i», «l», «j» e «I». Estos parámetros proporcionan el diseño en la altura del cuerpo tipográfico: altura de x, ascendente, descendente, y altura de las mayúsculas, y condicionan el tamaño óptico de la tipografía y su comportamiento en la interlínea. Después dibujo «n», «o» y «v», para definir la proporción de anchura y la tensión circular, que influirá en el aspecto general de la letra, en su rendimiento en la línea de texto y en el tratamiento del espaciado. Sobre estos primeros caracteres fijo el peso que ha sido decidido y promediado por comparación (en este caso, similar al del logotipo). Teniendo ya la altura de x, sólo tenemos que definir el coeficiente del peso para saber cuál tiene que ser la anchura de asta con la que obtendremos la mancha de texto que buscamos. Peso y contraste son variables que deben ser valoradas conjuntamente, ya que la relación entre ambas influirá en el peso (o gris) de la mancha de texto, por lo que en este punto también aplicaremos el coeficiente de contraste que necesitamos.

Eina tiene una altura de x generosa, ascendentes y descendentes muy cortos, y una altura de mayúsculas pequeña. La proporción horizontal está basada en la relación natural entre círculo, cuadrado y triángulo como signos tipográficos. Es una tipografía ancha y compacta, de aspecto monolineal y sin apenas contraste.

Eje, modulación, enlaces y abertura

El ductus es el «espíritu» de la tipografía, lo que nos recuerda la herramienta original de escritura. Su expresión más importante es el eje, que define la construcción de las letras y que condiciona el funcionamiento de la modulación, los enlaces y la abertura. En la segunda fase, defino y dimensiono todos estos elementos. El ductus es humanista cuando hace referencia al origen

caligráfico y está construido por la traslación de la herramienta (movimiento con una misma inclinación de la pluma de punta ancha), y racionalista cuando tiene su origen en una herramienta de presión (pluma de punta fina flexible). Estas dos técnicas generan modulaciones totalmente diferentes del grosor de la letra, que condicionan el tipo de enlace entre las formas, la abertura de los caracteres y también la forma de los remates y terminaciones.

Tenemos estos dos puntos de partida pero puede complicarse, ya que una tipografía puede contener los dos ejes, como es el caso de las letras barrocas. Gerrit Noordzij nos explica este estilo con la rotación de la herramienta: además de trasladar la pluma podemos cambiar su inclinación, abriendo un nuevo abanico de posibilidades en la definición de la modulación, los enlaces, los remates y las terminaciones.

El eje de construcción es por tanto una variable muy importante que debemos definir en concepto y forma en el proceso de diseño y plasmar correctamente en la digitalización. Una vez he definido proporciones, peso y contraste, «fijo» el ductus en la modulación de la «o», en la modulación y enlaces de la «n» y defino el contraste de la «v». A partir de aquí, puedo ya construir un paquete «aburrido» pero importante: «bdpq». Al sumar estas letras al proceso podremos acabar de consolidar y definir el funcionamiento de la modulación, los enlaces y asentar las bases definitivas del espaciado.

Cuando tengo todos estos elementos bajo control, me concentro en el dibujo de la «a». Con esta letra digitalizada ya tendremos casi todos los elementos que necesitamos en acción, solo faltará la letra «e» para acabar de definir la abertura. Este es, con diferencia, el grupo de letras al que dedico más tiempo y atención. Puedo pasar semanas estudiando la relación entre ellas y fijando la dimensión de cada una de las piezas.

Las letras «onv» organizan tres grupos formales y condicionan la construcción del resto de letras. En la imagen el esquema de organización de las cuatro versiones de Eina en el peso *bold*.

o → eecegabppq O → CCGGQQQU

n → hmriijjjslluufft N → EBHMPRIIJLFT

v → kwxyyz V → AKWXYZ

aaagss

SS

A partir de aquí, sólo nos quedará seguir las directrices de los planos de nuestro proyecto y completar el *puzzle* mediante el desarrollo de los grupos formales derivados de las tres formas primitivas «onv». Eina reúne todos los estereotipos del paloseco racional en la relación entre eje, modulación, enlaces y abertura.

Remates y terminaciones

Dejo siempre el ajuste de los matices para el final. Son los elementos que definen la personalidad de la tipografía, y parte esencial del proceso de diseño y bocetado. Pero son las últimas piezas, los últimos ingredientes que se incorporan al conjunto en la secuencia de digitalización. Una vez definidos los elementos estructurales se añaden los superficiales. No tendría sentido empezar la casa por el tejado, sería como ajustar el punto de sal al principio de una receta, lo hacemos siempre al final.

La coherencia formal entre todas las variables hará que la tipografía sea consistente. Los elementos «decorativos» forman parte del todo, y su coherencia está en función de cómo se relacionan con los elementos estructurales. Los remates y las terminaciones humanistas ortodoxos tienen una relación «natural» con la construcción caligráfica. Y ocurre exactamente lo mismo con la construcción racional, pero en el ajuste y acabado de estos elementos hay infinitas posibilidades y combinaciones. Eina juega con esta paradoja para matizar el estándar racional con cuatro matices diferentes •

Alineamiento tabular

0123456789 €\$¢£f¥

Alineamiento proporcional

0123456789 €\$¢£f¥

Estilo antiguo proporcional

0123456789 €\$¢£f¥

Estilo antiguo proporcional

0123456789 €\$¢£f¥

À Á Â Ã Ä Å Æ
 Ā Ć Ĉ Ċ Ď Đ Ē Ę
 Ê Ë Ē Ę Ę Ę Ę Ę Ę Ę
 Ĥ Ħ Ì Ï Ï Ï Ï Ï Ĵ Ķ Ĺ Ļ Ľ
 Ń Ņ Ñ Ñ Ñ Ñ Ñ Ñ Ñ Ñ Ñ Ñ Ñ
 Œ Œ Œ Œ Œ Œ Œ Œ Œ Œ Œ Œ
 Š š Š š Š š Š š Š š Š š Š
 Ů Ů Ů Ů Ů Ů Ů Ů Ů Ů Ů Ů
 Ÿ Ÿ Ÿ Ÿ Ÿ Ÿ Ÿ Ÿ Ÿ Ÿ Ÿ Ÿ
 Ŷ ŷ Ź Ź Ź Ź Ź Ź Ź Ź Ź Ź Ź
 ã ä å ã å ã å ã å ã å ã å ã å
 ċ ċ ċ ċ ċ ċ ċ ċ ċ ċ ċ ċ
 ĝ ĝ ĝ ĝ ĝ ĝ ĝ ĝ ĝ ĝ ĝ ĝ
 ł ł ł ł ł ł ł ł ł ł ł ł ł
 ø ø ø ø ø ø ø ø ø ø ø ø ø
 ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú
 w w w w w w w w w w w w w

Eina aprovecha la tecnología Opentype para incorporar un set de caracteres que permite utilizar la tipografía en múltiples idiomas. En la página de la izquierda, Eina incluye *features* con caracteres alternativos para ajustar aspectos de la tipografía a situaciones concretas.

Eina01

EINA, Centre Universitari de Disseny i Art, acumula una àmplia experiència de dedicació a un ensenyament obert, innovador i relacionat amb els corrents internacionals de la creació contemporània en l'àmbit del disseny i l'art.

Des que es va fundar, l'any 1967, el seu esperit crític, una constant en la trajectòria del centre, l'ha portat a una actualització permanent i per aquesta raó han sorgit d'EINA diferents generacions de creadors que han participat activament en la configuració i renovació del seu entorn cultural.

EINA depèn d'una fundació autònoma que vetlla perquè prevalgui el seu caràcter singular

de centre cultural de referència. Ahora, com a centre universitari, està adscrit a la Universitat Autònoma de Barcelona, de manera que gaudeix dels avantatges de formar part d'una de les grans universitats públiques de Catalunya amb les garanties que atorga el seu campus d'excel·lència.

EINA planteja la seva activitat docent, de recerca i de transferència d'acord amb paràmetres de rigor acadèmic i voluntat d'incidència en la societat. Per tant, els estudis d'EINA, a més de promoure el desenvolupament creatiu, l'aprenentatge de procediments tècnics i la capacitat d'iniciativa professional, volen aportar sòlides bases de formació cultural i recursos de reflexió crítica.

Eina02

EINA, Centre Universitari de Disseny i Art, acumula una àmplia experiència de dedicació a un ensenyament obert, innovador i relacionat amb els corrents internacionals de la creació contemporània en l'àmbit del disseny i l'art.

Des que es va fundar, l'any 1967, el seu esperit crític, una constant en la trajectòria del centre, l'ha portat a una actualització permanent i per aquesta raó han sorgit d'EINA diferents generacions de creadors que han participat activament en la configuració i renovació del seu entorn cultural.

EINA depèn d'una fundació autònoma que vetlla perquè prevalgui el seu caràcter singular

de centre cultural de referència. Ahora, com a centre universitari, està adscrit a la Universitat Autònoma de Barcelona, de manera que gaudeix dels avantatges de formar part d'una de les grans universitats públiques de Catalunya amb les garanties que atorga el seu campus d'excel·lència.

EINA planteja la seva activitat docent, de recerca i de transferència d'acord amb paràmetres de rigor acadèmic i voluntat d'incidència en la societat. Per tant, els estudis d'EINA, a més de promoure el desenvolupament creatiu, l'aprenentatge de procediments tècnics i la capacitat d'iniciativa professional, volen aportar sòlides bases de formació cultural i recursos de reflexió crítica.

Eina03

EINA, Centre Universitari de Disseny i Art, acumula una àmplia experiència de dedicació a un ensenyament obert, innovador i relacionat amb els corrents internacionals de la creació contemporània en l'àmbit del disseny i l'art.

Des que es va fundar, l'any 1967, el seu esperit crític, una constant en la trajectòria del centre, l'ha portat a una actualització permanent i per aquesta raó han sorgit d'EINA diferents generacions de creadors que han participat activament en la configuració i renovació del seu entorn cultural.

EINA depèn d'una fundació autònoma que vetlla perquè prevalgui el seu caràcter singular

de centre cultural de referència. Ahora, com a centre universitari, està adscrit a la Universitat Autònoma de Barcelona, de manera que gaudeix dels avantatges de formar part d'una de les grans universitats públiques de Catalunya amb les garanties que atorga el seu campus d'excel·lència.

EINA planteja la seva activitat docent, de recerca i de transferència d'acord amb paràmetres de rigor acadèmic i voluntat d'incidència en la societat. Per tant, els estudis d'EINA, a més de promoure el desenvolupament creatiu, l'aprenentatge de procediments tècnics i la capacitat d'iniciativa professional, volen aportar sòlides bases de formació cultural i recursos de reflexió crítica.

Eina04

EINA, Centre Universitari de Disseny i Art, acumula una àmplia experiència de dedicació a un ensenyament obert, innovador i relacionat amb els corrents internacionals de la creació contemporània en l'àmbit del disseny i l'art.

Des que es va fundar, l'any 1967, el seu esperit crític, una constant en la trajectòria del centre, l'ha portat a una actualització permanent i per aquesta raó han sorgit d'EINA diferents generacions de creadors que han participat activament en la configuració i renovació del seu entorn cultural. EINA depèn d'una fundació autònoma que vetlla perquè prevalgui el seu caràcter singular

de centre cultural de referència. Ahora, com a centre universitari, està adscrit a la Universitat Autònoma de Barcelona, de manera que gaudeix dels avantatges de formar part d'una de les grans universitats públiques de Catalunya amb les garanties que atorga el seu campus d'excel·lència. EINA planteja la seva activitat docent, de recerca i de transferència d'acord amb paràmetres de rigor acadèmic i voluntat d'incidència en la societat. Per tant, els estudis d'EINA, a més de promoure el desenvolupament creatiu, l'aprenentatge de procediments tècnics i la capacitat d'iniciativa professional, volen aportar sòlides bases de formació cultural i recursos de reflexió crítica.

Agradecimientos

A ClaseBcn, Daniel Ayuso, Malva García y Claret Serrahima, por dejarme formar parte de su equipo en la transformación de la imagen de EINA y por considerar que valía la pena «complicar» un poco más el proyecto. A Oriol Pibernat, Octavi Rofes y Lluç Massaguer, por apoyar y creer en este proyecto, y a todo el equipo de EINA, por su amabilidad durante mis doce años de docencia y aprendizaje en la escuela. A Enric Jardí, porque un buen día, sin conocerme de nada, me invitó a dar clase en la primera edición del Máster de Tipografía Avanzada de EINA. A Josema, porque sin su soporte técnico –lleno de matices humanistas– no hubiese podido afrontar ni acabar este proyecto. A Marta Capdevila, por sus acertadas apreciaciones y correcciones sobre el texto. A José Bellés, mi socio, por creer que vale la pena invertir en esas cosas que se hacen «por amor al arte». Y especialmente a mi familia, Valeria, Unai, Esperanza, Víctor y Ana, por apoyarme siempre en todo lo que emprendo y por dejar que la tipografía me robe más tiempo del que seguramente merece.