

Boletín del INSTITUTO CARO Y CUERVO

- El régimen verbal en el Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana de Rufino José Cuervo: modernidad y perspectivas
Elodie Weber 7
- La memoria en “Rostro en la soledad” de Héctor Rojas Herazo
Yerson Fabián Fuentes Durán 23
- Novena tradicional de aguinaldos. Apuntes para una genealogía
Juan Carlos Ramos Hendez 36
- El diseño de fuentes tipográficas para lenguas indígenas ¿una forma de revitalización lingüística?
Marisol Orozco-Álvarez 58
- La alegría de leer
Margarita Valencia 75
- Libro al Viento: Reconocimiento de una trayectoria de la edición pública y la lectura en Bogotá
Valeria Dimaté Campos 91





THESAURVS

REVISTA DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO

| No. 59, enero - diciembre de 2019 |

El régimen verbal en el Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana de Rufino José Cuervo: modernidad y perspectivas. *Elodie Weber* | La memoria en Rostro en la soledad de Héctor Rojas Herazo. *Yerson Fabián Fuentes Durán* | Novena tradicional de aguinaldos. Apuntes para una genealogía. *Juan Carlos Ramos Hernández* | ¿El diseño de fuentes tipográficas para lenguas indígenas, una forma de revitalización lingüística? *Marisol Orozco-Álvarez* | La alegría de leer. *Margarita Valencia* | *Libro al Viento*: Reconocimiento de una trayectoria de la edición pública y la lectura en Bogotá. *Valeria Dimaté Campos*.

59



THE SAURVS

n.º 59, enero- diciembre 2019

REVISTA DIGITAL DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO
Calle 10 #4-69, Bogotá, Colombia

thesaurus@caroycuervo.gov.co
www.revistathesaurus.gov.co

Comité editorial

Carmen Millán de Benavides, Directora Instituto Caro y Cuervo; Camilo Hoyos, Subdirector Académico Instituto Caro y Cuervo; César Augusto Buitrago Quiñones, Instituto Caro y Cuervo; Juan Manuel Espinosa, decano Seminario Andrés Bello - Instituto Caro y Cuervo; Margarita Valencia, directora maestría Estudios Editoriales Instituto Caro y Cuervo.

Director editorial

Juan Manuel Espinosa

Editora invitada

Margarita Valencia

Gestión editorial

Susana Rudas

Coordinador de divulgación editorial

César Buitrago Quiñones

Corrección de estilo

Susana Rudas

Diseño y diagramación

Susana Rudas

Periodicidad: semestral

ISSN-e: 2462-8255

COMITÉ CIENTÍFICO

CIENCIAS DEL LENGUAJE TEÓRICAS Y APLICADAS:

Max Doppelbauer, Ph.D. en Lingüística Universidad de Viena, Profesor titular Universidad de Viena, Austria.

Virginia Bertolotti, Ph.D. Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario, Investigadora del Departamento de Medios y Lenguaje de la Universidad de la República de Uruguay.

Juan David Martínez Hincapié, Ph.D. en Lingüística - Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. profesor interno de la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia.

Margarita Jara, Ph.D. en lingüística hispánica - Universidad de Pittsburgh, profesora asociada - Universidad de Nevada, Las Vegas, Estados Unidos.

Martín Butragueño, Ph.D. en Filología Española - Universidad Complutense de Madrid, Director de la Nueva Revista de Filología Hispánica y Coordinador del Laboratorio de estudios Fónicos, Colegio de México.

Rodolfo M. Cerrón-Palomino, Ph.D. en lingüística - Universidad de Illinois, profesor titular Universidad Católica de Perú.

Ana María Díaz Collazos, Ph.D. en Lingüística hispana - Universidad de Florida, Estados Unidos.

Rubén Pose, MA en Filología Hispánica - Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid, profesor ayudante de primera - Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Paulina Meza, Ph.D. en Lingüística - Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, profesora asistente de la Universidad de la Serena, Chile.

Enrique Obediente, Catedrático del Departamento de Lingüística de la Universidad de Los Andes (Mérida) e Individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua.

Micaela Carrera de la Red, Ph.D. en Filología hispánica - Universidad de Valladolid, Catedrática de Filología Románica - Universidad de Valladolid, España.

Francisco Marcos Marín, Ph.D. en Filología Románica - Universidad Complutense de Madrid, experto en el Consejo Europeo de Investigación - Universidad de Texas, San Antonio, Estados Unidos.

Manuel Contreras Seitz, Ph.D. en Filología Hispánica - Universidad de Zaragoza, Profesor Universidad Austral de Chile.

José Luis Ramírez Luengo, Ph.D. en Filología Hispánica por la Universidad de Deusto, Docente e investigador, Universidad Autónoma de Querétaro, México

Ana María Fernández Lávaque, Ph.D. en Lingüística por la Universidad de Buenos Aires, Docente e investigadora de la Universidad Nacional de Salta, Argentina

Violeta Vázquez-Rojas, Ph.D. en Lingüística, Universidad de Nueva York, Docente e investigadora, El Colegio de México, México

Frida Villavicencio, Ph.D. en Lingüística, El Colegio de México
Docente e investigadora, CIESAS, México

ESTUDIOS LITERARIOS, HISTORIA Y GEOGRAFÍA HUMANA:

Simon Uribe, Ph.D. en Geografía - London School of Economics, Reino Unido.

Juan Camilo Rodríguez, Ph.D. en Historia - Universidad Nacional, Presidente de la academia de historia de Colombia.

Luis Gonzalo Jaramillo, Ph.D. en Arqueología - Universidad de Pittsburg. Profesor asociado de la universidad de los Andes, Colombia.

Victoria Cirlot, Catedrática de Filología Románica, Directora de l'Institut Universitari de Cultura, Departament d'Humanitats Universitat Pompeu Fabra, España.

Juan Fernando Cobo Betancourt, Ph.D. en Historia - University of Cambridge, Reino Unido.

Norman Valencia, Ph.D. en Español y Portugués, Yale University, profesor asistente de Español y Portugués, Universidad Claremont McKenna College, Claremont, Estados Unidos.

Las ideas aquí expuestas son responsabilidad exclusiva de los autores.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotomecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

EL DISEÑO DE FUENTES TIPOGRÁFICAS PARA LENGUAS INDÍGENAS ¿UNA FORMA DE REVITALIZACIÓN LINGÜÍSTICA?*

Marisol Orozco-Álvarez

Doctora en Artes y Diseño. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
Profesora e investigadora de la Universidad del Cauca, adscrita al Departamento de
Diseño de la Facultad de Artes. maorozco@unicauca.edu.co

* Este trabajo forma parte de mi tesis doctoral: *Comunicación visual y cultura escrita del nasa yuwe, el diseño editorial para una lengua ancestral de Colombia*. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2017, que obtuvo mención honorífica en la categoría de tesis doctoral de artes y diseño. Algunos apartes fueron referenciados de forma oral en el III Encuentro internacional de revitalización lingüística: políticas y experiencias comunitarias e institucionales, “Revitalizando Ando”, el 22 de septiembre de 2017. Universidad del Cauca.

Resumen

Este escrito recorre algunos caminos que ha transitado la letra, específicamente, lo que ha significado para la historia de la escritura de lenguas indígenas su moldeamiento en cajas o contenedores que la han ido transformando a través del tiempo, hacia una visualidad que contiene y expresa pensamientos, más allá de la forma, la página o formato que la enmarca. Estos indicios tienen como ejes centrales: las transformaciones que ha tenido la letra, siglos XV y XVI, su inclusión en el proceso de imprenta para lenguas indígenas en América Latina, evidenciado en algunos formatos, publicaciones y escenarios que han marcado su historia, así como en el diseño de tipografías que se han realizado para lenguas indígenas a través del tiempo, en algunos países de Latinoamérica lo que permite dar un panorama frente al proceso visual que la enmarca y lo que significa el diseño de fuentes tipográficas para lenguas indígenas en los procesos de revitalización lingüística, que implican darle vida a una lengua en peligro de extinción. Contextos que demarcan este escrito, y nos permiten conocer la consolidación de la tipografía en relación con lenguas indígenas, que hasta hace poco no tenían notación alfabética, que abordadas desde diferentes campos como la lingüística, empiezan a ser estudiadas desde otros campos disciplinares como el diseño y la tipografía, lo que amplía y complementa los criterios visuales para su escritura, aclarando que solo se muestran algunos elementos, que si bien son significativos para mí, no están invalidando los que están ausentes.

Palabras clave: Diseño. Imprenta. Lenguas indígenas. Revitalización. Tipografía.

59

Abstract

This text goes over some roads that the word have walked, specifically, what it have meant for the history of indigenous language writing: its modeling in boxes or containers that have been shaping it throughout time, towards a visually which contains and expresses thoughts beyond form, page or format that frames it. These signs have as central axis: the transformations that word has had, in XV and XVI centuries. Its inclusion in printing's process for indigenous languages in Latin America, showing some formats, publications and stages which have marked its history. Also, the typography' design that have been done for indigenous language throughout time in some Latin America countries, which allows giving a outlook to the all visual process that frames it and what means the typographic fountains design for indigenous languages in revitalization linguistic processes, which implicate give life to a language in extinction danger. The contexts that demarcate this text, and allow us to know typography's consolidation in relation to indigenous languages, recently with alphabetical notation, which can be analyzed from different fields like linguistic, but also from design and typography that increase and encourage the visual rules to its writing, clarifying then, that they only show some elements, the ones are pretty relevant to me, they are not invalidating the absents ones.

Key words: Design. Indigenous languages. Printing. Revitalization. Typography.

Introducción

Si bien las letras modeladas que hoy conocemos como *tipos*, nacieron y se crearon a partir de las formas de la caligrafía dibujada por los amanuenses o escribanos¹, estas se han ido transformando a partir de los *tipos móviles*², ideados por Johannes Gutenberg, en Maguncia - Alemania, en 1450, quien tomó como modelo un manuscrito que emuló, reproduciendo su caligrafía, pesada y oscura, notada como *letra gótica*, para imprimir lo que hoy se conoce como la Biblia de Gutenberg o Biblia de 42 líneas³, definida así por el número de líneas impresas en cada página.

De esta forma se inicia uno de los mayores aportes al mundo del libro, la invención de *tipos móviles*, que revolucionaron la escritura en occidente. La mecanización que se desarrolla a partir de ese momento a nivel tecnológico determina un nuevo concepto para designar a las letras, tipografía, que defino como: *proceso de diseño orientado al estudio, análisis, creación y composición de tipos*⁴ a través de los cuales se comunica escrituralmente los sonidos del habla y los dispositivos elocutorios.

Los primeros tipos móviles se tallaron desde las formas caligráficas o diseño de letras existentes, que fueron perdiendo su carácter expresivo y danzante como signos individuales, para bailar en un mismo sentido y a un mismo ritmo; encapsuladas y fundidas con aleación de estaño, antimonio y plomo, en un molde que posibilitaba reproducirlas en masa, se iban organizando en contenedores de acuerdo al orden que el escribiente había estipulado, para crear las palabras, y con ellas los textos y contextos que las contienen y les dan sentido.

60

1. En el antiguo Egipto ser escriba implicaba tener una formación escolar específica; eran quienes controlaban la escritura y su función principal estaba ligada al Estado, custodiaban, clasificaban y copiaban los documentos escritos que hacían parte del buen funcionamiento de la administración. Utilizaban la hierática o demótica, tipos de escritura que les posibilitaba escribir de una forma ágil, a través de un cálamo sobre papiro u ostracas. Las escuelas donde se realizaba este entrenamiento se les llamó “casas de la vida”. En Mesopotamia donde también hubo escribas, a las escuelas donde se formaban, se les nombró eduba; conocidas históricamente por los escritos cuneiformes, textos que datan del periodo babilónico antiguo.

2. Piezas metálicas en forma de prisma, hechas de una aleación compuesta de plomo, antimonio y estaño, llamada “tipográfica”, que contiene la letra o carácter. Carácter entendido como un signo que representa unidades significantes de cualquier sistema de escritura.

3. Gutenberg imprime la biblia de 42 líneas con el estilo gótico llamado textura –Letra aglomerada, de color oscuro y sin trazos curvos–; de la letra gótica se identifican tres tipos de estilo, sumando la textura; La rotunda –Letra de trazos más redondeados–; La bastarda –Letra gótica de estructura ojival–. Aunque este libro impreso es el que se reconoce hoy día para identificar el inicio de la imprenta tipográfica, es importante precisar que el primer libro impreso por Gutenberg en compañía de su socio, Johannes Fust, en 1449, mediante el sistema de tipos móviles, fue el Misal de Constanza.

4. Representaciones gráficas de las letras.

Los tipos móviles dan origen a la imprenta, que de acuerdo a José Martínez de Sousa (2001), no solamente refiere al *Arte de imprimir con caracteres móviles*, si no que representa *todo lo que se publica impreso*. En este sentido, y teniendo en cuenta que la imprenta permite crear copias exactas del mismo texto, su creación, a nivel histórico, marcó otras textualidades, otras marcas visuales en la página, que se concretaban a partir de la reproducción en serie; a partir de ella se desarrollaron nuevos contornos lineales; otras formas de ver y dimensionar el contenido se abrieron a través del tiempo, marcando así nuevos caminos de escritura, otras texturas gráficas, otros significados con sentidos diversos.

Recordemos que las páginas de la época clásica estaban redactadas sin espaciados entre palabras y sin ningún tipo de puntuación, con abreviaturas que había que restituir. Todo esto quedaba a cargo del lector, quien era el intérprete del texto; un intérprete que debía darle la entonación adecuada a cada palabra, ubicar los silencios en la página, conocer la intención con la cual estaba escrito el discurso, para enfatizar el sentido del mismo, lo que le permitía al oyente desenhebrar las ideas tejidas en la mancha caligráfica que no podía ver, solo escuchar, y por ende, confiar ciegamente en el mensaje que el lector expresaba, quien en ese momento transmitía el poder de la palabra escrita.

La letra, cuerpo hecho tipo

A partir de la imprenta se dan importantes transformaciones a nivel tipográfico; al comienzo se reproducen las formas elaboradas por los copistas durante varios siglos, contenidas en los manuscritos históricos, que recogían las formas alfabéticas como se había representado el sonido a través del tiempo. Posteriormente, la historia nos va narrando cómo estos caracteres se articulan y hacen parte de la identidad de diversas corrientes de pensamiento del siglo XV y XVI; los humanistas italianos, por ejemplo, tienen un comportamiento de rechazo hacia los caracteres góticos, logrando que muchos textos antiguos impresos en estas letras fueran reimpresos con caracteres romanos, caracteres que fueron redescubiertos de las inscripciones romanas.

En este sentido es importante resaltar, hacia 1469, a Nicolás Jenson, un francés que aprendió los secretos de la imprenta en Alemania, quien en Venecia logra combinar, en los *tipos* que funde, las formas góticas con las formas ligeras y redondeadas de gusto italiano; diseño considerado uno de los primeros ejemplos de letra romana. Al respecto Henry Jean – Martín (2001), nos dice que entre 1525 y 1535, en Francia, los impresores más reconocidos abandonan la gótica bastarda, imprimiendo grandes obras como el *Grand testament* de Villon, o el *Roman de la rose*, con caracteres romanos, convirtiendo este carácter en una especie de alfabeto internacional; cosa que no sucede, por ejemplo, en Inglaterra, donde la gótica se mantiene.

El proceso de tecnificar las letras caligráficas afectó a través del tiempo las *formas de escritura*, haciendo que evolucionaran como respuesta a las

prácticas de escritura, las cuales son las responsables de transformar el *canon gráfico*; enmarcadas en un territorio, contenidas en las culturas, definidas por cánones sociales que le dan nuevos sentidos al impreso a partir del siglo XVI. Estas prácticas a través de la inclusión de nuevos procedimientos técnicos dinamizan, permean y transforman la gráfica a través de la historia, tipográficamente hablando.

En esta relación signica con el campo de significación que hoy connota la letra, José María Ribagorda (2009), precisa la relación directa de su invención con los avances tecnológicos de la sociedad, al estar íntimamente ligada a los cambios culturales de la humanidad, que la hacen más relevante en cuanto a su forma con las nuevas tecnologías de la escritura, donde la letra además de ser la escultora de la palabra y de su identidad visual, es la trasmisora del contenido.

Aunque los dispositivos no cambiaron de inmediato, la imprenta permitió a través del tiempo, crear otro tipo de relaciones con la lectura; fue posible introducir copias múltiples del mismo escrito; vincular al lector de una forma directa e íntima, ya no se requería de un intermediario que fuera la voz epistolar del texto; ser un coleccionista de libros manuscritos; o tener acceso a las bibliotecas públicas para mirar o leer los contenidos de los libros escritos.

Si bien es cierto, no todos los libros que se imprimían se podían leer de forma libre y autónoma; no podemos negar que los tipos móviles cambiaron radicalmente las formas de decir y de leer un texto, y por qué no, que también cambió la forma de pensar y representar el mundo a través del impreso.

62

Las letras viajan a América

La historia de la escritura alfabética y la llegada de la imprenta al Nuevo Mundo nos marca un antes y un después, caracterizado por la creación y apropiación de signos gráficos que demandaban las lenguas de América, las cuales al ser representadas alfabéticamente no podían escribirse exclusivamente con las ‘letrerías’ traídas de Europa.

Esto hizo que los impresores del siglo XVI adecuaran las técnicas de impresión para cubrir las demandas de los textos y folletos escritos en lenguas originarias que solicitaba la iglesia; se agregaron diacríticos por fuera de la línea guía de la caja tipográfica, lo que generó otros órdenes en la maquetación del texto, evidenciando una estructura gráfica que requería otras ‘letrerías’.

Una de las razones por la cual entra la imprenta en América es del orden religioso, fueron los misioneros quienes lograron introducir esta tecnología de la palabra escrita alfabéticamente, con objetivos esencialmente evangelizadores; al respecto Marina Garone Gravier (2013), nos expone cómo los misioneros y funcionarios de la administración colonial tuvieron como reto poner por escrito en las lenguas nativas su paradigma de mundo, poniendo en evidencia la complejidad de pasar lo oral a lo escrito en clave alfabética,

sumado el marco legal y administrativo impuesto por la corona española a la reproducción y circulación de textos en el Nuevo Mundo, así como las limitaciones de materiales .

Esta producción de obras a nivel impreso, fue permeada por las condiciones técnicas de cada contexto, a lo que se agrega las preferencias o limitaciones de los impresores a nivel formal, quienes pusieron a prueba su creatividad para adaptar el alfabeto latino a las lenguas nativas, haciendo uso de las ‘letrerías’ que tenían a la mano; la tipografía en consecuencia, tuvo una función destacada en la evangelización y control político de las culturas que habitaban América, así como en la visibilización o invisibilización de la variedad de lenguas que se encontraron vivas; por muchos años, estos impresos, fueron los únicos referentes estéticos y visuales que permanecieron en el imaginario colectivo de los habitantes de América.

Para poder contextualizar la producción de escritos en lenguas originarias es importante remontarnos al momento de la llegada de la imprenta a este continente, y en ese sentido identificar las fechas tan disímiles entre un lugar y otro, lo que hoy permite investigar las causas que posibilitaron o impidieron la escritura alfabética de las lenguas nativas, el avance y registro de algunas gramáticas y su consignación en textos impresos, así como la recolección de vocabulario que posibilita escudriñar lo que encontraron los españoles, hace más de quinientos años.

Mientras la imprenta llega a la Nueva España en 1539, a Santa Fe de Bogotá llega en 1738, casi doscientos años después; de acuerdo a Ernesto de la Torre Villar (1987), a Lima llega en 1583; Puebla de los Ángeles 1642; Guatemala 1660; Misiones río de la plata 1700 – 1705; La Habana 1702; Oaxaca 1720; Santa Fe de Bogotá 1738; Ambato, Ecuador 1754; Nueva Valencia, Venezuela 1764; Córdoba, Río de la Plata 1766; Buenos Aires y Santiago de Chile 1780; Santo Domingo 1781; Guadalajara 1793; Veracruz 1794; Montevideo 1807; Puerto Rico 1809.

Estos datos nos muestran que la llegada de la imprenta difiere significativamente en la línea del tiempo entre un país y otro, lo que nos evidencia espacios de apropiación tecnológica muy distantes entre sí. Los impresores en México por ejemplo, lograron desarrollar una imprenta en suelo americano que incluía además de la edición de misales, cancioneros y catecismos, escritos en lenguas nativas, que permiten evidenciar los procesos que se dieron al interior de los talleres de imprenta para su tiraje, donde se resalta los signos que se tuvieron que inventar para representar los nuevos sonidos, en su afán por consignar las nuevas lenguas, y de esta forma organizar las palabras que respondían a lo que los españoles idearon para evangelizar.

No sucedió lo mismo con las lenguas de Colombia, de hecho, hasta el momento se evidencia que aunque la imprenta llega al Nuevo Reino de Granada, en 1738, a través de la “Compañía de Jesús”, no hay rastros de publicaciones de gramáticas sobre las lenguas indígenas existentes, catecismos o novenarios sueltos en dichas lenguas, que se hubieran hecho en ella.

La primera gramática de la lengua muisca más conocida como gramática de Lugo impresa con el título: *Grámatica En La Lengva General Del Nvevo Reyno Llamada Mosca*, fue publicada en España en 1619, es decir 119 años antes de la llegada de la imprenta a Bogotá. En ella el religioso Fray Bernardo de Lugo ideó un tipo para representar una vocal que no hacía parte del inventario fonético del español, hoy conocida como la *y* de Lugo, así como supra segmentos para las vocales que representaban sonidos nasales. De hecho estas vocales en el impreso se ven más pequeñas, como si se hubiera hecho espacio al final para ellas.

Como lo que importaba era poder enseñar una lengua desconocida con fines evangelizadores, se hacía uso de lo conocido para poder representar lo que se estaba descubriendo, en este sentido, los signos que no se hallaban en las imprentas se inventaban y se ponían de alguna forma encima o al lado de la letra para evidenciar que se trataba de un sonido distinto.

Edición y diseño de fuentes tipográficas para lenguas indígenas de América Latina

64

Frente al contexto del diseño de materiales impresos para lenguas nativas en Latinoamérica, dentro del campo de la escritura –que involucra la tipografía–, el diseño de libros y otros productos editoriales pensados para o desde lenguas indígenas, las soluciones que dieron los impresores en adaptar el alfabeto latino a las lenguas nativas fue variada; en este proceso la función que cumplió la tipografía fue muy importante, ya que se convirtió a nivel visual en pieza clave para la evangelización y control político del Nuevo Mundo, ella era un signo vital para allanar las dificultades de los procesos de producción textual en lenguas originarias.

Teniendo en cuenta esta función tipográfica a continuación abordo algunas transformaciones sígnicas que se dieron en el alfabeto latino, al ser usado para representar lenguas indígenas desde el arribo de la imprenta, las cuales han sido diversas.

Se destacan tres estrategias sígnicas utilizadas por los autores, editores y tipógrafos de la época, para la construcción de la escritura de dichas lenguas de acuerdo con Marina Garone Gravier (2008): invención de signos, reutilización de signos, y reconstrucción de los signos *ç*, *ñ*. Estrategias visuales que muestran fuerza y experimentación tanto de los escritores como de los impresores coloniales, específicamente para las lenguas de México.

Estas tácticas permiten apreciar dos realidades; una social, de la necesidad de los evangelizadores y lingüistas de la época, quienes trataban de representar los sonidos de las lenguas nativas lo más cercano posible a la realidad que se traía de España, y otra de los *cajistas*⁵ llamados también compositores,

5. Estos operarios eran quienes decidían las características visuales del impreso, al distribuir dentro

quienes desde lo visual, plasmaban esa realidad en el impreso a través de los signos creados por los impresores para transmitir el mensaje.

Dado que la letra registra el contenido, lo hace visible, y a su vez el contenido se vuelve cuerpo a través de la letra, es importante tener en cuenta a la hora de plasmar su estructura en el impreso, que esta puede realzar el mensaje, fortalecerlo, o por el contrario, volverlo ilegible, confuso, irritante, indefinido, borroso, o totalmente inconsistente; todo depende de la tipografía y cómo se use en la página.

En este marco y teniendo como base que los impresos para lenguas indígenas, incluyen necesariamente la tipografía como elemento significativo dentro del texto escrito, a continuación relaciono algunos proyectos que se han desarrollado en torno al diseño de fuentes tipográficas para lenguas indígenas, a nivel de Latinoamérica; algunos de ellos han trabajado aglutinando lenguas diversas, otros han dado respuesta a la representación escritural de lenguas indígenas específicas; sin embargo, todos pertinentes para abrir el panorama frente a la pregunta del diseño de fuentes tipográficas como forma de revitalización lingüística, como un portal que nos permite visualizar que las lenguas originarias han sido analizadas desde diversas disciplinas como: la lingüística, la antropología, la historia, pero muy poco desde el campo del conocimiento de la comunicación visual, así como desde la estructura gráfica que las contienen, mucho menos desde el diseño de fuentes tipográficas que involucren a los hablantes de las lenguas como lo pude constatar de la literatura revisada, la cual relaciono a continuación, ordenándola por países, aclarando que no está en orden cronológico:

65

México

En México, tenemos las tipografías, *Xallitic* [ʃalitik], *Tuhun y Mayathán*⁶. La fuente tipográfica *Xallitic* diseñada por Manuel López Rocha (año de graduación 2016), fue desarrollada dentro de la maestría en diseño tipográfico, del Centro de estudios Gestalt; fue planteada para contextos multilingües, en pro de resolver las necesidades de escritura de las lenguas de México.

La tipografía *Tuhun*, diseñada por Diego Mier y Terán (2006), fue diseñada como proyecto final de la maestría en diseño tipográfico en la Escuela Real de Artes de la Haya para la lengua *mixteca*. Estas tipografías incluyen marcas identificadoras y diferenciadoras de significado que hacen parte de los sistemas

de la página los caracteres, las imágenes y elementos decorativos de la página, los cuales componían en las columnas que diseñaban de acuerdo a los contenidos estipulados para cada texto.

6. Surge de la necesidad de atender las demandas de investigadores y editores de lenguas mayas, de promotores y formadores de la cultura indígena, y de las comunidades mayas actuales. La tipografía *Mayathán* está pensada para un grupo amplio de estudiosos y hablantes de las lenguas mayas; tiene signos de las lenguas mayas que no se encuentran en los medios actuales de composición editorial.

de estas lenguas, y son producto de los procesos de diseño desarrollados dentro de la academia, con variables y metodologías propias del campo disciplinar del diseño tipográfico que tienen como urdimbre la forma y contraforma en relación con la visualidad de la letra.

En cuanto a la familia tipográfica *Mayathán*, fue diseñada por un equipo interdisciplinar compuesto por: André Gürtler, –tipógrafo suizo–, Rosana de Almeida –lingüista brasileña–, Verónica Monsiváis, María de los Ángeles Suárez y David Kimura –diseñadores mexicanos–, fue diseñada en la Universidad de Diseño y Arte de Basilea, para la escritura de las lenguas mayenses de México. El diseñador gráfico David Kimura (2016), narra como se desarrolló este proyecto,

[...] Roxana de Almeida⁷ comenta a André de un problema que existe para la transcripción de manuscritos en lengua *maya*, porque no existían en ese momento los glifos para transcribir esos textos. En Basel, André junta a los mexicanos (éramos cinco) y nos comenta del proyecto; él haría la dirección de arte y los demás diseñaríamos las letras; [...] se hicieron análisis tipográficos del peso, la estilística, se hicieron los dibujos a mano tomando como referencia las letras clásicas, al final el diseño termino pareciéndose a la fuente *times new roman*; [...] la lógica fue hacer una fuente que a la gente le fuera familiar, por eso fue el modelo, la letra resultante se le parece, sus ejes, remates, etcétera. [...] se logró hacer la fuente *cursiva, redonda y bold*. [...] En persona solo conocí un hablante, porque había sonidos que no sabíamos cómo escribirlos, no conocidos, [...] En ese momento estábamos más preocupados por dibujar las letras que por el proceso integral en sí. Es un tipo de proyecto donde se hace un diseño y luego quieres que funcione. [...] hasta donde tengo entendido nunca se implementó, [...] Es un proyecto con muchas fallas, había una necesidad para la cual se genera una herramienta y acaba subutilizada o no utilizada.⁸

Esta experiencia muestra cómo, a partir de un problema lingüístico que se genera en la transcripción de manuscritos en lengua indígena maya de México, para los cuales no existen desde el alfabeto latino, el total de glifos correspondientes con los fonemas de la lengua, que la representen, se busca la solución en el diseño tipográfico, como soporte, para diseñar las letras y diacríticos

7. Como estudiante de posgrado en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), desarrolló la tesis, “Viejos textos, nuevos abordajes : técnica y métodos modernos para la traducción de textos indígenas coloniales : El Chilam Balam de Tizimin”, para obtener el grado de Especialista en Literaturas Maya y Nahuatl, con la asesoría de Ramón Arzapalo Marín.

8. Entrevista realizada por Marisol Orozco-Álvarez.

respectivos que ayuden en la transcripción alfabética de esta lengua, haciendo del diseño una herramienta disciplinar que ayuda en la representación gráfica de la lengua, aunque a los hablantes no se los haya tenido en cuenta a la hora de diseñar, ni se haya hecho un testeo frente al funcionamiento de la fuente tipográfica resultado del proyecto.

Paraguay

Para las lenguas indígenas de Paraguay encontramos las tipografías, *Andada ht* y *Jeroky*⁹.

Si bien la fuente *Andada ht*, diseñada por Carolina Giovagnoli (2011), fue planeada para responder a los rasgos de las lenguas de América Latina, solo ha trabajado desde la estructura de las lenguas Guaraní y Castellano, al igual que la fuente *Jeroky*, diseñada por Juan Heilborn (2009), enfatizando en los elementos diferenciadores que caracterizan cada lengua; ambas tipografías proyectadas para abordar la escritura de estas lenguas en materiales bilingües usados para la educación formal, tuvieron en cuenta el sistema alfabético que comparten las dos lenguas, enfatizando en los elementos que las diferencian en su estructura como son los diacríticos los cuales en guaraní repueblan las zonas de ascendentes y descendentes, afectando la mancha o gris del párrafo, lo que implica distintos parámetros de métrica y *kerning*. Además de la fuente tipográfica *Jeroky*, Juan Heilborn ha diseñado tres familias más para la lengua guaraní: Kuarahy, Jasy, y E' a.

67

De otra parte es importante resaltar la fuente tipográfica *Loreto*, diseñada por Eduardo Rodríguez Tunni y Pablo Cosgaya (2006), cuyo diseño se inspiró en la tipografía del primer impreso misionero en guaraní y latín, el *Manuale ad Usum*, un libro religioso impreso en 1721 en latín y guaraní en las misiones de la Provincia Jesuita del Paraguay. Se resalta de este manual que fue el primer impreso misionero que registra el lugar donde se prensó: Misión de Loreto de la Compañía de Jesús; manual editado por Paulo Restivo y colaboradores indígenas.

Chile

En Chile hallamos la familia tipográfica *Káwes*, diseñada por Jorge Luis Epuñan (2005), como proyecto para optar al título de diseñador gráfico en Santiago de Chile; proyecto desarrollado como estrategia para el fortalecimiento y recuperación de la lengua ancestral *kawésqar*, considerada en vía de extinción por el escaso número de hablantes. En el diseño se integran 20 nuevos caracteres que se suman al alfabeto latino con el cual se escribe. Es

9. En esta tipografía se destaca el fonema “Y” como consonante y vocal a la vez y el diseño particular de la oclusiva glotal en la lengua guaraní que representa corte en la voz.

implementada en diversos productos autóctonos que preservan parte de la cultura *Kawésqar*.

Costa Rica

Aquí encontramos el proyecto: *teclado chibcha*, que diseñó un software lingüístico, para los sistemas de escritura de las lenguas indígenas de Costa Rica, en pro de aportar soluciones a las dificultades tecnológicas que enfrentan las comunidades indígenas de ese país para escribir en medios digitales las lenguas propias que no encuentran a nivel del ordenador facilidad para escribir algunas de las grafías, especialmente las marcas diacríticas que no tienen equivalente en español. *El Teclado Chibcha* ha sido especialmente diseñado para escribir en español y específicamente en los sistemas de escritura de las lenguas: *bribri* y *cabécar*. Para este teclado se usa la fuente Charis Sil¹⁰ y Doulous¹¹ un mapa de teclado, para introducir estos caracteres en el Sistema Operativo Windows.

Colombia

En Colombia, se han diseñado las fuentes tipográficas *Gente*, *Poly* y *Muisca*, las cuales no guardan características comunes.

68

La tipografía *Gente*¹² diseñada por Sergio Aristizábal (2015), fue diseñada para la lengua *wounaan*, como parte de la pasantía social que desarrolló con la Dirección de inclusión de la Secretaría de Educación de Bogotá, cuando finalizó sus estudios profesionales en la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Para desarrollar esta fuente, Sergio relata que trabajó con el programa de educación bilingüe, español–*wounaan*, en los salones de inmersión que tiene el Distrito para los niños *wounaan*, donde realizó un trabajo de observación y de recuperación de información con los profesores encargados de los procesos educativos que allí se desarrollan. Es una fuente en la que este diseñador

10. Fuente unicode que se puede usar en cualquier plataforma, combina muy bien las marcas suprasegmentales además de otros caracteres y símbolos útiles para la escritura de algunas lenguas.

11. Usada por los lingüistas por la forma como combina las marcas suprasegmentales y otros caracteres y símbolos útiles para la escritura de algunas lenguas, especialmente de las lenguas ágrafas o sin escritura alfabética.

12. En palabras de Sergio Aristizábal, “Fuente tipográfica digital con caracteres especiales que tratan de ser lo más fieles a la constitución de la lengua”. Se diseño dentro de un proceso de colaboración de saberes complementarios entre profesores indígenas y criollos –Nakha Valencia Cuero, docente nativo; y Herminia Sánchez, profesora criolla–, los niños *wounaan* que llegan a estudiar con niños ciudadanos comienzan un proceso de alfabetización que pretende la preservación de su lengua materna.

sigue trabajando, y espera probarla en actividades didácticas con los niños *wounaan* que estudian en colegios distritales para identificar sus logros y falencias.

La fuente *Poly* diseñada por José Nicolás Silva (2010), fue creada para lenguas aglutinantes, –lenguas que acumulan afijos tras su raíz verbal–, específicamente para la lengua *wayuunaiki*, hablada por los indígenas *wayuu* que habitan en el Departamento de La Guajira – Colombia y en Venezuela. Desarrolla un sistema de diacríticos para armonizar la composición de las letras dentro de las palabras que son extremadamente largas. En este sentido el objetivo fue diseñar un tipo de letra que tolerara el seguimiento estrecho para poder aumentar el número de letras en una sola línea y así evitar los espaciados largos dada la estructura de la lengua. Por el contrario, la fuente *Muisca*, diseñada por John Vargas Beltrán (1997), no responde a una lengua indígena en particular; se basó en la obra del maestro Antonio Grass, un artista plástico que rescató figuras precolombinas las cuales definió con expresiones geométricas y simplificadas. Esta tipografía tiene como fundamento el concepto de *colombianidad-raíces indígenas*. Su diseño se basó en espirales cuadradas y rombos –figuras características de los pueblos aborígenes a lo largo de Latinoamérica–. Cuenta con tres variables, *light, medium y bold*.

En cuanto a la lengua *nasa yuwe* hablada por los indígenas *nasa* ubicados de forma mayoritaria en el Departamento del Cauca, se ha avanzado en el diseño de un software que ayuda, como el *teclado chibcha* a trabajar directamente la escritura desde el computador; desarrollado por ingenieros de sistemas en el 2015, en un proyecto interdisciplinar liderado por Tulio Rojas Curieux (2016), quien expresa lo siguiente frente a este proceso que inició desde el año 2004:

[...] para lo del teclado, decidimos trabajar, con el teclado QWERTY que es el que manejamos normalmente, cogimos unidades de este teclado, que no se usan cuando estás trabajando en *nasa yuwe*, letras que no representan ningún fonema *nasa* son las que se utilizan, para cambiar el teclado, no es si no hacer doble clic sobre alt al tiempo y cambia al teclado *nasa*. [...] le hemos dicho a la gente, no tienen que pagar un centavo, no tienen que pedirle permiso a nadie, es para que lo distribuyan entre todos y lo usen, [...] por ahora los juegos que estamos desarrollando son para el computador y para el celular. Por el momento lo central es que la lengua se vuelva vital. Eso es clave.¹³

Aunque el teclado es una estrategia que aporta significativamente para que la lengua se escriba en soportes tecnológicos como el computador, las tipografías que se siguen usando no siempre favorecen los registros de los fonemas de la lengua a nivel escritural como lo señalé en mi tesis doctoral.

13. Entrevista realizada por Marisol Orozco-Álvarez.

Creo para este caso particular, es posible ayudar a fortalecer, dinamizar y revitalizar la lengua *nasa yuwe* a través de la revisión de los materiales impresos en esta lengua, usados para su enseñanza y aprendizaje, así como el conocimiento de las formas de escritura que se hallan entrelazadas en la cultura material, el territorio y en la visión de mundo del pueblo *nasa*, lo que podría facilitar a futuro, el diseño de una tipografía que se fundamente en las relaciones que los *nasa* establecen con su mundo, para lo cual, es indispensable acercarnos a las formas de escritura de la lengua *nasa yuwe*, analizar sus materiales impresos y determinar las implicaciones visuales que tiene en el fortalecimiento de los procesos pedagógicos (enseñanza y aprendizaje) del pueblo *nasa*.

En este entorno gráfico es importante precisar que las letras, son protagonistas de un texto, son las que permiten fijar gráficamente los sonidos del habla, al hilvanarse para tejer la palabra y así darle sentido a lo escrito; es a partir de ese engranaje que se construye la memoria alfabética de una lengua. Si la tipografía no representa gráficamente la estructura de la lengua, su revitalización, recuperación y fortalecimiento se hace más compleja. Sin embargo es indispensable que en el diseño de fuentes tipográficas para lenguas indígenas se tenga en cuenta a los hablantes de las lenguas como interlocutores del proceso de diseño, no como informantes pasivos.

70

Notas finales

Como resultado de este proceso, las letras hechas *tipo móvil*, dejan de ser simples grafemas que representan la palabra hablada, se han convertido en un concepto de diseño, en un lenguaje que denota forma y contenido, ejes centrales de una cultura gráfica que se conecta en una relación binaria con el campo de las nuevas tecnologías. Desde el aspecto formal, son las responsables de modelar visualmente el texto escrito, dándole identidad gráfica, al caracterizar su contenido. la letra puede susurrar, gritar, guardar silencio, ayudar a la legibilidad y comprensión del texto, o por el contrario, enmudecerlo, opacarlo, invisibilizarlo, oscurecerlo, iluminarlo, o simplemente transformar su significado.

Teniendo como base que el impreso en lenguas indígenas ha sido abordado de diferentes formas desde el arribo de la imprenta a Latinoamérica, que hay una variedad extensa de estos materiales hoy, que sus productores son variados, es visible que la mano del diseñador no es una variable significativa en el proceso, como narra el equipo de diseño del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas de México (INALI):

[...] nosotros somos parte del final del proceso, toda la parte de sistematización de la información la lleva el área de investigación. Son ellos quienes están con los hablantes de lenguas indígenas para llegar a los

acuerdos que se requieren para escritura, tomando en consideración las características de la propia lengua y quienes son los actores clave de ese proceso. Cuando se reciben los materiales [...] vemos de qué lengua es, que nivel de riesgo tiene, cuántos la hablan, mas o menos cuál es la característica específica del material, [...] una vez que pasa por todo ese proceso [...] pasa al diseñador [...].

El diseñador dice:

[...] hay veces que yo trato de respetar mucho lo que ellos traen y hay veces que digo no, esto no funciona así. [...]de plano veo lo que no entiendo, porque viene en lengua o tengo que estar buscando entre lengua-español, pregunto si hay fotografías, o ilustraciones, quien las va a hacer, todas las peticiones; [...] Frente a la tipografía no hay fuentes que el INALI adquiera por los costos, lo tengo que resolver por mi cuenta, [...] busco una de licencia libre, me meto, la modifico y saco lo que requiero. [...] Al respecto en este momento se ha logrado que el diseñador Manuel López sea contratado para diseñar una tipografía para usarla en los impresos indígenas del INALI. No se trata de que se identifique como la letra del INALI, es que no hay una herramienta que permita de fondo hacer la escritura en lenguas indígenas, [...].¹⁴

A partir de este diálogo podemos evidenciar que no hay una política institucional donde el diseñador o el equipo de diseño esté desde el comienzo de la producción del texto; no es lo mismo que un diseñador llegue al final, donde ya hay una maqueta, a que se inserte desde el comienzo y haga equipo con el lingüista, el grupo de investigación o la comunidad, es decir, haciendo parte de todo el proceso de investigación.

71

La teoría sobre el problema de la representación tipográfica y edición para lenguas indígenas, así como los proyectos de tipografías para lenguas indígenas de América Latina, nos deja ver que, hay caminos de exploración muy importantes para la praxis del diseño, vinculados con las lenguas nativas de América que requieren un trabajo interdisciplinar que incluye a la comunidad hablante como interlocutora y actora directa, ya que ella es voz actante en el proceso de comunicación: es desde ella, con ella y para ella que se diseña. Un diseño basado en el respeto por la diversidad, el diálogo desde el reconocimiento del otro, el encuentro de visiones de mundo divergentes que invitan a soñar y construir otros órdenes posibles a nivel gráfico.

En este sentido el impreso es un soporte visual que ayuda en los procesos de revitalización de las lenguas originarias; si bien se sigue avanzando en el estudio de la lengua, profundizando cada vez más a nivel gramatical para

14. Entrevista realizada por Marisol Orozco-Álvarez.

proyectar y escribir materiales que aborden categorías mucho más científicas, es importante acompañar este proceso desde el diseño de fuentes tipográficas, donde la gente participe, para apropiarse de forma más armónica con el pensamiento *nasa* el alfabeto que representa su lengua y la página que la consigna.

Aunque este proceso de abstracción gráfica remite y construye significados y procesos culturales desde los contenidos que hilvana y articula, no podemos olvidar el diseño que soportan esos contenidos y a través del cual son visibles; el diseño que los teje no es un simple ordenador de elementos; las jerarquías que se establecen pueden alterar las propiedades del mensaje, cambiar y distorsionar la comunicación, en consecuencia, visibilizar en mayor o menor grado los contenidos de los materiales impresos, que para el caso que nos ocupa, son tejidos alfabéticos utilizados para la transmisión de las culturas y fortalecimiento de las lenguas indígenas.

La tipografía ha renovado la letra como unidad gráfica y elemento significante del texto; de esta forma no solo hace parte del contenido, sino que es un elemento simbólico de la expresión, es parte de la función de signo¹⁵; es la urdimbre que entreteje la escritura impresa, y en esa medida significa, logra poner en evidencia y visualiza la palabra, y desde esta puesta en escena, comunica los múltiples significados y sentidos que el autor quiere transmitir.

72 Hoy las comunidades nos muestran que los diseñadores no pueden seguir siendo los que maquillan la página para que se vea más bonita, llamados al final del proceso cuando el texto ya ha sido escrito, nos invitan a trabajar desde el comienzo con ellos, a involucrarnos y conocer la lengua con la que se está escribiendo el libro, aquella que luego vamos a equilibrar y resaltar con la tipografía, así como con las ilustraciones dibujadas por las mismas comunidades, a que testeemos el material diseñado antes de que salga impreso.

Es hora de que los diseñadores estudiemos el aspecto gráfico de los textos impresos en lenguas originarias, en relación con los contextos que lo contienen, éste se ha quedado en el campo meramente estético, el análisis se ha hecho a nivel lingüístico, literario e histórico, dejando de lado elementos visuales que evidencian las configuraciones escritas que han tenido estas lenguas.

15. Llamamos aquí función de signo a la solidaridad que existe entre el plano del contenido y el plano de la expresión propuestos por Louis Hjelmslev (1971), para quien no existe expresión sin contenido, ni contenido sin expresión, “expresión y contenido son solidarios, se presuponen necesariamente. Una expresión solo es expresión en virtud que es expresión de un contenido, y un contenido sólo es contenido en virtud de que es contenido de una expresión”, nos dice. pp. 73-89.

Bibliografía

- Aristizabal, Sergio. (2016). Delaurbe, periodismo universitario para la ciudad. La danza escrita de una lengua indígena. Web. 13 nov.
- Castillo G., Antonio. Seminario interdisciplinar de estudios sobre cultura escrita. España. Universidad de Alcalá de Henares. Presencial, sep.- nov. 2014.
- Cosgaya, Paulo y Rodríguez Tunni, Eduardo. Sección tipografía Loreto. Web. 20 nov. 2012.
- De la Torre Villar, Ernesto. (1987). *Breve Historia del libro en México*, México. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Biblioteca del Editor.
- Heilborn, Juan. Sección tipografía jeroky. 2009. Web. 13 agos. 2012.
- Equipo de diseño del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI). Entrevista. Ciudad de México (CDMX). 02 dic. 2016.
- Epuñan H, Jorge Luis. (2005). *Diseño de una familia tipográfica para la lengua kawésqar*. Proyecto para optar al título de Diseñador Gráfico. Santiago de Chile.
- Garone Gravier, Marina. (2013). “Tipografía e identidad lingüística: el diseño de letra y las lenguas nativas”, en *La tipografía en Latinoamérica: orígenes y identidad*. Sao Pablo. Edgar Blucher Ltda.
- Garone Gravier, Marina, “Semiótica y tipografía, edición y diseño en lenguas indígenas”, en *Páginas de Guarda. Revista de Lenguaje, Edición y Cultura Escrita*, No. 5, Cátedra de Corrección de Estilo - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires. 2008. Web. 10 mar. 2013.
- Giovagnoli, Carolina. Sección tipografía andada. 2011. Web. 13 agos. 2012.
- Gurtler, André. Los Romanos escribieron pero no en alemán ni tampoco en maya. Tipográfica Buenos Aires. Encuentro internacional tipografía para la vida real. 2003. Web. 15 may. 2016.
- Hjemslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid. Gredos. 1971. Impreso.
- Kimura, David. Entrevista. Ciudad de México (CDMX). 17 nov. 2016.
- López Rocha, Manuel. Sección tipografía Xallitic. 2011. Web. 23 dic. 2012.
- Martín, Henry – Jean. “La imprenta [Orígenes y consecuencias de un descubrimiento]”, en *La escritura y la sicología de los pueblos*. Ediciones Siglo XXI. Quinta edición. 2001. Impreso.
- Martínez de Sousa, José, *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*. España. Trea. 2001. Impreso.
- Mier Y Teran, Diego. Typefase tuhun. 2006. Web. 11 nov. 2016.
- Orozco-Álvarez, Marisol. *Comunicación visual y cultura escrita del nasa yuwe: el diseño editorial para una lengua ancestral de Colombia*. Tesis doctoral de artes y diseño,

- Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Web. 23 agos. 2017.
- Restivo, Paulo. Tipo. Digital type foundry. Sección Loreto. Web. 20 nov.2012.
- Ribagorda, José María. “Las fuentes de la letra española. Diseño, tecnología y cultura de la lengua”, en *Imprenta Real, Fuentes de la tipografía española*. Madrid. 2009. Impreso.
- Rojas Curieux, Tulio. Entrevista. Vicerrectoría de Investigaciones. Universidad del Cauca. Popayán. 28 jun. 2016.
- Silva, José Nicolás. Sección [wip name: wayuunaiki] poly. 2011. Web. 23 dic. 2012.
- Teclado chibcha. Sección Desarrollo de un software lingüístico para los sistemas de escritura de las lenguas indígenas de Costa Rica. 2010. Web. 15 ener. 2012.
- Tipográfico, Colectivo colombiano de tipógrafos aficionados. Tipográfico.org. Sección jhon Vargas. 2009. Web. 23 dic. 2012.
- Unicode, Información general. Sección ¿qué es Unicode? 1991-2017. Web. 30 dic. 2012.