

LA TIPOGRAFÍA EN RELACIÓN AL DISEÑO,
LA SOCIEDAD, LA PROPAGANDA Y EL ARTE

UNA PIEDRA DE CASI TRES MILLONES DE AÑOS de antigüedad hallada en Kenia en las inmediaciones del lago Turkana¹ nos avisa hoy del amanecer del Hombre. La observación de su forma y superficie es para el observador moderno el preanuncio de una facultad intelectual expresada en un acto de creación que transfigura la roca natural en herramienta para la subsistencia. Esa sencilla piedra, que contiene la huella inequívoca de un acto inteligente y premeditado, evolucionará luego hacia el ingenio de la nanotecnología, hacia la excelsitud de las ciencias del pensamiento y hacia la sofisticación de las formas del arte. Como aquel célebre monolito kubrickiano², la piedra keniana se yergue en la meseta como un hito del intelecto, epifanía de una especie emergente que jugando incesantemente a ser dios intervendrá los ritmos naturales en propio beneficio dejando con ello, en un largo itinerario de cientos de miles de años, el vestigio de sí mismo y de su espacio cultural.

Serán entonces aquellos artificios, hijos de la voluntad del Hombre antiguo, los que atestigüen no sólo la presencia de una especie en evolución capaz de crecerse a sí misma, sino el testimonio diverso de unas culturas, *modus vivendi* de unas criaturas que aún no han cruzado el umbral de la Historia pero que ya expresan indolentemente a través de sus manufacturas su

1 MEGGS, PHILIP B. Y PURVIS, ALSTON W. *Historia del diseño gráfico*. Barcelona, 2009; p.4

2 Nos referimos aquí al enigmático monolito, auténtico leitmotiv, que aparece en el Film *2001: una Odisea del espacio*, de Kubrick. La significación de este elemento en el contexto del discurso de la película no está consensuado e incluso puede presentar diferencias con respecto a la obra homónima de Arthur C. Clarke, cuyo argumento compartió con Kubrick. En general podría decirse que, según se desprende del film, la primera aparición del monolito señala un hito en el transcurso evolutivo de la especie humana: el amanecer de la vida inteligente.

KUBRICK, STANLEY. *2001: a space Odyssey*, 1968. 00:12:40

propia experiencia de vida en una doble vertiente: como reflejo de sí mismos y como reflejo también de sus entornos vivenciales. Es esta dualidad expresiva el signo de la potencialidad y necesidad comunicativas que son inherentes al ser humano; pero también es la señal de esa peculiar dicotomía que es prerrogativa en el Hombre, esto es, su conciencia *individual* y su conciencia *colectiva*, la primera entendida como el resultado del impulso egotista ancestral de supervivencia y la segunda de ellas como la expresión del anhelo colectivista supraindividual, superador de la propia singularidad. Es esta *psicomaquia* el campo de batalla donde el individuo se debate sin cesar y que tan certeramente ha sabido reflejar el genio expresivo de un Fellini³ o la agudeza reflexiva de un Kierkegaard⁴. El ser humano derrama entonces esta eterna dualidad por sobre los objetos que produce quedando así insembrados con la impronta *de sí mismo y de los demás* en el sentido de que el objeto recogerá tanto la huella individual de su hacedor como la huella colectiva del *zeitgeist*⁵. Esta inferencia, que se puede rastrear lo mismo en manufacturas de lo cotidiano que en las más altas expresiones del arte, esencialmente exige para ser válida el rasgo de una autenticidad y honestidad hacedoras.⁶

El nivel evolutivo de la especie humana ya hacia finales del periodo paleolítico y los cambios climáticos a las puertas del neolítico favorecerían la conformación de grupúsculos en los cuales el Hombre antiguo pudo emprender el desarrollo de su conciencia colectiva. Conciencia ésta que le abocaría hacia la búsqueda de unos recursos para la intercomunicación entre los miembros de su grupo, y hacia la constitución de una identidad colectiva expresada en el ritual. Son esos ritos los que, posiblemente propiciatorios, se recogen en las bóvedas cántabras de Altamira. En ellas las imágenes de ciervos, bisontes y jabalíes son no sólo brillantes reproducciones naturalistas de sus modelos sino también epifanías, encarnaciones de los seres a los que aluden. Esas

3 Fellini presenta en su film *Ensayo de Orquesta* una reflexión sobre las fuerzas de poder en la sociedad, desde las formas de poder unipersonales a las colectivas, haciendo especial hincapié en la dualidad individuo-colectivo, intereses enfrentados de los que participa el ser humano y que son aquí el germen de los conflictos que se suceden a lo largo de la película.

FELLINI, FEDERICO. *Prova d'orchestra*, 1979

4 KIERKEGAARD, SÖREN. *Temor y temblor*. Madrid, 2002

5 El término *zeitgeist* es de procedencia alemana. Se trata de un germanismo ampliamente aceptado en la literatura científica en castellano y cuyo significado es «el espíritu del tiempo».

6 Con esto queremos decir que para que una obra de expresión refleje tanto el estilo de autor como ese *supraestilo* que obedece y refleja la idiosincrasia de un contexto espacio-cultural, éstos deben de haber sido inoculados en la obra sin la intervención consciente del ejecutante; pues en caso contrario cualquier actitud interventora en ese sentido provocaría de facto un efecto de falsificación de dichos valores.

huellas pintadas son el signo, el símbolo y más allá de ello la *mímesis*⁷, que nos hablan hoy del fuerte carácter mágico y re-creador de aquellas imágenes, elaboradas hacia el crepúsculo de la piedra antigua y de camino ya hacia las primeras luces de las civilizaciones neolíticas. Esa misma magia mimética revertirá luego en las primeras manifestaciones de la escritura, pues el Hombre, convertido ya al sedentarismo y fundador de núcleos poblacionales de ciudades emergentes, se valió del signo icónico para hacer permanente y duradera la fugacidad del lenguaje hablado⁸; y acudiendo así a su ancestral experiencia en la re-creación de imágenes en la oscura profundidad de las cavernas quiso investir de una mágica figuración al lenguaje tal como atestiguan las muestras de escritura más antiguas del Creciente Fértil, esa media luna que alcanza de Egipto a Mesopotamia y que fue testigo de los comienzos de la civilización y la escritura occidentales.

La magia de la imagen prestó entonces, desde el amanecer de la civilización, su potencial expresivo a esa encarnación del pensamiento que es la escritura, pues, parafraseando libremente a F.W.Goudy⁹, la savia del pensamiento que circula por el árbol de la especie humana emerge al aire por entre los intersticios del tronco, cristalizando en el precioso ámbar de la escritura, auténtica clepsidra que custodia en su interior la impronta del lenguaje y de la comunicación. En un proceso continuo que, desde los comienzos del hombre histórico, se produce sin cesar, aquel tronco supura la resina de las esencias humanas que antes de cristalizar caerá sobre el crisol de cada época, molde coyuntural que dará forma y perfil a esas formas de escritura, hermosas piedras ambarinas que serán así testigo y transmisor de los contornos de su propio contexto

7 Se trata aquí del concepto de *mímesis* de la antigüedad clásica. Aunque en la propia Grecia Antigua este término no estuvo desprovisto de matices de significación, la empleamos en el texto en la manera que la expone Tatarkiewicz como la producción de cosas irreales, no necesariamente copias de la realidad, y que participan del espíritu de la *apate* griega, especie de efecto ilusionista que presenta al objeto mimético como auténtica encarnación de su referente.

TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. *Historia de seis ideas*. Madrid, 2007. pp.125-128

En un sentido semejante habría que considerar las Imágenes Maiorum de la escultura romana en época republicana que comenta G. Bellido.

GARCÍA Y BELLIDO, ANTONIO. *Arte romano*. Madrid, 2004. pp.90-94

8 Escribe el tipógrafo alemán Otl Aicher que «la escritura es un proceso que rescata los sonidos de su extinción, que recupera la fugacidad del habla. En lugar de disiparse, el lenguaje perdura y la escritura es el proceso de compilar un recuerdo».

AICHER, OTL. *Tipografía*. Valencia, 2007. p.84

9 La referencia que hace Goudy en su obra con respecto al fenómeno de la lengua le lleva a describirla como «el ámbar en el que miles de pensamientos preciosos y sutiles se han ensartado y conservado: la mismísima encarnación del pensamiento y el sentir de una nación».

GOUDY, FREDERIC WILLIAM. *El alfabeto y los principios de rotulación*. Madrid, 1992. p. 22

histórico. Y de esta manera la forma de la escritura se revela como huella fidedigna del momento al que pertenece.

La letra, cuerpo vivo, eternamente mutable tanto como lo son los caminos del Hombre, trance evolutivo que encripta las experiencias humanas, expresión y testimonio de los avatares de la Historia, es forma biológica que da fe de los asertos de las teorías darwinistas; pues nada de creacionismo ha de haber en un proceso continuado en el que cada suceso es deudor de su momento y es además causa y efecto de aquellos que lo flanquean.

Esos glifos¹⁰ ambarinos de la escritura que tan ostensiblemente poseyeran al principio la mágica iconicidad de la imagen fueron depurando al paso de los siglos sus estructuras hacia unas arquitecturas sintéticas que se adecuaban mejor a las necesidades de un sistema lingüístico evolucionado. De este modo el *alef* sinaítico con forma de cabeza de buey quedó con el tiempo convertido en nuestro glifo «A» cuya abstracta figura es herencia de aquella otra y de la que conserva aún el sonido que le es propio y que proviene de la fonética inicial de aquel signo, tal como ocurre con tantos otros glifos de nuestro alfabeto actual¹¹. Es aquella iconicidad paulatinamente disipada al paso de los siglos, aquella magia propiciatoria y re-creadora de la imagen, la que la letra parece haber, hoy más que nunca, recuperado para sí sobre todo a partir de ciertas coyunturas socioculturales acaecidas principalmente en el transcurso del siglo xx. La propia forma del glifo comenzó, en aquella centuria y merced a la impronta de unos procesos hermenéuticos, no ya tan sólo a traslucir la idiosincrasia de su momento histórico —que también— sino a ser el vehículo visual de unos pronunciamientos premeditadamente insuflados en él y que se constituyeron en investidura de unos *valores añadidos* que interesaron, e interesan, a las formas del poder moderno cuya doctrina es viable transmitir a través de dicho medio. La apariencia formal de la letra se conforma así en recurso retórico transmisor de una propaganda al servicio de un poder establecido, tal como lo fueron desde siempre las *artes mayores* cuyas formas lejos

10 La expresión *glifo* se refiere a cualquiera de los signos de la tabla de caracteres de una fuente tipográfica, sea cual sea el estilo gráfico que presente. No debe confundirse con la voz *bouma* que hace referencia a la arquitectura fundamental que ha de tener un determinado glifo para ser reconocido como tal signo.

11 Efectivamente, un buen número de los glifos alfabéticos de nuestra tabla de caracteres occidental derivan de los glifos pictográficos procedentes del área del Creciente Fértil, en la Edad Antigua. Una interesante relación hipotética de dichos glifos y su procedencia se puede encontrar en Martínez-Val. También es recomendable la descripción sobre ellos que podemos encontrar en la obra de Buen Unna.

MARTÍNEZ-VAL, JUAN. *Tipografía práctica*. Madrid, 2002. pp.39 ss

DE BUEN UNNA, JORGE. *Manual de diseño editorial*. Gijón, 2008. pp.499 ss

de ser inocuas o de pertenecer al impulso artístico del que las ejecutaba fueron por el contrario vehículo para la interesada ideología del comitente que las patrocinaba. Esas manifestaciones pretéritas del *Gran Arte* se aparecen hoy, al moderno diletante, engañosamente desprovistas de la carga difusora que antaño fuese el motivo de su existencia, admiradas ahora por lo general sólo en función del goce estético que nos proporcionan; aunque una mirada atenta y de mayor alcance sobre tales obras recreará para nosotros, enriqueciéndolas, sus implícitas significaciones de antaño. E igualmente sucedería en no pocas ocasiones con las formas de la escritura, pues fue la hechura de la Capital Lapidaria latina aquella con la que el envite de la Roma clásica aventó su discurso imperialista, o los perfiles de la escritura carolina el Mercurio alado de la munificencia del potente impulso cultural de Carlomagno, o la estricta apariencia formal de los tipos móviles para la *Romain du Roi* el trasunto del regío absolutismo reglamentador de la Francia barroca del Rey Sol.

Es interesante observar que esos modernos posicionamientos ante la obra de arte, antigua o actual, que le confieren un estatus de inocuidad existencial, sean herederos de aquel movimiento lejano ya en el tiempo como fue el Romanticismo, a comienzos del siglo XIX. La ideología romántica decimonónica es desde luego la expresión fiel del rechazo generacional a la rigidez positivista del periodo de la Ilustración, pero es también hija legítima de los acontecimientos políticos de la sociedad de la cual procede. Desde las postrimerías del siglo XVIII dos acontecimientos vendrían a marcar un hito en el transcurso de la historia de la humanidad, en su paso de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea: La Revolución Francesa en Europa y la Declaración de Independencia de los Estados Unidos y su posterior Constitución como confederación de estados, en el continente americano. Ambos sucesos responden a un mismo impulso fundamental. Un nuevo régimen sucedió entonces al anterior y las viejas formas del poder social (Religión, Monarquías, Principados, Ducados...) dieron paso al individuo común como dueño de sus propios destinos, como *ciudadano* capaz, como miembro de una comunidad total de intereses compartidos. Ese *individuo-ciudadano*, patrono de sí mismo, será el trasunto de una nueva *especie* artística: la del artista que es a su vez ejecutor y comitente, esto es, un artífice que obedece tan sólo a su propia requisitoria, liberado entonces al fin de unos presupuestos definidos por una autoridad externa y superior. Artista liberto, pasó de rapsoda a ser aedo homérico¹²

12 En la Grecia Antigua el *rapsoda* era un recitador o pregonero que cantaba o declamaba poemas u otras poesías épicas, de las cuales no tenía autoría. Por contra, el *aedo* sí componía las obras que declamaba. <http://es.wikipedia.org/wiki/Rapsoda> (consultado el 9-julio-2014)

y de esta manera se exoneró de la carga del discurso ajeno; pero al hacerlo amputó también en parte su condición de miembro activo de un engranaje social cuya voluntad se abalanzaba impetuosamente por los caminos de una Revolución Industrial acelerada. Poeta de su tiempo, el artista plástico se esforzó desde su propia atalaya en comprender y expresar los avatares de su contexto; y en ese su nuevo cometido de comprensión y expresión, de análisis y declamación, de exégesis y encriptación, jugó a ser trovador por cuenta propia convertido en «poeta en vigilia durante la larga noche del pueblo»¹³. Si bien desde entonces la clase artística no estuvo exenta de incursiones mercenarias emitiendo los intereses coyunturales del poder establecido, también es cierto que esa misma consideración de *mercenaria* refleja elocuentemente la supuesta desnaturalización que marcaría a tales incursiones, presentadas entonces como un desvío de la supuesta trayectoria natural de las manifestaciones del arte.

Durante el siglo XIX la fuerte escalada industrial, el desarrollo de la ideología liberalista y los nuevos estados de derecho propiciarían un *statu quo* favorable a una burguesía industrial emergente. La mecanización de las manufacturas, el objeto seriado, los productos de consumo, la explosión demográfica en los grandes núcleos urbanos, y una nueva clase social asalariada capaz de consumir objetos industrializados, casi siempre burda emulación de sus homólogos auténticos, provocarían a lo largo de aquel siglo la aparición incipiente del fenómeno publicitario como medio de comunicación de masas. Una dinámica publicitaria de perfil muy diferente al actual, materializada fundamentalmente sobre el soporte *cartel* y resuelta frecuentemente mediante composiciones enteramente tipográficas cuyo aspecto excesivo y deslavazado eran ejecutados por talleres de impresión de escasa capacitación, cuyos oficiales eran herederos de aquellos otros dedicados a los modestos trabajos de *remendería*¹⁴ en los talleres dedicados a las artes del Libro. El desarrollo de las técnicas de estampación a lo largo del siglo conduciría ya a fines del XIX hacia la configuración de una producción cartelística de extensas posibilidades plásticas donde la forma de la palabra se imbricó por vez primera con la imagen, tejiendo un lienzo común. La forma de la letra se liberará entonces de las restricciones formales impuestas por los tipos

13 Se trata de uno de los versos de un poema de Andrés Estellés.

ESTELLÉS, VICENTE ANDRÉS. *El libro de las maravillas*. 1971

14 Los trabajos de *remendería* eran aquellos encargos de impresión ejecutados en los antiguos talleres de las artes del libro y que eran llevados a cabo por oficiales de segunda categoría. Su breve extensión, por lo general no más allá del folio, eran el campo de aprendizaje para aquellos principiantes aún no suficientemente diestros para intervenir en proyectos de mayor envergadura como la edición de un libro.

móviles de imprenta y asumirá la estética de las tendencias de moda en feliz concubinato con su época y con el resto de los elementos plásticos de la composición. Al comienzo siendo la tipografía un elemento de texto con ciertas ínfulas esteticistas, pero muy pronto debiendo de cuidar no sólo su belleza aparente sino también sus funciones comunicativas en un contexto profesional cada vez más orientado hacia la eficaz difusión mediática de los credos de una industria en proceso de expansión, tal como lo ilustra el episodio de la descalificación del cartel de Ramón Casas para *Cigarrillos París*.¹⁵

Las experiencias centroeuropeas del primer tercio del siglo xx como la Wiener Werkstätte, la Deutscher Werkbund o la Staatliche Bauhaus, al superar el desencuentro entre los procesos manufactureros industriales y las producciones artesanales, celebraron el feliz maridaje entre máquina y artífice provocando así la aparición de un inédito engranaje, el del oficio de diseñador, pieza necesaria para el mecanismo de una nueva sociedad, la de consumo. Y mientras que Schiele, Kirchner, Soutine o Picasso ensayaban nuevas alquimias en los atanores de sus lienzos, Behrens insuflaba en los objetos de consumo y en los soportes de difusión de la AEG el discurso que convenía al comitente¹⁶ ocupando así ahora el diseñador el lugar que ocupara antes el artista, pues irán siendo a partir de entonces las grandes corporaciones comerciales los nuevos centros de poder que requerirán de los medios de masas el beneficio de la difusión y propagación de sus particulares doctrinas. De cómo un arte *aplicada* como la gráfica mediática,

15 En el concurso internacional de carteles de 1901 para la difusión de la marca de *Cigarrillos París* la propuesta de Ramón Casas, de perfecta hechura con respecto a la ilustración, fue relegado a un tercer premio en favor del cartel ganador de Aleardo Villa debido al insuficiente tratamiento tipográfico de la marca. He aquí el texto enviado por el empresario catalán Manuel Malagrida, promotor del concurso, a Ramón Casas tras el fallo del jurado: «En cuanto a su obra, y sin que pretendamos hacer crítica de ningún género, pues nos confesamos incompetentes, le diremos que ha sido desde el primer día -y continúa siendo- nuestra favorita; pero convenimos también en que la parte accesorio, o sea la rotulación, no se adapta a las exigencias del reclamo. El *Cigarrillos París* queda confundido y casi imperceptible en el fondo gris del cartel». Es éste, pues, un ejemplo destacado en el que se observa ya en este momento la evolución del formato cartel, que de ser objeto ornamental de carácter artístico se orientaba ya hacia un soporte profesionalizado cuya funcionalidad pasaba por contemplar los intereses de una corporación.

Texto de Malagrida citado en:

TORRENT, ROSALIA Y MARÍN, JOAN M. *Historia del diseño industrial*. Madrid, 2007. pp.128-129

16 Al alemán Peter Behrens se le considera el diseñador que mejor supo expresar los postulados del Werkbund y su nombre aparece siempre estrechamente ligado a la empresa AEG. En el ámbito de la gráfica mediática se le considera también como el promotor del concepto de *imagen corporativa* actual, en cuanto que diseño global representativo de una corporación. Las tipografías que desarrolló para el conjunto de la imagen global de dicha empresa recogen el espíritu de la misma así como la poética industrial alemana inmediatamente anterior a la Gran Guerra.

Ver TORRENT, ROSALIA Y MARÍN, JOAN M. *Historia del diseño industrial*. Madrid, 2007. pp.152-156

en el sentido de ser *arte menor*, podría ocupar el lugar de las *artes mayores* dan cuenta las observaciones de Wölfflin acerca de los cambios estilísticos en el arte¹⁷ o los comentarios de Tristan Tzara sobre el hecho fotográfico.¹⁸

Un *estado del bienestar*, según el cual un gobierno provee servicios a sus gobernados en cumplimiento de unos derechos sociales, vino dando paso furtiva pero irremisiblemente a un engañoso «*estado del bienestar*» según el cual una gran corporación comercial interviene las insatisfacciones del target¹⁹ para provocar en él el acto volitivo de un consumo redentor. En el complejo organigrama necesario para cubrir el tramo que va desde la manufactura del objeto de consumo hasta su adquisición por el usuario, la figura del diseñador gráfico es pieza fundamental. Desde los comienzos del concepto de *imagen corporativa* de Behrens para AEG, la gráfica mediática ha evolucionado hoy hacia sofisticadas estrategias de persuasión y manipulación de la voluntad. Estrategias cuyas raíces se adentran en el siglo xx con origen en los dos grandes conflictos bélicos del siglo, en especial la II Guerra Mundial, gigantesco laboratorio de ensayo de técnicas de propagación ideológica, y de manipulación y fidelización de las voluntades de la masa. Tras la segunda posguerra todas estas experiencias interventoras del pensamiento se fusionarían con las teorías estructuralistas de la segunda década del siglo propiciando el establecimiento de la disciplina semiótica cuya máxima expresión de injerencia se encuentra en el nivel hermenéutico. Si bien al comienzo la disciplina semiótica se aplicó en el campo del lenguaje, muy rápidamente se adaptó al contexto de la imagen mediática; y así la gráfica de difusión se invistió no sólo con la idiosincrasia del *zeitgeist* y el estilo de autoría, sino que se invistió también con un discurso propiciatorio ajeno, premeditadamente insemñado, y que emitiría con eficacia

17 En referencia a la sucesión natural de los estilos de época en las artes mayores y la participación en ellos de la poética de las artes aplicadas, dice Wölfflin que cuando «un sistema formal constituido pasa de una generación a otra, en los que la relación interior cesa de existir, en los que el estilo impuesto que se sigue utilizando sin comprenderlo se vuelve cada vez más un esquema sin vida [...] es cuando resulta preciso observar en otro lugar la expresión viva del sentimiento popular, no en la arquitectura con sus grandes formas de pesados movimientos, sino en las artes decorativas menores.»

WÖLFFLIN, HEINRICH. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona, 2002. p.85

18 En línea con lo comentado en la nota anterior, el poeta Tristan Tzara, aludiendo a la técnica fotográfica como arte emergente, se expresa así en un texto de 1922 que acompañaba a una serie de *rayogramas* de Man Ray: «Cuando todo lo que se llamaba arte quedó paralítico, encendió el fotógrafo su lámpara de mil bujías, y poco a poco el papel sensible absorbió la negrura de los objetos de uso».

Citado en BENJAMIN, WALTER. *Pequeña historia de la fotografía*. Madrid, 1989. p.70

19 El término *target* es un anglicismo ampliamente utilizado en la literatura técnica castellana del ámbito de la comunicación para hacer referencia a un *público objetivo* destinatario de un discurso mediático de carácter básicamente comercial.

los valores pertinentes del credo de unas corporaciones comerciales cuyo catecismo es deudor de los intereses de mercado.

Y de esta manera, desde la escisión del *antiguo artista* del mecanismo social a comienzos de la Edad Contemporánea, otro eslabón, el del diseñador gráfico, vino a posicionarse restaurando la cadena de las artes de la comunicación de masas. La gráfica mediática actual será, quizás, al paso de unas centurias la forma estética fundamental fielmente definidora del espíritu de toda una época. El estilo personal, el *supraestilo* y los *valores añadidos* al discurso, amén de las bondades estéticas, en el contexto de una valla publicitaria o un cartel serán tan representativos de su tiempo, y tan interesantes desde la estética, como lo son hoy para nosotros un tímpano o un capitel románicos.

Esos discursos mediáticos de las imágenes de difusión que forman parte de nuestro paisaje cotidiano y que tienen la peculiaridad de reflejar nuestra propia idiosincrasia tanto como nosotros nos dejamos influir por ellas, han injertado en la gráfica esa magia propiciatoria y re-creadora que quizás la imagen nunca perdió a lo largo de la andadura histórica del Hombre pero que hoy merced a las técnicas y estrategias de intervención interesada presentan un alto grado de sofisticación discursiva como pocas veces tuvo. Y es de recibo resaltar aquí que en una sociedad altamente alfabetizada en la que la inclusión de texto no es problema, éste se ha transfigurado propiamente en imagen, siendo capaz con eficacia de contener en sí aquellos *valores añadidos* del discurso interesado del moderno *statu quo*, más allá de los propios contenidos literales del texto. Siendo entonces el componente tipográfico un elemento destacado de las alocuciones plásticas masivas, la semiótica tipográfica se habría constituido, de acuerdo a la hipótesis de este breve capítulo, en recurso estratégico y comunicacional de primerísimo orden en el marco de un panorama económico, cultural y social que expresa los valores de su momento histórico a través de unas recreaciones estéticas que suponen hoy, por sus características y funciones, una auténtica expresión *artística* cuyas obras no por efímeras resultarán a la postre menos duraderas y elocuentes.