El alfabeto Universal de Bauhaus y otros mitos

Por Miguel Catopodis

A 90 años de la apertura de la Bauhaus, se revisa la influencia del mito sobre el campo tipográfico y académico.

¿Existe otra escuela que haya dejado una marca tan indeleble en el imaginario colectivo del Diseño? El relato sobre la Bauhaus, en sus diferentes variantes —Weimar, Dessau, Berlín[1]— sugiere una versión mítica sobre la aparición del Diseño Gráfico. Una suerte de fábula creacionista que narra el inicio de una disciplina allí donde antes había vacío. Etapas de una historia —desde la fundacional hasta el cierre— que representan el tránsito que lleva del mundo artesanal al industrial. Una lectura sobre esta conversión de historia en mito incluso puede advertir semejanzas con una operación de *marketing*.

Esta mística también impregna el campo de la Tipografía. El relato aquí propone a la Bauhaus como punto de partida de la tipografía moderna. De hecho cuentan que fue en la muestra de 1923 cuando Lázló Moholy-Nagy, uno de sus referentes, utilizó por primera vez la seductora definición «Nueva Tipografía». Desde entonces, la mitología *bauhausiana* predispuso cierta distorsión acerca del origen de los tipos de palo seco y el verdadero papel que tuvo la Escuela en el desarrollo histórico de los mismos.

¿Un alfabeto universal?

El aporte de Bauhaus en lo referente al diseño de tipografías es, en el mejor de los casos, modesto. Fue Herbert Bayer, destacado alumno luego profesor, quien a mediados de la década de 1920 diseñó la fuente tipográfica más paradigmática de la institución: el alfabeto Universal. En base a formas circulares y trazos rectos evitó cualquier reminiscencia caligráfica. A fuerza de regla y compás, que redujo al mínimo la diferenciación entre grafemas, intentó borrar toda huella de imperfección humana: se trataba de «purificar» las formas tipográficas, «liberarlas» de su carga cultural. En resumidas cuentas, se aspiraba a la invención de un alfabeto monosémico de alcance y validez mundial[2].

Vale recordar que, apoyado por Moholy-Nagy, el proyecto proponía una caja única, excluyendo a las mayúsculas del sistema. El fundamento de esta decisión reposaba sobre el trabajo de Walter Porstmann[3], —promotor de un amplio programa de reformas ortográficas de la lengua alemana—, entre cuyas medidas pugnaba por la abolición de las mayúsculas en pos de un alfabeto fonético. Sobre esto Moholy-Nagy dictaminaba:

> La Bauhaus ha profundizado todos los problemas que conciernen a la tipografía y ha reconocido justas las argumentaciones aducidas a favor de la

> escritura unitaria[4].

Al igual que la mayoría de los docentes de la Bauhaus, Bayer presuponía la existencia de principios racionales en el orden de lo visual. Leyes supuestamente neutrales y objetivas que, una vez «descubiertas» en sus aulas y talleres, se consideraron de aplicación universal. Hoy, por el contrario, podríamos decir que toda construcción visual responde a una trama cultural —social, política, psicológica— de la que ni siquiera somos concientes.

Volviendo al alfabeto Universal, la experimentación de Bayer resultó en una serie de signos geométricos metidos en el mismo chaleco, tan ajeno a la naturaleza de la letra, que las disciplinas proyectuales. No debemos olvidar que, en aquel contexto, el Diseño Gráfico y la Tipografía se encontraban todavía en una posición subordinada[5]. Como escenografía de fondo, prevalecía la aspiración de un lenguaje visual sin fronteras. Bajo estas circunstancias ¿cómo no pretender el advenimiento de un hijo inmaculado, la llegada de un alfabeto universal?

Tipografía sin lectores

Una vez trazado, el alfabeto Universal prácticamente no encontró repercusión fuera de Bauhaus. A pesar del entusiasmo de Bayer por la mecanización y la producción en serie, el alfabeto Universal no se materializó como fuente tipográfica[6]. Atrás había quedado la admiración del diseñador hacia el modelo taylorista[7] o la sugestiva equiparación entre el

sistema de producción de la fábrica automotriz de Ford[8] con el diseño tipográfico. Tampoco convencieron las supuestas aptitudes del tipo Universal para los nuevos sistemas de impresión. La fuente tuvo que esperar a la tecnología digital para concretarse como tal, cuando fue rescatada en una operación retro[9]. El enfoque tipográfico de Bauhaus descartaba el pasado, inducía a olvidar siglos de práctica, así como Adolf Loos unos años antes condenaba toda ornamentación en Arquitectura[10]. Esta ausencia de tradición se convirtió, pues, en signo de identidad de aquellos nuevos tiempos.

Bocetos preliminares de las mayúsculas de Futura, 1925.

En contraste, Paul Renner supo interpretar de un modo quizás más certero, tipográficamente hablando, los valores de la Modernidad. Si bien compartía varias de las ideas impulsadas por Bauhaus, mantenía cierta distancia con la institución. Estamos hablando, claro está, de la familia tipográfica Futura, publicada por la fundición Bauer en 1930[11]. El proceso de diseño de Futura deja entrever un criterio menos rígido que el de otras fuentes geométricas de la época, aunque sin dejar de mantenerse fiel a la estética modernista. Cualidades derivadas sin duda de la destreza de su autor en el «*métier*» tipográfico. Es que a diferencia de otros docentes de Bauhaus, Renner contaba con sólidos conocimientos acerca del desarrollo histórico de la tipografía, la escritura y el libro. Por otra parte, su praxis no se encontraba tan condicionada por el molde teórico de ocasión[12].

A modo de referencia, y siguiendo el camino de las sans serif, en aquel momento se estaba publicando Gill Sans, obviamente lejos de Bauhaus. Y varios años antes, fuentes como Akzindenz Grotesk —en Alemania— o Franklin Gothic —en Estados Unidos— ya habían hecho historia.

Muerte joven, vida inmortal

A los 14 años de edad, la Bauhaus cierra definitivamente sus puertas como consecuencia de la salvaje política estatal de ahogo financiero y persecusión ideológica, primero en Weimar, después en Dessau y finalmente en Berlín. Pero al mismo tiempo el calvario le aseguró un pasaporte al mito[13].

La apelación al moderno culto por parte de corrientes posteriores en el campo del Diseño Gráfico hizo asomar, aquí y allá, fragmentos del mismo relato. A su expansión contribuyó la emigración a Estados Unidos de muchos de sus referentes, entre ellos Herbert Bayer, quien obtuvo un gran reconocimiento como diseñador corporativo[14]. Influencias que el diseño norteamericano logró capitalizar aunque tamizando contenidos políticos y sociales de origen[15]. El anhelo universalista resurgió en la posguerra, favorecido por el peso de la mirada eurocéntrica y un renovado proceso de globalización. Argentina y otros países de la región también importaron el culto bauhausiano. Bajo su influencia —explícita o implícitamente— se formaron generaciones de diseñadores gráficos, y fue tan extensa que alcanza nuestro presente[16].

El mito posicionó a Bauhaus como la piedra fundacional del Diseño Gráfico, cuando la Tipografía ya contaba con casi 5 siglos de historia. Si consideramos a la Tipografía parte constitutiva del Diseño Gráfico y no una de sus herramientas, entonces es posible suponer que apelaba a la Nueva Tipografía como modo de refundar la práctica tipográfica bajo la luz del Movimiento Moderno, (aunque en realidad fue el primer Jan Tschichold —quien nunca fue docente de Bauhaus— el que mejor dotó de sentido a este enunciado)[17].

Así las cosas, cabe suponer que la fábula[18] jamás hubiese permanecido inmune durante décadas sin una efectiva mística en la trama de su narrativa, aún en sociedades tecnológicas como la nuestra, en donde el poder mitológico anida en las profundidades. Resulta ilustrativo que a la fuente tipográfica de Bayer se le haya dado, al menos en nuestro idioma, el nombre de «alfabeto Universal», definición que no sólo pretende universalidad sino que alude la invención de un alfabeto. El origen de cualquier sistema de escritura plantea siempre un aspecto mítico, como el caso de Thot, dios egipcio de la escritura, o el de Cadmo, que llevó el alfabeto fenicio a los griegos[19]. No obstante, la Bauhaus histórica funcionó como una verdadera usina en la que confluyeron corrientes fundamentales del siglo XX —como el constructivismo ruso o el movimiento De Stijl—, propiciando la reflexión teórica en torno al Diseño Gráfico. Es posible que la desarticulación de este verdadero mito moderno haya comenzado, pero su influencia en la formación académica del Diseño Gráfico y la Tipografía fue tan profunda que vale la pena revisarla, sin por ello perder de vista la marcha de los nuevos mitos de nuestro tiempo.

Publicado el 26/08/2009

1. En verdad, la Bauhaus de Berlín fue un emprendimiento de carácter privado de Mies van der Rohe. No se contemplan subsiguientes proyectos educativos que utilizaron o buscaron sacar provecho de la denominación Bauhaus.
2. Sybil Moholy-Nagy, ferviente defensora de la tecnología y la supuesta pureza de sus productos, sostenía que su estética no estaba «adulterada por el hombre y su perverso simbolismo».
3. Su libro «Lengua y Letra», publicado en Berlín, tuvo gran influencia en el pensamiento de Moholy-Nagy.
4. Lupton, Ellen y Abbot Miller, J. «El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño». Gustavo Gili. Barcelona. 1994.
5. Valdés, Gustavo. «Bauhaus: crítica al saber sacralizado». Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayo 15. Buenos Aires. 2003.
6. El alfabeto Universal recién se desarrolló como fuente comercial mediante la tecnología digital.
7. Frederic Taylor impulsaba la «administración científica», cuyo eje proponía la medición de los tiempos requeridos para llevar adelante cualquier tarea.
8. En 1924 Henry Ford fabricó en Alemania su primer automóvil, lo que le valió una buena reputación en el marco del naciente proceso de racionalización industrial.
9. Lupton, Ellen y Abbot Miller, J. «El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño». Gustavo Gili. Barcelona. 1994.
10. Para comprender el espíritu de la época, se puede revisar el manifiesto «Ornamento y delito» de Adolf Loos (1908), quien entendía a la Arquitectura como la «madre» de las artes aplicadas.
11. En EE.UU. Monotype la publicó en 1937 con el nombre de Twentieth Century, mientras que la versión de Linotype se denominó Spartan y fue publicada recién en 1939.
12. Burke, Christopher. Paul Renner. Maestro tipógrafo. Campgrafic. Valencia. 2000.
13. Valdés, Gustavo. «Bauhaus: crítica al saber sacralizado». Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayo 15. Buenos Aires. 2003.
14. Satué, Enric. «El diseño gráfico. Desde sus orígenes hasta nuestros días». Alianza Forma. Madrid. 1990.
15. Lupton, Ellen y Abbot Miller, J. «El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño». Gustavo Gili. Barcelona. 1994.
16. Sobre este punto es recomendable la lectura de «La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)», libro de Verónica Devalle, publicado recientemente por Paidós.
17. Kinross, Robin. «Modern Typography. An essay in critical history». Hyphen Press. Londres. 1994.
18. En 1963, el mismo Tomás Maldonado sostenía: «la Bauhaus antes realidad es hoy fábula». Comunicación 12. La Bauhaus. Alberto Corazón Editor. Madrid. 1971.
19. Barthes, Roland. «Variaciones sobre la escritura». Paidós Comunicación. Buenos Aires. 2003