

Diseño tipográfico e identidad

Eduardo Gabriel Pepe
eduardopepe.diseño@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Resumen

Se analizará la manipulación de la forma tipográfica como fundamento del proyecto identitario. En muchos casos lo que consideramos logotipo no cumple con los requisitos mínimos para serlo, sino que, en general, es simplemente una elección de una tipografía estándar. En el presente artículo se aborda la temática del diseño tipográfico como base fundacional de la generación de logotipos y se plantean las problemáticas propias de la creación de una tipografía exclusiva. Además, se analiza la creación de tipografía para proyectos regionales que atienden a las problemáticas locales incorporando elementos de nuestro patrimonio técnico, idiomático y cultural.

Palabras clave

Diseño; tipografía; identidad

Desde los primeros años de mi niñez, la identidad y la tipografía se encuentran presentes en mis recuerdos. Es así que reconozco algunos hechos que, de alguna manera, han marcado e influido en la definición de mi presente profesional. Recuerdo vivamente los viajes con mis padres al noroeste argentino, de donde regresábamos cargados de mantas tejidas al telar, de cacharros y de ollas de barro. Recuerdo,



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

también, que en los cálidos veranos de mi Concepción del Uruguay natal, me hacía cargo de redibujar y de pintar sobre la vidriera de la talabartería de mi tío unas pesadas letras (que hoy reconozco como egipcias), negras con grueso filete rojo, que conformaban la marca del negocio.

Luego, en 1981, cuando cursaba el último año de la secundaria, me encontraba revisando unos increíbles ejemplares de la revista *Crisis* que mi padre coleccionaba cuando di con un reportaje al diseñador cubano, hoy nacionalizado mexicano, Félix Beltrán. La nota estaba profusamente ilustrada con varios de los excelentes afiches diseñados por Félix Beltrán, en un profundo blanco y negro, lo que exageraba su dramatismo. Fue en ese momento que tomé realmente la decisión de ser diseñador.¹

Como estudiante de Diseño en Comunicación Visual de la Universidad Nacional de La Plata, como Diseñador y como docente de la Universidad Nacional de Cuyo, siempre he tenido a las temáticas de la identidad regional y de la morfología tipográfica como nortes de mi práctica profesional. Fui desarrollando ambas temáticas, no siempre en forma conjunta, ni siempre en forma equilibrada, pero jamás han dejado de estar presentes en mi trabajo como elementos constitutivos de un todo íntimamente ligado al contexto social y natural del ser humano.

Como planteo en el libro *Identidad Regional* (2007), considero necesario tomar el concepto de *glocalización* como un eje integrador latinoamericano, que permita relacionarnos entre nosotros y, asimismo, que admita relacionarnos con el mundo.

Al estar insertos en un contexto cultural que tiende a la uniformidad y a la homogeneidad, producto del gran poder de los medios de comunicación y de información y del increíble avance de la tecnología, aparece en nosotros una fuerte tendencia defensiva, que esgrime el derecho a la individualización. Es aquí donde lo global y lo local se ponen en contacto. Nuestra tarea es que

ese encuentro no termine en choque, sino que sirva de fuente de poder y que nos permita crecer. De esta manera, el término *glocal*, como unión de lo global y lo local, empieza a adquirir valor.

Por lo general, en el desarrollo de la globalización solo se ve el proceso de centralización. Sin embargo, es posible vislumbrar también que, en esa misma mecánica, pueda producirse un proceso de descentralización por medio de los diálogos recíprocos y de los entrelazamientos dentro de un marco de referencia global.

El concepto de *glocalización* fusiona la localización y la globalización, tratando de entender el proceso de transformación, articulando la dinámica global con la local. En otras palabras, hace referencia a la noción de globalizar lo local y de localizar lo global.

El discurso global-local exige que tengamos que referirnos a las identidades en forma plural. Para definir la identidad hay que centrarse en el reconocimiento, en la pertenencia, en la permanencia y en la interacción social y simbólica. Por medio de la Internet y de la televisión se tiene acceso inmediato a la comunicación y a la información mundial y por medio de la experiencia cotidiana se tiene contacto con lo propio del lugar. Poder relacionar en la práctica esos dos polos (global/local), aparentemente tan extremos, permite discutir los lineamientos globalizadores que, en teoría, no admiten más que una visión uniforme y homogénea. Ese es el concepto que refuerza el hecho de que lo global y lo local son, sin dudas, inseparables. Realizar en forma responsable nuestra labor como comunicadores y como creadores de imagen supone un gran compromiso con la sociedad que nos contiene. Dicho compromiso implica sumarnos al proceso global de manera tal que podamos aportar nuestro enfoque regional y local. Es posible desde nuestra profesión trabajar con las tipografías, designándolas como un elemento dinámico de *glocalización*, en tanto consideremos a su estructura como vehículo de

¹ Ocho años antes, en 1973, Félix Beltrán había publicado el primer libro sobre tipografías en Latinoamérica, cuyo nombre fue *Letragrafía*, editado por el Instituto Cubano del Libro en La Habana, Cuba.

la carga global o universal y a su apariencia como vehículo de la carga local. Esto no significa que nuestra tarea se oriente a una suerte de aplicación de maquillaje o de disfraz tipográfico, sino que debe ser una búsqueda de elementos identitarios con cualidades y con atributos tangibles e intangibles que apunten a solventar nuestros requisitos locales. El tipógrafo Ladislav Mandel sostenía que, si las formas tipográficas que percibimos se encuentran incorporadas en nuestras referencias culturales, podemos reconocerlas como propias y, por lo tanto, pasan a ser nuestras.

Se trata, entonces, de la manipulación de la morfología de la apariencia tipográfica según los requerimientos, de las necesidades de las lenguas nativas, de las formas del habla local y del entrecruzamiento lingüístico y cultural tan propio de nuestra América.

En el presente artículo se trabajará con la forma y con la función de las tipografías, con la manipulación de las formas tipográficas y con su digitalización en cualquier proceso proyectual. De este modo, se abordará el diseño tipográfico como base fundacional de la generación de logotipos y se plantearán las problemáticas propias de la creación de una tipografía exclusiva. Además, se analizará la creación de tipografía para proyectos regionales que atiendan a las problemáticas locales incorporando elementos de nuestro patrimonio técnico, idiomático y cultural.

La forma y la función de la tipografía

El planteo de manipulación, como forma de acentuar la personalidad del tipo, tiene por base el reconocimiento de la morfología tipográfica como elemento sustancial de uno de los códigos primordiales del diseño de comunicación. La tipografía tomada como elemento identitario básico es una herramienta de fundamental importancia en la tarea profesional del diseñador gráfico y de comunicación. La relación entre la forma y la función de una fuente tipográfica debe ser el resultado de un profundo trabajo de análisis y un serio planteo conceptual, en el marco de un método proyectual.

Toda tipografía expresa, por medio de su morfología externa, un mensaje particular. Podemos decir, por lo tanto, que el tipo comunica a través de su apariencia. Es común, en la práctica del diseño, que la carga semántica o el mensaje de una fuente tipográfica estándar, concuerde en un gran porcentaje con lo que se pretende comunicar desde el proyecto. Sin embargo, en muchas ocasiones esta compatibilidad comunicacional no se da con total franqueza. Ese puede ser el pretexto ideal para experimentar el trabajo de manipulación de la morfología del tipo, de manera consciente y proyectiva.

Esta manipulación de la morfología del alfabeto tipográfico se puede realizar con diferentes grados de intervención. Es posible manipular desde una letra, que otorgue al conjunto pertenencia y unicidad, hasta el diseño completo de una fuente tipográfica, como elemento identitario institucional [Figura 1].



ABCDEFGHIJKLMN
 ÑOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmñopqr
 stuvwxyz 1234567890
 ABCDEFGHIJKLMNÑ
 OPQRSTUVWXYZ ¡:¿?
 abcdefghijklmñopqrst
 uvwxyz@\$1234567890

moebius



abcdefghijklmnop
 ñopqrst
 uvwxyz
 1234567
 890 ()¿? ¡!

Alebrije

Figura 1.
 Tipografías diseñadas para
 proyectos de identidad
 institucional²

² Moebios (Pepe, 2012). Alebrije (Pepe, 2011a).

Para el desarrollo de una tipografía de lectura habrá que tener en cuenta, además del respeto por la estructura básica de la letra, una serie de requerimientos proyectivos como, por ejemplo, la aplicación concienzuda de las correcciones ópticas, una muy precisa construcción vectorial y una determinación de espaciados desarrollada con rigor. Sin embargo, estos requerimientos proyectivos pueden ser dejados de lado al momento de desarrollar una tipografía de rótulo o decorativa.

Afrontar la creación de una fuente completa de tipografía de lectura implica una tarea por demás compleja ya que el número de signos a diseñar es realmente importante. Si se tiene en cuenta que un alfabeto latino se compone de unos 190 signos, que es necesario desarrollar las variaciones proyectivas de por lo menos tres variables y que es importante plantear además grupos de signos especiales, estamos hablando de por lo menos el diseño de 800 signos tipográficos. Si pretendemos desarrollar una fuente con el propósito de comercialización este número aumenta sustancialmente.

En el diseño de una familia tipográfica se deben tener muy en cuenta reglas, principios y criterios que permitan que los diferentes elementos (letras, números y signos) puedan relacionarse racionalmente entre sí, y contribuyan a un objetivo común [Figura 2].



Ediciones de la Utopía

ABCDEFGHIJKLMNÑ
OPQRSTUVWXYZ ¿?!
abcdefghijklmnño
pqrstuvwxyz 12345

ABCDEFGHIJKLMNÑ
OPQRSTUVWXYZ ¿?!
abcdefghijklmnño
pqrstuvwxyz 12345

telteca



María Saravia artesánias

abcdefghijklmnop
hijklmnño
opqrstu
vwxyz¿?!i!

Arauka

Figura 2.
Tipografías diseñadas para
proyectos de identidad
institucional³

³Telteca (Pepe, 2009). Arauka (Pepe, 2011b).

En toda composición tipográfica es posible identificar grupos de formas afines, a partir de los factores de organización unitaria del campo perceptivo, teniendo en cuenta la proximidad, la semejanza, la continuidad de dirección, el cierre y la pregnancia. Ahora, si esas formas pertenecen a tipografías de una misma familia, entra en juego la coherencia formal entre tipos. Esta coherencia formal determinará que todas las unidades formales componentes del sistema

cumplan con los mismos principios generadores, permitiendo al receptor entenderlas como una unidad global. Con relación a esto, Gaetano Kanizsa sostiene que «el campo perceptivo se segmenta de manera que unidad y objetos perceptivos resulten, en lo posible, equilibrados, armónicos, constituidos según un mismo principio en todas sus partes, que de esa manera se pertenezcan y se requieran recíprocamente» (1986: 40) [Figura 3].



**a a b c d e
f g h i j k
l m n ñ o
p q r s t u**

*abcdefghijklmnop
ghijklmnop
qrstuvwxyz*

Vecina

*Ductriz
semi cursiva*

Figura 3.
Tipografías diseñadas para
proyectos de identidad
institucional⁴

⁴ Vecina (Pepe, 2014a). Ductriz (Pepe, 2014b).

La manipulación de las formas tipográficas

En todo proceso proyectual, luego de un análisis detallado de los datos recogidos en la primera etapa, tendremos en claro ciertas características básicas que deberá poseer la tipografía a utilizar. Si tenemos en cuenta que en la actualidad la cantidad de fuentes tipográficas es mayor a lo que podemos imaginar, podríamos concluir que en ese inmenso universo tipográfico existe alguna fuente que se ajusta aunque más no sea en un gran porcentaje a los requerimientos del trabajo de diseño.

Desde mediados de la década de los ochenta, con el lanzamiento de la computadora Macintosh de Apple (1984), hasta el día de hoy, con los nuevos programas informáticos que se encuentran disponibles, el diseño de tipografía ha ido dejado de ser solo para algunos pocos elegidos. Sin embargo, y es importante remarcarlo, tampoco ha pasado a ser una actividad elemental y sencilla, como se sugiere desde algunas guías prácticas en fascículos ampliamente ilustrados. Por lo tanto, como en todo proyecto de

diseño, el desarrollo de una fuente tipográfica requerirá de un trabajo serio y responsable, donde se irán cumplimentando los pasos correspondientes al proceso proyectual.

En el diseño de fuentes es necesario, como primera medida, delimitar la intervención del trabajo, ya que si lo que se pretende es una tipografía para su uso en un nombre propio, o para un trabajo de identidad concreto, bastará con diseñar una serie pequeña de caracteres. Diferente será el trabajo si el propósito es el de utilizar la nueva tipografía diseñada como fuente para texto. En este caso, se deberá diseñar todo un alfabeto completo de mayúsculas y de minúsculas, con los números y con los signos de puntuación [Figura 4].



Figura 4.
Bocetos de la tipografía Alebrije⁵

⁵ Alebrije (Pepe, 2011a).

Si el objetivo es el de realizar una fuente de carácter comercial, el trabajo deberá ampliarse al diseño de, por lo menos, unos 250 caracteres más todas sus variables tipográficas, teniendo en cuenta las normativas dictadas por las comercializadoras de fuentes o ateniéndose a una normativa ISO o similar. Es decir que el desarrollo de una fuente comercial puede elevar el número de caracteres diseñados a bastante más de mil. Si la intención es que esa fuente sea utilizada en alguna materia o publicación concreta con una temática especializada, deberán diseñarse, además, cajas expertas que presenten signos específicos y especiales.

El carácter del carácter

Los trazos básicos de la letra siempre están íntimamente ligados a la estructura tipográfica y a la caligrafía. A través de la manipulación de los trazos y del manejo de los detalles formales, el diseñador va otorgándole a la fuente ciertas particularidades emparentadas con el estilo y con el carácter propuesto [Figura 5]. Es en la búsqueda de ese estilo o de esa personalidad que es posible realizar algunos juegos con las estructuras de las letras.

La variación estructural condiciona de por sí la apariencia de la tipografía y le otorga, ya en el inicio del proceso de diseño, ciertas particularidades de estilo y de familia. Es realmente importante recordar que el límite de la deformación, tanto de la estructura como de la apariencia, es la ilegibilidad. Si la letra no se comprende como tal, deja de ser legible y, por lo tanto, deja de ser tipografía.



Figura 5.
Trazo gestual caligráfico
realizado con cálamo de caña

Teniendo en cuenta la tradición caligráfica como inspiración del diseño tipográfico, es posible afirmar que tanto el *cursus* como el *ductus* son determinantes constructivos de las morfologías alfabéticas. Se denomina *cursus* al camino que recorre el elemento escritor sobre un soporte, al conformar cada una de las letras. Este camino que transita el *cursus* es un trayecto predeterminado que posee relación directa con la estructura tipográfica.

El *ductus* hace referencia a los atributos formales, como intensidad, elegancia y soltura, que se le otorga al trazo. Es decir que el *ductus* determina el aspecto formal-perceptible de la letra, definiendo las modulaciones de las astas, los ritmos, la velocidad y la gracia de la apariencia tipográfica. Por lo tanto, a partir del recorrido de un mismo *cursus*, es posible lograr variaciones en la morfología tipográfica, modificando simplemente el *ductus*. Resumiendo, se podría afirmar que el *cursus* hace manifiesta la estructura de la letra, mientras que el *ductus* define la apariencia.

En la creación de una tipografía, es posible poner mayor o menor énfasis en la caligrafía como modelo de inspiración. Cuando más se aleje uno de la tradición caligráfica, más deberá trabajar sobre la base de un espacio modular que permita generar en forma coherente los diferentes caracteres de la familia tipográfica.

En el principio de la etapa proyectual es conveniente realizar bocetos a mano alzada, ya que es una manera

eficiente de esbozar y de establecer las ideas generadoras. Los bocetos preliminares son el comienzo de una serie de tomas de decisiones que irán otorgando carácter a la fuente que se está diseñando. En estos bocetos, el diseñador comienza a delinear algunos detalles morfológicos y ciertos criterios sistémicos que luego, en el proceso de digitalización, se analizarán cuidadosamente, se revisarán y se corregirán los tipos conforme a los objetivos propuestos.

El proceso de creación de una fuente no es siempre el mismo y, aunque algunos pasos se deban cumplir sin atenuantes, pueden ser realizados de diferentes maneras. Uno de los pasos que sufre mayor alteración en este proceso proyectivo es el de la concatenación sistémica de los tipos. La concatenación sistémica es la forma en que el diseñador va tomando los detalles significativos de la fuente, de una letra o de un grupo de ellas, y los traslada sistemáticamente a las diferentes estructuras tipográficas del alfabeto. Como ejemplo simple para entender el concepto podemos mencionar que a partir del diseño de la letra p, se derivan los diseños de la b, la q y la d. Estas cuatro letras podrán presentar diferencias en determinados empalmes, en ciertas variaciones de grosor o en algunos detalles de los terminales, sin embargo mantendrán una gran cantidad de detalles sistémicos que derivarán, sin dudas, de la primera letra que se haya diseñado [Figura 6].



Figura 6.
Desarrollo de la tipografía
Telteca⁶

⁶Telteca (Pepe, 2009).

La manera en que se une un trazo curvo con un ascendente, la cadencia del trazo entre una curva y una contracurva, el ángulo en que finalizan los terminales o la continuidad del trazo en los empalmes del *serif* pueden ser detalles sistémicos que el diseñador utilice para la concatenación de los tipos, transfiriéndolos de una estructura tipográfica a otra, para lograr así, la coherencia necesaria que permita definir una familia tipográfica, con un estilo particular.

La digitalización: el dibujo vectorial y el trabajo con los nodos

En la etapa de digitalización el trabajo se realiza en programas específicos donde se trata al dibujo de la letra de manera vectorial. En estos programas informáticos es preciso prestar mucha atención al trabajo con los puntos de control de las curvas de Bézier. Cada punto de control (o nodo) posee un par de manejadores que guían y regulan la fuerza de curvatura de una línea. En el proceso de redibujo vectorial es recomendable que el glifo posea el menor número de nodos posibles para un mejor control de la forma. Cada curvatura se controla ampliando o reduciendo la dimensión del par de manejadores que posee cada nodo. Igualmente es importante remarcar que siempre que sea posible, los manejadores de nodo deberán organizarse de manera ortogonal, trabajando en forma horizontal o vertical para sistematizar las deformaciones proyectivas o variables de familia [Figura 7].

Los nodos pueden presentarse de tres maneras diferentes: con manejadores uniformes o enganchados, como es el caso de una curva o del empalme de una curva con una recta en forma tangencial; con manejadores independientes y asimétricos, como es el caso de la unión de dos trazos curvos que generan un vértice; y sin manejadores de nodo o controladores, como es el caso de la unión de dos rectas.

El trabajo con los nodos y los manejadores de nodo en cada una de las curvas se debe realizar en forma rigurosa, para generar un dibujo preciso. La ubicación de cada nodo no será arbitraria, sino que responderá a una plantilla de disposición ortogonal. Tampoco las dimensiones de los manejadores de nodo serán arbitrarias, ya que estas dependerán de las ubicaciones del punto de convergencia de las líneas que unen los nodos de cada par de curvas.

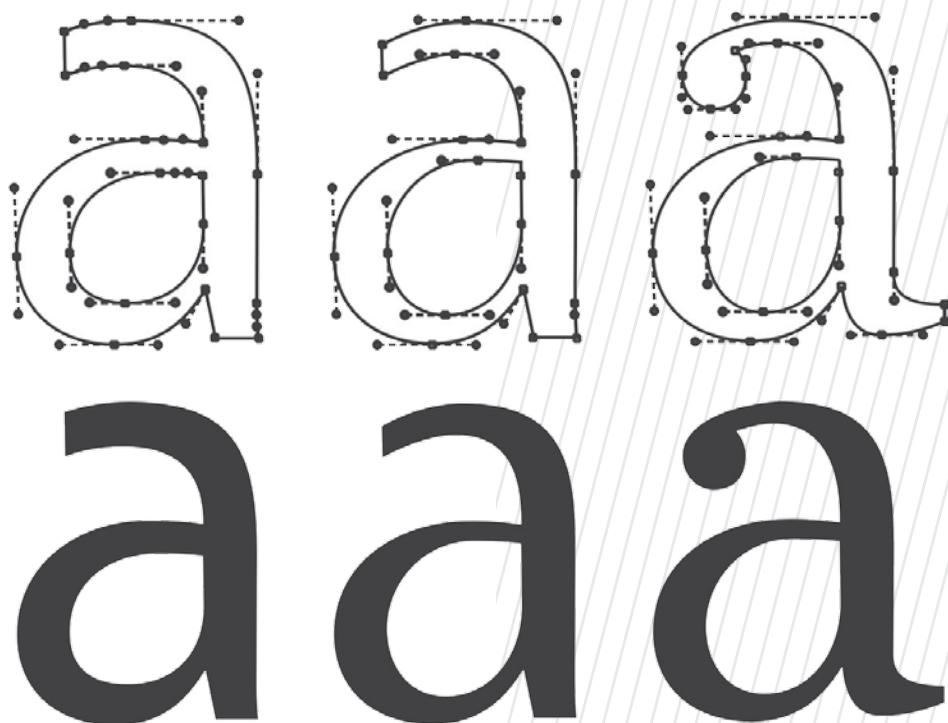


Figura 7.
Dibujo vectorial de las tipografías
Telteca, Moebius y Cetrino

Es conveniente desarrollar los últimos pasos de la creación de una fuente tipográfica en algunos de los programas específicos de edición de fuentes, como *Fontographer*, *FontLabyTypeToolsoFontForge* (en entorno de *software* libre). Estos programas permiten organizar los tipos en archivos de fuentes, controlar el espaciado y generar el formato *TrueType*, *PostScript* u *OpenType*. Sin embargo el proceso de generación de tipografías no requiere siempre el pasaje a archivos de fuente, por lo que puede ser llevado a cabo desde algunos de los programas de dibujo vectorial como *Illustrator*, *FreeHand* y *CorelDraw* o *Inkscape* y *Xara* en entornos de *software* libre.

Conclusión: diseño tipográfico latinoamericano

Actualmente, resulta prioritario en el diseño tipográfico latinoamericano atender las problemáticas de la globalización y de la sustentabilidad. Si entendemos la globalización como un proceso que despliega a nivel mundial una homogeneización en los modos de vida y genera un esquema de valores y comportamientos, que permite el desarrollo de condiciones de dominación ideológico-cultural, considero que es necesario transitar el camino de la *glocalización* (fusión de lo global con lo local), ya que de esa manera se posibilitará nuestro avance como cultura sin tener que transformarnos en furgón de cola de un proyecto civilizatorio ajeno.

Siempre que se trabaje con un profundo sentido ético y social, en forma profesional y responsable, será posible partir de componentes característicos de nuestra cultura y potenciarlos con factores relativos al mundo globalizado para conformar elementos identitarios propios y que, a la vez, como obra humana, sean piezas universales. Con relación a esto, el diseñador Vicente Lamónaca expresa:

Respecto a la problemática del diseño sustentable, es importante aclarar que el mismo debe tener en cuenta las necesidades del presente, sin comprometer el bienestar de las generaciones futuras. Es decir que debe mejorar la calidad de vida del *hoy* sin perjudicar el *mañana*, teniendo en cuenta el

La vinculación local de la tipografía es y será el nutriente fundamental del crecimiento tipográfico regional. No planteándolo bajo forma de souvenir, no desde una postura que confronte con lo foráneo. Sí, desde una visión realista y crítica que se preocupe de resolver nuestros problemas de la mejor manera posible dadas nuestras preocupaciones y nuestra forma de entender la realidad (Lamónaca, 2008).

contexto cultural, social, económico y ambiental. Es necesario forjar desde el diseño una actitud didáctica, una toma de consciencia sobre la sustentabilidad, a través del trabajo colectivo e interdisciplinario. No se trata, pues, ni de generar una visión negativa y lúgubre sobre nuestro futuro, ni una visión heroica, redentora e idealista respecto de las intervenciones que desde nuestra profesión podemos llegar a desarrollar.

Una tipografía diseñada con un fin aparentemente sustentable, como por ejemplo el ahorro de tinta, que por su apariencia resulta perjudicial para la vista de los lectores, no es, en definitiva, una tipografía sustentable. Considero que es más importante, desde nuestros ámbitos como diseñadores, esforzarse en trabajar por los temas de la vida cotidiana, aportando pequeñas intervenciones efectivas, que obsesionarse con grandes temas teóricos, integrales y comprensivos de difícil y costosa concreción.

Por último, y con relación a la perspectiva de desarrollo de la tipografía como disciplina en Latinoamérica, Rubén Fontana expresa:

Más allá de las modas de la época y del apasionamiento propio de nuestra sed de saber, nuestra tipografía será adulta cuando asuma su necesaria invisibilidad, cuando forme parte de nuestra existencia como un hecho funcional, como el aire o como el agua, que están y son fundamentales para la vida, sin que debamos hablar sistemáticamente de ellos (Fontana, 2007).

Tal como siempre lo he planteado, insisto hoy que es imperioso pugnar por proyectos regionales que atiendan y den respuesta a las problemáticas locales incorporando elementos de nuestro patrimonio técnico, idiomático y cultural. Hacer, generar y construir para el cambio, como forma de estimular y de incentivar un pensamiento crítico, un accionar reflexivo y un abordaje metodológico de la disciplina del diseño latinoamericano.

Referencias bibliográficas

- Beltrán, F. (1973). *Letrografía*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Kanizsa, G. (1986). *Gramática de la visión*. Madrid: Paidós.
- Pepe, E. (2007). *Identidad regional*. Buenos Aires: Redargenta.

Referencias electrónicas

- Fontana, R. (2007). «El diseño tipográfico en América Latina» [en línea]. Consultado el 3 de diciembre de 2015 en <<http://foroalfa.org/articulos/el-diseño-tipografico-en-america-latina>>.
- Lamónaca, L. (2008). «Tipógrafos Ñeques» [en línea]. Consultado el 3 de diciembre de 2015 en <<http://www.diseñoberoamericano.com/node/192>>.

Especímenes

- Pepe, G. (2009). «Telteca. Espécimen tipográfico desarrollado por Eduardo Pepe» [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2015 en <<https://tiposformales.com/category/galeria/>>.
- Pepe, G. (2011a). «Alebrije. Espécimen tipográfico desarrollado por Eduardo Pepe» [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2015 en <<https://tiposformales.com/category/galeria/>>.
- Pepe, G. (2011b). «Arauka. Espécimen tipográfico desarrollado por Eduardo Pepe» [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2015 en <<https://tiposformales.com/category/galeria/>>.
- Pepe, G. (2012). «Moebius. Espécimen tipográfico desarrollado por Eduardo Pepe» [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2015 en <<https://tiposformales.com/category/galeria/>>.
- Pepe, G. (2014a). «Vecina. Espécimen tipográfico desarrollado por Eduardo Pepe» [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2015 en <<https://tiposformales.com/category/galeria/>>.
- Pepe, G. (2014b). «Ductriz. Espécimen tipográfico desarrollado por Eduardo Pepe» [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2015 en <<https://tiposformales.com/category/galeria/>>.

Cita recomendada:

Pepe, E. G. (2015). «Diseño tipográfico e identidad». Revista *Bold*, año 2 (2), pp. 56-66. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA.