

El signo tipográfico como signo de poder:

la escritura gótica y el régimen nazi en Alemania

VÍCTOR MANUEL MARTÍNEZ BELTRÁN

UNIVERSIDAD ANÁHUAC MÉXICO, CAMPUS NORTE
UNIVERSIDAD INTERCONTINENTAL
vmartinez68@hotmail.com

Diseñador de la Comunicación Gráfica y Maestro en Diseño y Producción Editorial, ambos por la UAM Xochimilco (UAM-X).

Combina su trabajo profesional con la docencia a nivel licenciatura y posgrado. Ha colaborado en la Especialidad en Producción Editorial de la Escuela de Diseño de Bellas Artes (EDINBA), la Universidad Anáhuac México Campus Sur, Centro de Diseño, Cine y Televisión, la UAM-X, la Universidad La Salle, la Universidad Intercontinental y la Universidad Anáhuac México Campus Norte. Ha impartido cursos, talleres y dictado conferencias en instituciones del país y del extranjero.

Ha publicado textos y diversos artículos en revistas y publicaciones especializadas como *a! Diseño*, *Ene O (nervio óptico)*, *Tiypo*, *TPG* (antes *Tipográfica en Argentina*), *Guía del Ocio* (España), la revista *Universidad y diversidad* (Universidad Intercontinental, México), la revista *Diseño y Sociedad* (UAM-X, México) y en el libro *20 años son nada. Reflexiones de la Escuela de Diseño Gráfico de la Universidad Intercontinental*, entre otros.

El enorme uso de símbolos para la construcción del nacionalismo alemán es más que evidente durante la ascensión del régimen Nazi en Alemania en el primer tercio del siglo xx. Aunque el tema es muy vasto e interesante—cada uno de los símbolos por sí mismo requeriría un análisis extenso—este artículo se abocará al uso de tipografías *góticas* (*blackletter*) durante el régimen Nazi para la construcción de la idea de nación. **Palabras clave:** *Gótica, Blackletter, Schwabacher, Fraktur, Textur y Rotunda.*

The extensive use of symbols in the construction of German nationalism during the rise of the Nazi regime in Germany in the first third of the 20th century is clearly evident. Although the topic is very broad and interesting—each of the symbols by itself would require extensive analysis—this article will focus on the use of Gothic typographies (blackletter) as used to construct the idea of the nation during the Nazi regime. Keywords: Gothic, Blackletter, Schwabacher, Fraktur, Textur and Rotunda.

CONTEXTO

El primer tercio del siglo XX en Europa fue el marco para la ascensión al poder del régimen nazi en Alemania. Las circunstancias políticas, la época de la posguerra, aunada a un gran desempleo, la nula creación de empleos y la pérdida de poder adquisitivo por parte de los ciudadanos constituyeron el caldo de cultivo donde se impondría un régimen político que, en gran medida, establecería su poderío a través de la construcción de la noción de nacionalismo: orgullo de raza y origen, evidente por la gran cantidad y uso de símbolos gráficos, entre ellos la tipografía *gótica*.

En el contexto político y económico, intenso y volátil, la idea de lo *alemán*, del origen *divino* y del *destino manifiesto* de un pueblo se construyó combinando diferentes ideas retomadas de muchas culturas en aras de transformar el pensamiento y la voluntad colectivas. La forma como se retomaron valores antiguos para (re)construir la identidad nacional fue, quizá, una de las políticas de diseño más complejas a nivel de semiótica y retórica que se pudieron apreciar durante el siglo XX.

La creación del mito de *súper raza*, idea generada por el líder austríaco Adolf Hitler (Braunau am Inn, 1889-Berlín, 1945) mientras estaba en prisión, partía del origen divino y la génesis, cuyo sustento se encuentra en mitos escandinavos como el reino de Assgard y los dioses vikingos Thor y Odín cuya representación *alfabética* es a partir de un sistema de escritura de símbolos ideográficos, básicamente geométricos, conocidos como *runas* y cuyo uso contemporáneo va de la creación de logotipos (el sistema de conexión inalámbrica *Bluetooth*) a la lectura esotérica dentro del campo de las mancias. Las runas serían muy utilizadas por el régimen nazi en la representación de diferentes grupos militares como las SA (*Sturmabteilung*) y las terriblemente célebres SS (*Schutzstaffel*), entre otros grupos.

LA SWASTIKA Y EL DISEÑO DE IMAGEN CORPORATIVA COMO REPRESENTACIÓN DEL RÉGIMEN NAZI

Para el desarrollo de la imagen del partido nazi y de su posterior gobierno, Hitler se inspiró en el trabajo de Peter Behrens (Hamburgo, 1868-Berlín, 1940), conocido como *el padre de la imagen corporativa*, quien en 1907 diseñó la imagen corporativa de la AEG (*Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft*), a partir de usos tipográficos característicos del



Figura 1. Símbolo de las SA (*Sturmabteilung*). Fuente: <https://goo.gl/Qe8t5H>.

art nouveau (formas sinuosas y orgánicas que mezclaban elementos tanto de la tipografía romana como de la gótica *fraktur*). Otras influencias palpables en el desarrollo de la imagen del partido nazi, además de la obra de Behrens, fueron ideas retomadas de sociedades ocultas y esotéricas, a las cuales Hitler era adepto.

Como parte de los lineamientos de imagen del partido nazi se estableció el uso de colores sólidos y con gran significado: se evitaron el blanco puro por considerarse demasiado insignificante y el negro total por ser demasiado fuerte pero incapaz de atraer la atención de la gente. Se decidió, entonces, utilizar una triada que incluyera al rojo como representación del pensamiento social que permeaba al movimiento, al blanco con la idea de representar el pensamiento nacionalista y al negro con la idea de la fuerza y la totalidad.

Se eligió utilizar el símbolo de la cruz *swastika* (en sánscrito *fuerza de vida*), un símbolo utilizado desde tiempos remotos por diferentes culturas. La *swastika* representó para el partido nazi la victoria de los pueblos arios y el ideal del trabajo creativo. Fue utilizada en una bandera por primera vez en 1921.

La *swastika* es un símbolo de buena fortuna entre el pueblo judío (esto constituye una gran paradoja, ya que el régimen nazi persiguió y exterminó a una gran parte de los judíos de Europa central y del este) y es uno de los símbolos más antiguos de la humanidad para invocar la prosperidad y la buena fortuna, de aquí que el régimen nazi se abraza a diferentes símbolos de triunfo y buena fortuna: águilas imperiales, cruces gamadas, *runas*, *swastikas*,

cráneos con huesos y otros más, como elementos mágicos y esotéricos, guías visuales de culto y poder.

El símbolo de la *swastika*, en diferentes culturas, incluye los siguientes significados y usos: representa el movimiento del Sol, girando de izquierda a derecha; representa además la luz, el relámpago, la lluvia y el agua. Se utiliza para hablar acerca del principio de la humanidad, la femineidad, la vida animal, humana y celestial. Para las culturas de la India, representa a los dioses Brahma, Vishnu y Siva, así como las huellas de Buda en las montañas de la India. Se utiliza como un signo de la vida por su similitud al signo hebreo *Tau*. En las antiguas culturas troyanas y etruscas se utilizaba para representar valor económico y ornamental en monedas y vasijas. Para los pueblos antiguos de Inglaterra y Escocia significó *el principio o el origen* y se le conoce como *fylfot* (los muchos pies). La *swastika* es un símbolo utilizado por sociedades masónicas y teosofistas. Por otro lado, Rudyard Kipling la adoptó como identidad personal en las portadas de sus libros. Fue utilizada por la 45ª división de infantería del ejército norteamericano (fondo rojo y cruz amarilla) porque sus cuatro puntas representaban a los combatientes de Oklahoma, Arizona, Colorado y Nuevo México. Durante los años 30 se adoptó en las banderas de Estonia, Latvia y Finlandia representando al *hakaristi* (la cruz de la libertad). A principio del siglo XX, entre 1910 y 1920, fue utilizada por los grupos



Figura 2. El símbolo de la *swastika*. Fuente: <https://goo.gl/Qe8t5H>.

de *boy scouts* como insignia de un buen desempeño físico; además, la compañía zapatera *Excelsior* (fabricante de botas para *boy scouts*) la usó como marca comercial, a partir de 1940 los *boy scouts* dejaron de utilizarla. Una vez establecido en el poder en 1933, el régimen nazi prohibió todo uso de la *swastika* como marca comercial.¹

El uso de la *swastika* como representación de la trascendencia aria tiene origen cuando ocultistas pertenecientes al partido nazi encontraron vestigios del uso como signo sagrado de la élite indoeuropea, origen, según ellos, del pueblo ario. Este mito permeó por la región de los pueblos teutónicos europeos.

El alemán Guido Karl Anton List, mejor conocido como Guido von List (Viena, 1848-Berlín 1919), creó una sociedad ocultista y neopagana llamada *Armanenschaft* (la hermandad Armana) basada en doctrinas esotéricas, sobre todo de origen escandinavo, que trataban acerca del conocimiento y poder mágico de las *runas* vikingas. Además, List encontró que los armanos utilizaban la *swastika* como signo del Sol (uno de los símbolos más sagrados de la humanidad), asimismo, procuró revivir las tradiciones góticas en Alemania ya que, según sus estudios, la arquitectura gótica contenía los secretos más antiguos y fundamentales de los armanos. List fue uno de los primeros en impulsar el uso de la tipografía *Fraktur* como elemento para glorificar el pasado.

Influido por las ideas de List, Jörg Lanz von Liebenfels (Penzing, 1887-Viena, 1954) fundó la publicación medievalista y neotemplaria *Ostara: Brif büchere der blonden und mannesrechtler*, cuyos temas principales eran el nacionalismo alemán y el antisemitismo, que formarían la base de la doctrina Hitleriana. En 1918, Rudolph von Sebendorff (Hoyesberda, 1875-Turquía, 1845) fundó *La Sociedad Thule*, sociedad esotérica que utilizó como imagen una daga delante de una cruz *swastika* dentro de un círculo basado en la runa *Ar* (en representación del fuego primigenio, el Sol y el águila) como símbolo del origen ario y la capacidad del águila de autoinmolarse a través del fuego, utilizando el color rojo para ello, además, introdujo el

1. S. Heller, *Iron fists. Branding the 20th century totalitarian state*, Londres, Phaidon Press Limited, 2008, pp. 19-20.

característico saludo *Seig Heil* (saludo de la victoria con el brazo y la mano extendida).

En alemán a la *swastika* se le conoce como *Hakenkruz* y fue Friedrich Krohn, miembro del partido nazi y de la *Sociedad Thule*, quien propuso como símbolo del partido una versión de la cruz redondeada como imagen del Sol y el movimiento en negro sobre fondo blanco y dentro de una bandera roja. Hitler, en su libro *Mein Kampf* (*Mi lucha*) se definía como *diseñador de todos los elementos visuales del partido*, retomó la *swastika* de Krohn pero modificó el ángulo, volviéndolo recto, como popularmente lo conocemos.²

En la actualidad las leyes alemanas sólo permiten el uso de la *swastika* para creaciones artísticas, investigación científica o con propósitos educativos y, hasta 2015, prohibía la reproducción del libro de Hitler. Ahora, en 2018, existe con fines de estudio una versión comentada en los márgenes del texto.

OTROS SÍMBOLOS UTILIZADOS DURANTE EL RÉGIMEN NAZI

Los mitos creacionales acerca del pueblo y las costumbres alemanas se mezclaron con ideas y mitos de otros pueblos, aunque en muchos casos era evidente el origen no alemán, y fueron puestos en práctica en forma masiva y sistemática.

El águila imperial se retomó del uso que le daba el ejército de la antigua Roma (donde se sustituyeron las letras SPQR –*Senatus Populusque Romanus*– por las letras NSDAP –*Nationalsozialistische Deutsche Arbeit Partei*–, Partido Nacional Socialista del Trabajo Alemán). Hitler sostenía que el símbolo del águila tenía orígenes en el medioevo alemán y no tenía origen romano alguno. El águila representaba para el partido nazi la total dominación sobre la débil república de Weimar y a partir de 1933 se le conoció como *Horetsabzeichen* (el emblema nacional): un águila con alas abiertas y con las garras posadas sobre una guirnalda conteniendo una *swastika*. Por otra parte, el saludo hitleriano fue adaptado del saludo *fascista* de Mussolini (establecido tras la ascensión al poder del *Duce* en 1922), aunque el *Führer* argumentaba que ese tipo de saludo era una costumbre alemana propia de la Edad Media.³

2. *Ibid.*, p. 23.

3. *Ibid.*, p. 30.



Figura 3. Cartel. Día de la policía alemana, 1941. Fuente: vintageposter designs.com.



Figura 4. Cartel. Riqueza agrícola, 1934. Fuente: vintageposterdesigns.com.



Figura 5. Cartel. El Führer de Alemania, el destino alemán. Fuente: vintage posterdesigns.com.



Figuras 6 y 7. Símbolo de las SS (*Schutzstaffel*) (Fuente: <https://goo.gl/Qe8t5H>) y *Totenkopf*, figura fundida en metal (Fuente: <https://goo.gl/dWoCSs>).

Los símbolos (*swastikas*, águilas, *runas*...), colores y tipografías *nazis* con fines mediáticos se establecieron a través de una política de usos y difusión llamada *Gleichstaltung* (sincronización), con el fin de infiltrar al nazismo en todos los aspectos de la vida cotidiana del pueblo alemán. A manera de las actuales campañas de publicidad, la vida alemana se vió inundada de imágenes pronazis: diseños de todo tipo, publicidad impresa, tipografía e ilustraciones permearon el pensamiento y las acciones de la gente, eso sí, bajo el estricto control del régimen Nacional Socialista.

En 1924 el dramaturgo, novelista y periodista Joseph Goebbels (Rheydt, 1897-Berlín, 1945) asumió la dirigencia del *Propagandaministerium* (ministerio de imagen pública y propaganda) con el fin de generar agitación política. El ministerio fue el encargado de supervisar todo tipo de comunicación visual del partido: desde la organización de reuniones políticas hasta la construcción de obras arquitectónicas. Para 1933, el ministerio de imagen y propaganda se transformó en el *Reichkulturkammer* (cámara de cultura del Reich) otorgando a Goebbels todo el control sobre la prensa, la radio, el cine, la literatura, las artes plásticas, el teatro y la música que se hacía en la Alemania nazi.

En 1931 Heinrich Himmler (Munich, 1900-Luneburgo, 1945) formó las fuerzas especiales dentro del régimen

nazi denominadas *Schutzstaffel* o SS, que se caracterizaron, además de ser sanguinarios y despiadados, por utilizar símbolos de gran fuerza e impacto visual. Vestidos enteramente de negro, cuyos uniformes fueron diseñados por Hugo Boss (Metzingen, 1885-Metzingen, 1948), ferviente admirador del nazismo, las SS adornaban sus vestimentas con un símbolo formado por dos estilizadas letras S en forma de relámpago, obra del diseñador gráfico e ilustrador Walter Heck, a partir de invertir dos runas *Sig* (posible apócope de *Siegel*, Sol y símbolos del triunfo) e incluían el *Totenkopf* (imagen de un cráneo con tibias cruzadas), símbolo derivado de la escisión de caballeros templarios convertidos en corsarios y piratas y retomado por el ejército prusiano de Federico II el Grande (Berlín, 1712-Potsdam, 1786) y más tarde por el ejército alemán durante la Primera Guerra Mundial. Para las élites de la SS el *Totenkopf* representaba la capacidad de morir por un ideal y se enraizaba perfectamente bien con las viejas glorias alemanas de principios del siglo XX.

USOS TIPOGRÁFICOS DURANTE EL RÉGIMEN NAZI

La formación y ascensión al poder del partido nazi coincide con el apogeo de la escuela de diseño Bauhaus y sus propuestas de *arte utilitario* que incluían la arquitectura,

el diseño industrial, el diseño gráfico y la tipografía, entre otros. Los preceptos de creación de la Bauhaus se basaban en el uso de elementos geométricos básicos (triángulo, círculo y cuadrado), así como el uso de colores primarios (amarillo, azul, rojo y negro) y el no uso de elementos ornamentales, priorizando la función a la forma. Bajo estos preceptos, Paul Renner (Braunau am Inn, 1889-Berlín, 1945) diseñó la tipografía *Futura* en 1927, usando figuras geométricas básicas en una propuesta de palo seco o *sans serif* que hasta la fecha es muy utilizada debido a su gran impacto y legibilidad en caja alta (la caja baja, por el contrario presenta algunos caracteres de difícil reconocimiento como la i y la j). Es innegable la gran influencia de la Bauhaus en el diseño y la arquitectura de mediados y finales del siglo XX y principios del siglo XXI; sin embargo, el régimen nazi, que en un principio parecía estar de acuerdo con las nuevas corrientes artísticas y estéticas de la Alemania de los años veinte, al establecerse en el poder, dos tipos de pensamiento entraron en pugna, aquellos que argumentaban que la tradición y raíces históricas germanas deberían retomarse como el estilo oficial del nuevo país y otros, la minoría, opinaban que la revolución nazi debería emular al *fascismo* italiano y permitir el uso de elementos más contemporáneos. Reacio a las propuestas gráficas y visuales que tenían que ver con la modernidad y el futuro, el gobierno alemán declaró todo aquello producido en las épocas de las vanguardias artísticas (cubismo, futurismo, dadaísmo y expresionismo y aún durante la Bauhaus) como “arte degenerado”, y con ello inició la persecución de los profesores y alumnos (muchos de ellos por su origen eslavo, judío, bolchevique o ruso) para, finalmente, cerrar la institución.

Un concepto rector para la búsqueda de elementos de origen alemán y así afianzar la política nazi y generar confianza en el pueblo, fue la doctrina del *völkism* (referente al pueblo y a lo popular). Más allá de interpretaciones plenamente *populistas*, el *völkism* aludía al adentrarse en la vida cotidiana en aras de generar nacionalismo, así como revivir y popularizar las tradiciones plenamente teutónicas, de igual manera, politizar y nacionalizar todo tipo de manifestaciones estéticas bajo una óptica plenamente conservadora que rechazaba todo tipo de vanguardias y manifestaciones artísticas y culturales. El *völkism*, entonces,

propugnaba por el uso de tipografías de origen alemán, también conocidas como *góticas* o *blackletter*.

Se denomina *Blackletter*, *Gótica Script*, *Gótica minúscula* o *Textura* al estilo de escritura conocida comúnmente como *gótica* que está emparentada con los estilos escriturarios *Carolingia minúscula* o *Script latina*. Se le llamó *Gótica* por ser un estilo de escritura muy diferente y bárbara impuesta por los Godos y Visigodos que invadieron Italia en el siglo VI. Como parte de los diversos estilos de escritura gótica, el término *Textualis*, *Littera Textualis* o *Textura* se refiere a la textura pesada y angular que se aprecia en el uso de casi todos los estilos caligráficos *Blackletter* de los siglos XIII y XIV. Su máxima expresión es la *Biblia de 42 líneas* impresa con tipos de plomo por Johannes Gutenberg (Maguncia, 1400-1468) en el siglo XV. Posteriormente, en el siglo XVII, el estilo *Textura* fue reemplazado por el *Schwabacher*.

El uso de letras góticas se remonta al año 1150, aproximadamente, y durante unos cuatro siglos se estableció como sistema de escritura en Europa. Con diferentes variaciones *regionales* y *de forma*, permitió la comunicación entre las poblaciones, aunque el auge y perfeccionamiento de este tipo de escritura se dio en la región de lo que hoy conocemos como Alemania. Así, la *gótica Fractura* se perfeccionó en Alemania; la *Rotunda* se utilizó en el sur de Europa, Italia y España, primordialmente; la *Textura*, con sus formas cuadrangulares y terminadas en punta, se popularizó en Alemania y la *Bâtarde* –*Bastarda*, una transición entre la *Textura* y la *Suma*, de rasgos más sencillos—se desarrolló en el Norte de Europa (Inglaterra y Francia como ejemplos).

A finales del siglo XV, durante el gobierno de Maximiliano I de Habsburgo, el tallador de madera e impresor, Hieronymus Andreae (Nuremberg, 1485-Nuremberg, 1556) desarrolló la tipografía *Fraktur* (del latín *fractus*, roto y a su vez del latín *fragere*, romper) consistente en 26 caracteres y tres vocales con diéresis (o *umlaut*) para imprimir una serie de libros educativos. A partir de ese momento y por su gran difusión se considera a esta tipografía como la más representativa de las *góticas* (*blackletter*) alemanas.

Aunque con frecuencia se asocia al estilo *Schwabacher* con la cultura alemana, este estilo se desarrolló lentamente en áreas de Alemania colindantes con Francia entre los siglos XV y XVI. Fue muy utilizada durante la revolución protestante por Martin Luther (Martín Lutero: Eisleben,

1483-1546). Al parecer el nombre de la tipografía se debe a su lugar de origen, en la región alemana de *Schwabach*, y es una forma popular del estilo *Textura*, en una forma de trazos redondeados a partir de la *Bâtarde*.

La doctrina del *völkism* propugnó a la tipografía *gótica* como el estilo de escritura preferido. La práctica del diseño gráfico durante el régimen nazi conminó a calígrafos, tipógrafos, diseñadores e ilustradores a asociarse a cámaras de comercio y sujetarse a las reglas impuestas por el partido. Las estrictas reglas afectaron de este modo a toda oficina, estudio o agencia creativa durante el Tercer Reich. Una de las reglas impuestas incluía la prohibición de usar tipografías que no fueran variaciones de la gótica *Fraktur*, así como del uso de tipografías diseñadas por judíos o bolcheviques. Como ejemplo, algunas de las tipografías diseñadas y usadas por el afamado cartelista Lucian Bernhard (Emil Kahn, Stuttgart, 1860-Nueva York, 1972) fueron denigradas por tener orígenes judíos aunque en realidad no lo eran.

Alfred Rosenberg (Tallin, 1893-Nuremberg, 1946), principal ideólogo del nazismo, líder del *völkism* y titular de la oficina encargada de supervisar la educación cultural e ideológica del Reich, fue quien determinó que solamente se podrían utilizar las variables de góticas alemanas *Fraktur* y *Schwabacher* y bajo sus órdenes tipógrafos como Wilhelm Dechert, Alfred Spanting y Von Richmann desarrollaron letras a partir de esos estilos.⁴

Surgidos en el siglo XIII, los estilos de escritura gótica alemanes que incluían a la angular *Fraktur*, la redondeada *Schwabacher*, la *Textura* y la *Rotunda*, representaban, bajo la óptica *völkista*, un símbolo de la pureza histórica y tradicional de Alemania. Con la imposición de usos tipográficos góticos, el gobierno nazi perpetuó una tradición iniciada en el siglo XIX por los racionalistas alemanes, quienes adoptaron los estilos *góticos* y los declararon como *teutónicos*, ignorando la intención original y los principios creativos del arte gótico. La popularización de la tipografía *Fraktur* se debió a la gran cantidad de libros técnicos y científicos publicados durante la revolución industrial a finales de siglo. A pesar de que durante el medioevo la tipografía

gótica se expandió y conservó en uso en regiones de Europa central y del Norte, el régimen de Adolfo Hitler declaró este tipo de escritura como 100% alemana y la indicada para expresar los ideales nazis.⁵

Entre 1933 y 1935, la oficina comandada por Rosenberg rechazó todo tipo de alfabetos de origen no alemán y se conminó a los ciudadanos a utilizar solamente letras de estilo gótico o caligráfico alemán (*Deutsch Schrift*), conocidas como *Schöne Deutsch Schrift* (escrituras o caligrafías alemanas hermosas). Durante este periodo el gobierno alemán promovió el desarrollo de caligrafías a través de una publicación periódica de nombre *Die Zetgemäße Schrift* (*La caligrafía contemporánea*) donde se publicaban convocatorias a concursos de escritura caligráfica gótica entre los estudiantes de escuelas de arte y se publicaban los trabajos de los ganadores.⁶

Además de mostrar trabajos basados en *Fraktur*, *Schwabacher*, *Rotunda* y *Kanzlei* (o estilo *cancilleresco*), *Die Zetgemäße Schrift* ocasionalmente presentaba muestras de tipografías *san serif*, así como algunos artículos de reconocidos diseñadores y maestros tipógrafos como Rudolph Koch (Nuremberg, 1876-Offenbach, 1934), diseñador de la tipografía *Kabel* y Peter Behrens (diseñador de la imagen corporativa de la AEG y de quien Hitler tomó inspiración para el manejo de imagen del partido nazi).⁷

La imposición de escritura gótica incluyó a la infancia. El estilo caligráfico *script Sückerlin*, más fluido, nacido en Prusia en 1915-1920, sustituyó la escritura caligráfica alemana para, finalmente, en 1935, volverse la caligrafía oficial que se enseñaba en las escuelas de educación básica germanas.

Tipógrafos y diseñadores bajo el mando del Reich, retomando la tradición gótica, desarrollaron nuevas propuestas como la *Gross Deutschland* (*La gran Alemania*). Durante este periodo se publicó el primer libro instruccional de tipografía alemana: *TYPO: Typographisches kizzieren und Druckachennentwerfen* (TYPO: Diseño tipográfico y temas de impresión) en el que se incluían tipografías de familias como *Antiqua*, *Grotesk* y aun *Futura*, diseñada por Paul Renner durante la era Bauhaus y que más tarde sería prohibida.⁸

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 53.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, p. 54.

4. *Ibid.*, p. 52.



Figura 8. Volantes para el "Teatro Popular", Berlín, 2013. Fuente: <https://bit.ly/2NM4U1R>.

Durante el ascenso del nacionalismo alemán Hitler declaró que: “Ser alemán significa ser claro”, así que cualquier cosa que se prestara a confusiones o malas interpretaciones, incluyendo la tipografía, interfería en los planes políticos y militares del régimen. La tipografía gótica representaba perfectamente bien, a los ojos del régimen nazi, todo el origen, la historia y los cánones de belleza impuestos por el nacionalsocialismo, sin embargo, avanzada la Segunda Guerra Mundial y las invasiones a los pueblos colindantes (Polonia, Checoslovaquia, Holanda...) el gasto militar se hizo cada vez mayor, los recursos materiales escasearon y el uso de metales como el plomo, utilizado en las fundiciones tipográficas, debía optimizarse para la elaboración de municiones.⁹

A pesar de sus orígenes fuertemente ligados a la tradición y al espíritu nacionalista que se le otorgó, la tipografía gótica alemana representó un impedimento para llevar a cabo los planes de dominación mundial del Tercer Reich. El desarrollo tipográfico alemán utilizaba grandes cantidades de plomo en la creación de tipos móviles góticos y a principios de enero de 1941, Martin Bormann (Wegeleben, 1900-Berlín, 1945), canciller del partido nazi, publicó una carta en la que exponía que la escritura gótica y la escritura caligráfica alemana, especialmente el estilo *Schwabacher*, tenían orígenes judíos y estaban emparentadas con la escritura cuadrada hebrea, por lo que, desde ese momento, el *Führer* decidió sustituir el uso de las góticas por tipografías de origen romano (con patines) en todo tipo de comunicados oficiales. Además, Goebbels admitió que la tipografía *Fraktur*, y sus variables, presentaban dificultades de lectura, por ejemplo, en los mapas de bombardeos y ataques que los pilotos alemanes no podían leer fácil y rápidamente, lo que provocaba confusiones y caos, además de muchos gastos con resultados nulos o casi nulos para los planes del nuevo orden mundial.

Gran parte del desarrollo tipográfico basado en la escritura gótica de esos años, ha sido retomado por fundidoras y casas productoras de tipografía digital. Algunas muestras de tipografía gótica usada durante el nazismo incluyen las siguientes:

9. *Id.*

- *Alte Schwabacher*, desarrollada por la fundidora Elser + Flake, URW.
- *Avebury*, inspirada en las góticas del siglo XIX de las fundidoras Caslon y Bruce, diseñada por Jim Parkinson en 2005 para Parkinson Type Design.
- *Courante Gotisch o Kourante Gotisch*, cortada y fundida en plomo por Bauer en 1875, redibujada digitalmente por Gerhard Helzel en 2003, para Bauer-Berthold.
- *Deutsche Anzeigenfschrift*, diseñada por Rudolf Koch en 1923 para la fundidora Stempel y redibujada digitalmente por Dieter Steffman.
- *Deutsche Reichsschrift o Deutsche Reich-Schrift o Deutsch Reichsfraktur*, diseñada por Artur Pestner en 1910 y con variables estilísticas desarrolladas posteriormente: *Magger Fett* en 1915, *Schmalhablb fett* en 1917, *Eng* en 1919, *Schmal fett* en 1924, *Schmal* en 1929 y *Kursiv Schmal fett* en 1935.
- *Deutsche Schrift Fett*, diseñada por Rudolf Koch en 1910 y la primera en ser publicada por Koch para las fundidoras Klinspor y Alter Littera con pesos añadidos más tarde: *mager* (regular), *halbfett* (bold), *schaml* (condensada) y *schräg* (oblicua). Redibujada digitalmente por Gerhard Helzel y Peter Wegel.
- *Deutschland*, diseñada por Berthold entre 1933 y 1935 para la fundidora Berthold-Genzch & Heyse.
- *Deutschmeister*, diseñada por Berthold Wolpe en 1927 para las fundidoras Ludwig Wagner y Wagner & Schmidt y redibujada digitalmente por Gerhard Helzel.
- *Element-Fraktur*, diseñada por Max Bittrof entre 1933 y 1934, lanzada al mercado con cuatro pesos por la fundidora Bauer y redibujada digitalmente por Gerhard Helzel para Intertype.
- *Fette Fraktur*, basada en *Fraktur* y comercializada digitalmente por Linotype, Elser + Flake y URW.
- *Fette Gotisch*, versión bold de *Courant Gotisch*, diseñada por Friedrich Wilhelm Bauer en 1876 para las fundidoras Bauer y Berthold y redibujada digitalmente por Gerhard Helzel para Hass y Linotype.
- *Ganz Grose Gotisch*, diseñada por F. H. Ernst Schneidler en 1930 y redibujada digitalmente por Dieter Steffman para Intellecta Design y URW.
- *Gotenburg*, diseñada por Friedrich Heinrichsen entre 1935 y 1937, con pesos desarrollados posteriormente:

Alte Schwabacher

Courante Gotisch

Deutsche Anzeigenschrift

Hamburger's

Deutsche Schrift

Deutschland

Deutschmeister

Element

Fette Fraktur

Fette Gotisch

- halbfett* (1935), *mager* (1936) y *fett* (1937) y comercializada por Stempel. Redibujada digitalmente por Gerhard Helzel.
- *Gotisch Bold*, versión alterna de *Fette Gotisch*, diseñada por Scangraphic en 2008 para Scangraphic y Elsner + Flake.
 - *Haenel (Fette) Fraktur*, diseñada por Albert Kapr en 1840, aparecida como espécimen de la colección de Walbaum en 1846 y luego retomada por la fundidora Klinspor en 1933. Comercializada por la fundidora Eduard Haenel y redibujada digitalmente por Gerhard Helzel para G Klinspor.
 - *Jochheim Deutsch*, diseñada por Konrad Jochheim en 1934 y con adición de un peso (*schmalfett* –bold condensado) en 1936 para la fundidora Wilhelm Woellner.
 - *Linotype Textur*, diseñada en 2002 por Roland John Goulsbra para Linotype.
 - *Maximilian* o *Maximilian Gotisch*, diseñada por Rudolf Koch en 1917, nombrada en honor al emperador Maximiliano I para las fundidoras Klingspor y Liedenthal y redibujada digitalmente por Gerhard Helzel y Dieter Steffman para Delbanco.
 - *Münchner Fraktur*, diseñada por Gustav Lorenz en 1850 a partir de los diseños de Johann Schönsperger encargados por el emperador Maximiliano I entre 1508 y 1513. Comercializada por la fundidora Genzch & Heyse. Redibujada digitalmente por Gerhard Heyse y Manfred Klein para RMU.
 - *National*, diseñada por Walter Höhnisch entre 1933 y 1938 para la fundidora Ludwig & Mayer, redibujada digitalmente por Gerhard Helzel
 - *Neue Schwabacher* o *Hamburguer Schwabacher* o *Schwabacher* o *Schwabacher Modern* o *Schwabacher Nr. 2*, diseñada por Albert Anklam en 1876, fue la más popular en su tiempo. Comercializada por la fundidora Genzch & Heyse y redibujada digitalmente por Dieter Steffman y Gerhard Helzel.
 - *Nürnberg* o *Liebingschrift*, diseñada por Kurt Liebing en 1934 para la fundidora Ludwig Wagner. Apareció por primera vez como *Liebingschrift* en 1912 y más tarde, en 1934, como *Nürnberg*. Redibujada digitalmente por Gerhard Helzel.
 - *Offenbacher Schwabacher*, diseñada por Kurt Wanschura en 1898, producida por Rudhardsche Giesserei (más tarde Klingspor) entre 1898 y 1900 basada en *Neue Schwabacher*. Redibujada por Gerhard Helzel para Lindenthal.
 - *Postdam o Staufia*, diseñada por Robert Golpon en 1934 producida por J. D. Trennert & Sohn para la fundidora Trennert. Redibujada digitalmente por Gerhard Helzel y Manfred Klein.
 - *Sachsenwald* o *Sachenwald Gotisch*, diseñada por Berthold Wolpe en 1937, originalmente llamada *Bismarck Schrift*, redibujada digitalmente por Gerhard Helzel para Monotype.
 - *Schmalfette Gotisch*, diseñada por F. H. Schneidler en 1934.
 - *Tannenberg*, originalmente llamada *Deutschland*, diseñada por Erich Meyer entre 1933 y 1935 para la fundidora Stempel. Redibujada digitalmente por Gerhard Helzel para Delbanco.
 - *Wilhelm Klinspor Gotisch* llamada originalmente *Wilhelm Klinspor Schrift*, diseñada por Rudolf Koch en 1925 para la fundidora Klingspor y comercializada digitalmente por Adobe, ITC y Linotype.
 - *Zeitungs Schwabacher* o *Halbfette Neue Zeitungs Schwabacher*, diseñada por Friedrich Pustet en 1900 para la fundidora Friedrich Pustet y redibujada digitalmente por Gerhard Helzel.¹⁰

A MANERA DE CONCLUSIÓN

El signo escrito y sus formas para representar sonidos y palabras que se asocian a conceptos a partir de convenciones sociales, reciben nuevos significados en contextos políticos, económicos y sociales. En el caso específico de la tipografía gótica, la asociación con ideas antisemitas, racistas y nacionalistas obedeció a un planeado y detallado programa político y económico durante el régimen nazi. A partir de ese momento un estilo de escritura regional se convirtió en un símbolo de poder que ha venido siendo retomado, terminada la guerra, no sólo por movimientos

10. www.fontsinuse.com.

ICETE GUTSIC
MANSIC

dnos dnos

Ganz Grobe Gotisch

Gotenburg

Gotisch

Saenel=Fraktur

Joehheim Deutsch

Linotype Textur

Maximilian
Münchener Fraktur

National

Neue Schwabacher

Nürnberg

Offenbacher
Schwabacher

Potsdam

Sachsenwald

Schmalfette Gotisch

Tannenberg

Wilhelm Klingspor
Gotisch

Zeitungs-Schwabacher

de derecha y ultraderecha, simpatizantes con las ideas nazis a lo largo y ancho del mundo, sino por movimientos y expresiones culturales y contraculturales. El uso contemporáneo de las tipografías góticas va desde títulos expedidos por varias universidades (quizá como reminiscencia de los títulos nobiliarios del medioevo), a los logotipos de bandas de rock *Heavy Metal*, *Punk* y *Hardcore* pasando por puestos callejeros de comida rápida y tatuajes de diversa índole.

Quizá lo más sorprendente sea el hecho de la vigencia y la permanencia de un estilo de escritura y tipográfico con algo así como nueve siglos de antigüedad más allá de su legibilidad y significados.

FUENTES CONSULTADAS

BRINGHURST, R., *Los elementos del estilo tipográfico* (versión 3.1), México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

GORDON, B., *1000 fuentes tipográficas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

HELLER, S., *Iron fists. Branding the 20th century totalitarian state*, Londres, Phaidon Press Limited, 2008.

LAWSON, A., *Anatomy of a typeface*, Boston, David R. Godine Publisher, 1990.

Referencias electrónicas

<https://fontsinuse.com/foundry/1303/gerhard-helzel>

<http://typedia.com/explore/designer/manfred-klein-fonteria/>.

www.linotype.com/29/font-designers.html.

www.fontsinuse.com.

www.printmag.com/daily-heller/.

www.steffmann.de/wordpress/test-2/.