

**Letra, forma y materia.
Deslizamientos del significante
en la poesía visual**
Paula La Rocca*

Ar

25-39

Resumen

Este artículo busca establecer una noción de *letra* pertinente al campo de estudios de la poesía visual. Procuramos definirla a partir del estudio del concepto y de su lugar en los trabajos de Jacques Lacan, Jacques Derrida y Jean François Lyotard. Desde estos autores establecemos los deslizamientos y transformaciones de la categoría. Asociamos la deriva conceptual a ciertas variaciones etimológicas, las cuales nos permiten reflexionar sobre la incidencia de la materialidad del significante en los procedimientos estéticos. Como punto de referencia revisamos la teoría de valor saussureana para esta-

Abstract

This article configures a letter category as a relevant notion to the visual poetry study field. We start to define this notion studying their occurrence in the work of Jacques Lacan, Jacques Derrida and Jean François Lyotard. In line with these authors, we establish displacements and transformations of the “letter” category. In order to associate their theoretical importance, we work on the etymological senses, and thus we consider the incidence of the significant in the esthetic procedures. As a reference, we revised the linguistic value model inaugurated by Ferdinand de Saussure. Then we determined the relationship

* Universidad Nacional de Córdoba, Instituto Humanidades, CONICET. Correo electrónico: paularock24@gmail.com.

blecer su relación con el modelo del “non referential aesthetic sign” en la teoría de Rosalind Krauss.

Palabras clave

letra
poesía visual
teoría del valor

between the “letter” category with the “non referential aesthetic sign” model in Rosalind Krauss’ theory.

Keywords

letter
visual poetry
linguistic value

Fecha de recepción

25 de noviembre de 2020

Aceptado para su publicación

9 de junio de 2021

*Pero esa letra ¿cómo hay que tomarla aquí?
Sencillamente, al pie de la letra
Jacques Lacan, Escritos I*

*confesar que tengo un horror enfermizo por la pluma,
y que esta redacción me procura un suplicio inimaginable
Ferdinand de Saussure, Carta a Meillet*

1. Deslizamientos disciplinares

El estudio de la poesía visual¹ requiere un esfuerzo por partida doble. De un lado, considerar el análisis de las figuras poéticas. Del otro, el estudio de los elementos

¹ Con esta denominación nos referimos a una tradición específica de producciones estéticas que trabajan en la liminalidad entre imagen y lengua, explorando las posibilidades de incorporación de la visualidad en el espacio del signo lingüístico. Por la centralidad para el análisis, indicaremos aquí brevemente el ámbito de inscripción del presente recorrido. Nos ajustamos a la categoría de “poesía visual” estudiada en Argentina desde los años sesenta, cuyas primeras aproximaciones teórico-críticas han sido establecidas por los artistas mismos. Ante la necesidad de definir su producción frente a las diferentes escuelas de poesía, por su relación con expresiones afines que crecían por esos años en el ámbito latinoamericano, sumado a los ecos de las vanguardias históricas en el arte y la literatura de la época, la crítica de la poesía visual se consolida, circula y es publicada inicialmente por sus mismos protagonistas. Utilizamos la categoría de “poesía visual”, ampliamente difundida (Perednik *et al.*, 2016; Mangifesta *et al.*, 2014; Jait, 2017), porque ayuda a retener la dimensión plástica y gráfica de estas intervenciones. Desde tal perspectiva, la poesía visual se caracteriza por tensionar la concepción lineal de la composición versificada, es decir, atenta principalmente contra su disposición espacial y desde allí figura diferencias temporales. Siguiendo la delimitación de Perednik en un estudio temprano de 1982, entran en la etiqueta los “poemas figurados” (6) o caligramas, la “corriente tipográfica” (7) o la “tendencia de slogans”, la “tendencia semiótica” y la “ilegibilidad” (8). En la tendencia semiótica agregamos la “poesía matemática” impulsada por Edgardo Vigo, referente ineludible, cercano al famoso *Grupo de los 13* del Centro de Arte y Comunicación, entre quienes se encontraron otros artistas de la letra (Mirtha Dermisache, Juan Carlos Romero, Horacio Zabala). Cercano también al grupo de la Nueva Poesía Platense (del que participaron Luís Pazos, Carlos Ginzburg, Omar Gancedo, entre otros), Edgardo Vigo impulsó las revistas *Diagonal Cero*, *Hexágono* y *WC*, de gran circulación en el ámbito de la poesía experimental latinoamericana. En palabras de Perednik, “la vasta correspondencia y relación con poetas experimentales de muchos países de América y Europa que mantuvo Vigo afirmó —si no fabricó— para esa franja de la poesía argentina una existencia” (Perednik *et al.*, 2016: 99). Situamos, sin embargo, esta categoría en correspondencia con otros modos de nombrar tales corpus, como es el caso de las “poéticas oblicuas” (Davis y Romero, 2016), de los “experimentos poéticos opacos” (Barisone, 2017), la “poesía experimental” y dentro de ella específicamente la “poesía concreta”, cuyos desarrollos en Brasil marcaron un horizonte de integración en las artes. En los últimos casos, la materialidad del poema reúne lo plástico, lo literario, la acción y lo fónico o musical (Cfr. Perednik, 1982)

visuales, propios del ámbito de la imagen. Pero lejos de lo que podría suponerse una división aparentemente clara, este material estético muestra la contaminación constitutiva entre ambas dimensiones.

En las páginas que siguen intentaremos formular un acercamiento a estas prácticas desde un lugar poco atendido en el análisis crítico, esto es, desde una noción particular de *letra* que resulte pertinente a este campo de estudios. El objetivo es relevar la transformación de tal noción. Para ello trabajaremos en el cruce de disciplinas que, siendo vecinas, se han ocupado tanto del lenguaje como de sus modos de inscripción. Proponemos retomar lugares menores de bibliografías sumamente atendidas en las investigaciones sobre el lenguaje para actualizar allí algunas preguntas. Primero, nos ocuparemos de la definición de letra que sostiene Jacques Lacan (2003, 2012) en el territorio del psicoanálisis. Luego, buscaremos contrastar esta posición con la lectura que del signo saussureano hace Jacques Derrida (1986). Haremos uso asimismo de la familia etimológica de *letra* con la intención de dar cuenta de las relaciones que trabajan en su construcción, indicando algunas particularidades de las que toma nota Jean-François Lyotard (2014). Este trabajo estudia la forma de la letra, su radical compenetración entre lengua, técnica y visualidad.

2. Letra

En *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*, Jacques Lacan actualiza una definición de letra. La describe como “ese soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje” (Lacan, 2003: 463), poniendo así de relevancia la atención al sistema de la lengua en el estudio de sus unidades distintivas. Es decir, en la delimitación de un elemento del lenguaje, el autor debe remitir al sistema o conjunto y hacer manifiesta la complementariedad entre los diferentes niveles del análisis. Junto con Lacan podemos ubicar, entonces, a la letra como formadora del *significante*² (esto es, como tipo material individual o “soporte material”) en relación con el significado. En cuanto primera distinción, podemos ver, prevalece aquí la nomenclatura característica del signo saussureano.

y por ello escapan a la delimitación del presente artículo, pues incluyen búsquedas sonoras o manifestaciones performáticas.

² Circunscribimos estas aproximaciones al caso de la “escritura fonética”, según los términos de Jacques Derrida en *De la gramatología* (1986: 8). Dejamos de lado las escrituras ideogramáticas o jeroglíficas, que merecen una reflexión separada.

El signo, en la tradición que inaugura el *Curso de lingüística General*, se entiende como

una entidad psíquica de dos caras (...). Llamamos *signo* a la combinación del concepto y de la imagen acústica: pero en el uso corriente este término designa generalmente la imagen acústica sola, por ejemplo una palabra (*arbor*, etc.). Se olvida que si llamamos signo a *arbor* no es más que gracias a que conlleva el concepto 'árbol' de tal manera que la idea de la parte sensorial implica la del conjunto. La ambigüedad desaparecería si designáramos las tres nociones aquí presentes por medio de nombres que se relacionen recíprocamente al mismo tiempo que se opongan. Y proponemos conservar la palabra *signo* para designar el conjunto, y reemplazar *concepto* e *imagen acústica* respectivamente con *significado* y *significante*; estos dos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que los separa, sea entre ellos dos, sea del total que forman parte (Saussure, 1985: 91)³.

Se establece así el modo en que el signo, para Saussure, comprende la reunión entre un concepto y una imagen auditiva sin recurrir necesariamente a la palabra escrita como parte de esa definición. En la teoría saussuriana, recordemos, la imagen es la de una lengua para la cual pensamiento y sonido son completamente reversibles y cada uno cumple un lugar diferenciado en la estructura dual de significante y significado. En términos del autor,

la lengua es comparable todavía a una hoja de papel: el pensamiento es el anverso y el sonido el reverso; no se puede cortar el anverso sin cortar al mismo tiempo el reverso; asimismo en la lengua no se podría aislar ni el sonido del pensamiento, ni el pensamiento del sonido (Saussure, 1985: 139).

En estas definiciones se describe la lengua como constructo de sonido y pensamiento. El signo, por la "naturaleza auditiva" (Saussure, 1985: 95) del significante, puede circular entre los agentes sin estar inscrito. En este punto podemos esbozar una primera cuestión para este estudio: ¿qué hay en las escenas de escritura de la poesía visual que hacen de la letra no un mero instrumento que vehiculiza un significado a transmitirse sino una instancia de espesura del lenguaje?

De allí la necesidad de tomar nota del deslizamiento que propone Lacan (2003: 468), que consiste en ubicar la barrera del signo saussureano (la barrera que media entre los dos términos, significante / significado) como elemento activo. A partir

³ Las cursivas pertenecen al original.

de la barra, el autor señala el modo en que el signo se construye como unidad de doble cara. Su intento es el de derribar la *ilusión* —tal es la palabra que usa el autor (Lacan, 2003: 465)— de la comprensión del signo como unidad en la cual el significante respondería a la función de representar al significado. Una ilusión, dice el autor, sostenida en “la posición primordial del significante y del significado como órdenes distintos y separados inicialmente por una barrera *resistente a la significación*”⁴ (Lacan, 2003: 466). Para estudiar la amplitud de la posición del significante será necesario, entonces, permear esta barrera. Es decir, proponemos volver a observar la complejidad del reenvío incesante entre significaciones, un proceso en el cual el significante participa materialmente.

A los fines de este estudio, atendiendo a tal deslizamiento, buscaremos sostener una definición de letra que permita analizar la poesía visual desde el significante. Pues, en su condición de inscripción sobre un soporte determinado, la letra interviene en la formación del significado. En otras palabras, es una figura material que opera semánticamente. Como combinación de trazos distintivos, lejos de actuar como etiqueta o como transparencia hacia la significación, configura una repartición del sentido⁵ desde su misma materialidad. Para la poesía visual la letra funciona en cuanto realización efectiva del lenguaje y sus alcances pueden preverse únicamente a partir de su inscripción palmaria. En términos del autor, “el significante entra de hecho en el significado; a saber, bajo una forma que, no siendo inmaterial, plantea la cuestión de su lugar en la realidad” (Lacan, 2003: 467).

De allí que sea posible postular, en relación a la teoría lacaniana, un espacio de remisiones que manifiesta la permeabilidad de los términos del signo saussureano y que permite ubicar a la letra como material determinante de la significación. La materialidad cobra relevancia en el espacio de la escritura cuando se vuelve significante gráfico y deja de ser únicamente material psíquico. El significante escrito es percibido como cadena gráfica, como sucesión visual o, si ajustamos el vocabulario, como “estructura esencialmente localizada” (Lacan, 2003: 469) que arroja luz sobre la condición espacial de la progresión de los signos. En este sentido, estudiaremos la posibilidad de establecer el dominio de la letra en cuanto emplazamiento donde se construye el significado.

⁴ En esta cita la cursiva es nuestra.

⁵ En consonancia con la fórmula de Jacques Rancière, señalamos, a partir de esta expresión, que definir el territorio de la letra propone otro juego entre los materiales de la página. Posibilita el trazado de nuevas visibilidades en el ámbito de la poesía visual. A partir de la definición que afirma: “Las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad” (Rancière, 2014: 20), podemos referir la importancia del presente rastreo, fundamentalmente en cuanto instrumento para pensar la actualidad de dichos objetos estéticos.

Este movimiento acerca la dimensión del significante saussureano al terreno de la letra, articulando en ese pasaje una herramienta de análisis para este campo de estudios. A partir de la letra se forma la significación (en el compuesto que ella articula, lexema o semantema, palabra o frase) sin que su sentido total, para la poesía visual, se aloje en otro lado que en la inscripción. Para aproximar una definición de lo que entendemos por esta categoría en su materialidad escrituraria⁶, es decir, tipográfica o caligráfica, indagaremos en los sentidos etimológicos asociados al signo escrito. Con el fin de detallar sus relaciones estudiaremos los siguientes vocablos: línea, liter, libro, letra —y luego— grafía, grafo, grama como familia semántica que funciona hacia el interior de la definición que proponemos construir.

La importancia de la letra fue ya señalada por Lyotard hacia los años setenta en “La línea y la letra” (2014). Allí el autor se refiere a su cualidad plástica, la llama *línea-letra* para indicar la intersección entre el “espacio figural” y el “espacio textual” (Lyotard, 2014: 219). Ambas son dimensiones articuladoras de la cadena significante. Por un lado, refiere al espacio textual como aquel en el que se inscribe el significante gráfico, por otro, al espacio de la figura, en el que domina la línea como trazo desarticulado o como dibujo. Estos espacios pueden convivir en la superficie de la página como dos órdenes paralelos del sentido. Es decir, figura y texto organizan dos dimensiones que en la *línea-letra* se cruzan.

El primer esfuerzo de Lyotard consiste en mostrar cómo conviven ambos órdenes del sentido, sitúa a la letra como “el soporte de una significación convencional [que] se eclipsa detrás de lo que sostiene” y a continuación señala que “la letra sólo da lugar al reconocimiento rápido, al beneficio de la significación” (Lyotard, 2014: 221). Desde allí traza una diagonal. Se perfila una continuidad desde ese beneficio, en el que la letra pasa plenamente desapercibida y donde la materialidad gráfica está orientada a la transparencia del sentido, hacia el esfuerzo plástico en el que la *línea-letra* se muestra como figura y retarda la comprensión de la significación. Su importancia se define en la composición. Así, mientras la letra está más ajustada a la norma tipográfica, menos se percibe como forma, pero cuando comienza a tomar rasgos singulares y distintivos, a partir del trabajo de trazado, entonces se acerca más a la figura por su dominancia expresiva. En

⁶ La noción derrideana de *archiescritura* permea la definición de letra aquí citada. Intentaremos dar cuenta de esa contaminación al esbozar el problema de la letra en oposición paradigmática con el fonema, tal como este último se comprende en la lingüística estructural a partir de Ferdinand de Saussure. En la lectura de Derrida, como es sabido, la apuesta es por afirmar que “el concepto vulgar de escritura (...) no ha podido imponerse históricamente sino mediante la disimulación de la *archi-escritura*, mediante el deseo de un habla que expulsa su otro y su doble y trabaja en la reducción de su diferencia” (Derrida, 1986: 73). En este sentido, a la construcción de la categoría de letra que llevamos adelante subyace la lectura de *De la gramatología*, en la medida en que el significante material no es considerado, en estos términos, como una forma secundaria del habla.

este caso detiene la legibilidad e interrumpe la lectura rápida. De allí que Lyotard distinga el valor puramente tipográfico, por una parte, del valor plástico, el de los trazos que dibujan formas. El autor lo expresa en estos términos:

Hay que admitir que esta buena forma sigue figurando en la intersección de dos exigencias contradictorias, la de la significación articulada y la del sentido plástico. La primera requiere la mayor legibilidad, la segunda aspira a dar su sitio exacto a la energía potencial que se halla acumulada y expresada en la forma gráfica en tanto que tal. Es fácil comprender que si aquí ganamos allí perdemos. Convendría captar de qué manera se produce esta pérdida y esta ganancia. Para empezar, puede medirse en tiempo. Es legible lo que no detiene la carrera del ojo, o sea lo que se ofrece de inmediato al reconocimiento. Por el contrario (...) cuanto más energética propia desprenda el dibujo, más atención exigirá, más espera y más estacionamiento (Lyotard, 2014: 223).

Desde el momento en que se inscribe en el soporte la letra adquiere cualidad de figura. Es decir, no vale solo por la organización del significante en términos de texto sino que la plasticidad de su trazado y su ubicuidad son una marca de filiación con el territorio de la imagen⁷. En otros términos, el espacio textual se cruza con el espacio figural a partir del trabajo caligráfico (o tipográfico), más allá del soporte. Cada letra expresa la materia misma (y no solo la evocación del sonido al que responde) y como articulación formal del trazo, la letra dibuja una sensibilidad particular, descarga una energética para la exposición material de una idea e implica una temporalidad. O, dicho de otra manera, su trazado ensaya un escape a la mera transparencia de lo comunicable por la intersección de dos órdenes diversos del sentido (con Lyotard: “espacio textual” y “espacio figural”).

Esta forma de trabajar con la materia sígnica enseña un modo específico de acercamiento a la escritura por la vía de lo gráfico, muestra una preocupación por la forma de la letra que articula un campo de saberes técnicos⁸ y que repercute,

⁷ Trabajamos con una noción de imagen proveniente de las discusiones del arte y la estética contemporánea. La categoría excede las posibilidades explicativas de esta instancia, pero la ubicamos en la línea de estudios de Jacques Rancière, especialmente en *El destino de las imágenes* (2011) y sus trabajos posteriores. Asimismo, tomamos distancia de otros recorridos notables, como el del autor norteamericano W.J.T. Mitchell (2009). Quedan al margen las preocupaciones por la imitación de los recorridos visuales, la écfrasis, o aquellas referidas a lo comunicacional y la cultura de masas. Coincidimos con el autor norteamericano, sin embargo, en un enfoque material sobre la imagen y sus preocupaciones sobre lo “factual” (Mitchell, 2009: 12) de los objetos concretos.

⁸ Según leemos en Iván Illich: “Al mismo tiempo que el alfabeto comenzó a mostrar con claridad que el discurso podía fijarse y trocearse en unidades visibles, se convirtió tam-

asimismo, en los modos de leer. De la cita que traíamos anteriormente conviene revisar el primer fragmento:

Hay que admitir que esta buena forma sigue figurando en la intersección de dos exigencias contradictorias, la de la significación articulada y la del sentido plástico. La primera requiere la mayor legibilidad, la segunda aspira a dar su sitio exacto a la energía potencial que se halla (...) en la forma gráfica en tanto que tal. Es fácil comprender que si aquí ganamos, allá perdemos (Lyotard, 2014: 223).

Lyotard advierte el solapamiento obligado entre ambos niveles de análisis. Esto le permite decir que “la manera que tiene el sentido de estar presente en la línea repercute como opacidad” (Lyotard, 2014: 223). Así, señala el modo en que se alojan propiedades sensibles de la significación en la materia significante. Es decir, muestra cómo el trazo se corre de una actividad de puro reconocimiento para dar lugar a un mecanismo de trabajo expresivo. Del signo escrito como máscara o como cáscara, esto es, como mero instrumento de transliteración de los sonidos, la definición busca el reconocimiento de la materia signíca trabajando desde lo visual en el espacio del significado.

Esta definición de letra es la que comenzaremos por complejizar a los fines de este trabajo. Letra pero en cuanto *línea-letra*, la cual conserva de la línea su capacidad de conectar puntos. Es decir, letra como raya o más propiamente, según el diccionario de Joan Corominas, como “hilo de lino”, “*linum*”, en el sentido en el que se compone la palabra linotipia: “line of type o línea de composición” (Corominas, 1987: 358). Aparece con más claridad, desde la relación etimológica, la línea asociada al trabajo de construcción de la forma. Luego, el segundo término: letra, del latín “*littera*”, según el cual tanto la misiva, la “*lettera*”, como también la llamada “letra de cambio” remiten a la literalidad de los documentos, a la inscripción para el establecimiento de un punto de referencia donde asentar un acuerdo. De allí deriva, aclara Corominas, “letrero”⁹, que permite conectar la

bién en un nuevo modo de pensar acerca del mundo” (Illich, 2002: 56). En este sentido —y a pesar de que supera el alcance de estas páginas—, el alfabeto mismo como tecnología, pero también las técnicas de notación y las de impresión forman parte del amplio territorio de la letra.

⁹ En el letrero, la organización visual permite comprender las reglas de distribución que garantizan (o al menos se orientan a garantizar) la transmisión exitosa de un mensaje determinado. Asociado al mundo de la publicidad, el letrero configura un modo de organización de los elementos o materiales involucrados en el diseño y se dirige a comunicar un mensaje a un público de amplio alcance. Esa preocupación por el soporte y por la disposición de lo escrito se aloja en la etimología misma del signo.

importancia primordial en lo que refiere a las “técnicas de notación” (Derrida, 2003: 123), es decir, la importancia de lo inscrito, pero también de los grafos y de los blancos, la organización del espacio, la linealización¹⁰.

Volvamos entonces a la letra en cuanto “letra de cambio”, el asidero de un acuerdo mercantil que funciona en la base de los sistemas de inscripción. En la noción de letra, según la lectura que seguimos hasta aquí, subyace entonces un principio económico. La teoría del valor saussureano completa la definición de la base económica de la lengua desde el punto de vista de la lingüística estructural, pues como sabemos, “la lengua es un sistema del que todos los términos son solidarios y donde el valor del uno no resulta más que de la presencia simultánea de los otros” (Saussure, 1985: 141)¹¹. Como sistema de intercambio que garantiza

¹⁰ En cuanto a la organización espacial, como también en lo que refiere a las técnicas de notación, es decir, a los diferentes modos en los que se inscribe un motivo textual o visual sobre determinada superficie, remitimos al concepto derridiano de linealización. Derrida comprende la linealización como la forma visual de organización de las unidades gráficas motivadas por el estilo fonético de armado de las frases. En este sentido dice: “La escritura en un sentido estricto —y especialmente la escritura fonética— está enraizada en un pasado de escritura no lineal. Ha sido necesario vencerlo y si se puede, si se quiere, hablar aquí de triunfo técnico (...). Se ha instalado una guerra y un rechazo de todo aquello que se resistía a la linealización. Y, ante todo de lo que Leroi-Gourhan llama ‘mitograma’, escritura que deletrea sus símbolos en la pluridimensionalidad: en ella el sentido no está sometido a la sucesividad, al orden del tiempo lógico o a la temporalidad irreversible del sonido”. Y más adelante: “la linealidad —que no es pérdida ni ausencia sino represión del pensamiento simbólico pluridimensional— afloja su opresión porque comienza a esterilizar la economía técnica y científica que durante mucho tiempo había favorecido” (Derrida, 1986: 113-114). Es visible cómo, en esta definición, la operación que involucra técnica, economía de los materiales y disposición espacial se anuda en el modo lineal de la escritura para sostener un sistema escriturario de características específicas. La experimentación en el campo de la poesía, y de la poesía visual más precisamente, es un lugar de expansión de este conflicto como puesta a prueba de los alcances de aquella organización del lenguaje.

¹¹ Para precisar esta relación conviene recordar la definición de valor saussureano *in extenso*: “los valores parecen regidos por este principio paradójico. Están siempre constituidos: 1° Por una cosa *desemejante* susceptible de ser *cambiada* por otra cuyo valor está por determinar; 2° Por cosas *similares* que se pueden *comparar* con aquella cuyo valor está en cuestión. Se necesitan estos dos factores para la existencia de un valor. Así, para determinar lo que vale una moneda de cinco francos, hay que saber, 1°) que se la puede cambiar por una cantidad determinada de una cosa diferente, por ejemplo, de pan; 2°) que se la puede comparar con un valor similar del mismo sistema, por ejemplo, una moneda de un franco, o una moneda de otro sistema (un dólar, etc.). De igual modo una palabra puede ser cambiada por alguna cosa desemejante: una idea; además, puede ser comparada con algo de igual naturaleza: otra palabra. Su valor no está fijado por tanto mientras nos limitemos a comprobar que puede ser ‘cambiada’ por tal o cual concepto, es decir, que tiene tal o cual significación; tenemos que compararla todavía con los va-

cierto ahorro en el uso de sus unidades, permite que con una cantidad finita de elementos discretos sea posible armar infinitas combinaciones¹².

De la teoría del valor como modelo para comprender el carácter axiomático del sistema de la lengua pasaremos a otro uso del signo lingüístico, asociado también a la operación económica, el signo lingüístico “como señal cuanto como ausencia” (Liber-tella, 2000: 66). Este uso afirma la ausencia de lo que se nombra, oculta al interior del signo, como garantía del intercambio de la moneda sónica en el circuito de transacciones. Al funcionar el signo como una entidad sin peso, la comunicación parece un simple intercambio de etiquetas. Así, el signo funciona como *letra de cambio*.

En el mundo contemporáneo en el que la relación del signo con el referente ha perdido consistencia, como explicaremos más adelante, el trabajo estético con la materia significativa multiplica las relaciones de sentido. De modo tal que un signo puede ser usado para abrir otras relaciones imaginarias con las cosas. Así trabaja la poesía visual, forzando el signo lingüístico en sus pliegues materiales para evocar múltiples relaciones referenciales. Con Rosalind Krauss (1999) podemos establecer que esta alteración del signo —que se produce, para retomar sus términos, cuando permeamos la barrera del signo saussureano y el significante ingresa en el significado— funciona en el arte que parte de las vanguardias históricas. Es el momento en que se pierde la relación “natural”, predominante hasta fines del siglo XIX, entre signo y referente. Al decir de Krauss:

In the prewar period a literature of naturalism that assumed a transparency between language and its real-world referent runs parallel to a currency backed by (and thus also “transparent to”) the real value of the gold coin; on the other hand, by the end of the teens 1910 a modernist literature that stakes its aesthetic integrity on the free play of its signifying elements is contemporary with an economic system entirely regulated by the abstract legal apparatus of banking through which token money circulates (Krauss, 1999: 7).

lores similares, con las demás palabras que pueden oponérsele. Su contenido solo está realmente determinado por el concurso de lo que existe fuera de ella. Dado que forma parte de un sistema, está revestida no sólo de una significación, sino también y sobre todo de un valor, lo cual es muy distinto” (Saussure, 1985: 142).

¹² En términos del *Curso de lingüística general*: “Cada idioma compone sus palabras sobre la base de un sistema de elementos sonoros, cada uno de los cuales forma una unidad netamente delimitada, y cuyo número está perfectamente determinado. Ahora bien, lo que les caracteriza no es, como podría pensarse, su cualidad propia y positiva, sino simplemente el hecho de que no se confunden entre sí” (Saussure, 1985: 146).

La hipótesis de la autora sobre el “nonreferential aesthetic sign” (Krauss, 1999: 6) permite pensar el sistema de signos de la lengua, centrado en la noción de valor saussureano, como un sistema económico en el que la convertibilidad depende de un referente externo. Según la lectura de Krauss, la pérdida de transparencia del signo determinaría, para el arte de la posvanguardia, la imposibilidad de establecer un valor estético objetivo a las producciones artísticas: “The result is not just a promiscuity of meanings that have become polysemic or sonorously empty but also the difficulty of determining genuine aesthetic value at all” (Krauss, 1999: 18). Todo valor se vuelve relativo en un sistema de oposiciones que se desfonda a causa de la pérdida de relación directa entre signo y referente. Este movimiento —análogo a la pérdida de respaldo en oro de la moneda en el sistema económico posterior a la primera guerra mundial, como enuncia la autora (Krauss, 1999: 6)— proporciona la pauta desde la cual repensar el lugar asignado a la posición del signo como objeto de intercambio en las sociedades contemporáneas. En ese sentido, con la atención puesta en la letra, la inscripción comienza a percibirse como objeto separado, abandonando la pretensión de transparencia absoluta entre signo y referente, mostrando su contenido gráfico.

Así, el poema visual trabaja con la exterioridad del significante para situar allí la capacidad expresiva. Mediante la traza de la letra y la disposición de los elementos, la línea-letra, como “hilo de lino”, “*linum*” (Corominas, 1987: 358), organiza el espacio del soporte, forma una espacialidad mixta. En ella se inscribe como un elemento más de la composición. Es decir, cada letra importa por lo que significa en la lengua pero también por su comportamiento como materia. De ese modo, la palabra deja ver la superficie que la sostiene. Se construye entonces un significado en el poema que excede a la correspondencia exacta entre significante y referente. El significante y el soporte ingresan a la significación por el trabajo material de la tipografía.

3. Gráphō

Prosigue Corominas en la entrada que corresponde a “gráfico”: “del griego *graphikós*, referente a la escritura o al dibujo, hábil en lo uno o en lo otro, derivado de *gráphō*: yo dibujo o yo escribo” (Corominas, 1987: 302). Tal definición ayuda a ubicar el origen de la ambivalencia en el terreno intermedio entre lo escrito y lo dibujado. “Gráphō” plantea la liminalidad entre dibujar y escribir. Un rasgo que, según lo revisado hasta ahora, opera visiblemente en la experimentación de la poesía visual. En la misma entrada se alude también a la relación entre gráfico y gramático, por la raíz común “gráphō” luego devenida en “grámma”. De allí, según el diccionario, deriva “gramo, en términos de peso equivalente a 1/24 de onza” (Corominas, 1987: 302). Tal definición, puede verse, nos permite acercarnos aún más a la hipótesis del intercambio económico del signo lingüístico. La onza en cuanto índice

de masa sirvió como unidad de medida para el intercambio comercial, funcionó como constructo de equivalencia o punto cero a partir del cual calcular el valor de las cosas. En ese sentido, ayuda a completar la gama de relaciones presentes en la etimología. De “grámma” (escrito, letra), dice Corominas, asimismo “gramil” y “diagrama, anagrama, programa”. Estos últimos términos, que llevan inscrita por derivación la etimología de gráphō, conservan la marca sémica. Así, “programa” derivaría de pro-gráphō en el sentido de “yo anuncio por escrito”, ubicando la seña de futuro como característica de este modo de inscripción.

Este recorrido por la familia etimológica que nos acerca Corominas en su *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* permite comprender relaciones recurrentes entre términos asociados a la escritura. De ellas, en esta lectura, quisiéramos retener la cercanía etimológica de la raíz “gráphō” que funciona para la afirmación en primera persona del acto de inscripción, tanto para la palabra (“yo escribo”) como para el diseño de la figura (“yo dibujo”). Es posible entonces comprender la escritura como un trabajo de moldeado, una labor caligráfica (cuando es de puño y letra) y también, en la medida en la que avanzan las técnicas de notación o la tecnología en los mecanismos de impresión, tipográfica. Caligrafía y tipografía son dos modos diferentes del uso de la letra y ambos, mediante el trabajo sobre la forma, producen efectos de sentido específicos.

Atendiendo a la dimensión material del signo como parte del proceso de significación se advierte la plasticidad de esa *línea-letra* que revisábamos en Lyotard. Proponemos pensarla en similitud con la de gráphō, el trazo que dibuja a la vez que escribe. Sus deslizamientos construyen una noción de letra ajustada a las poéticas de las cuales nos ocupamos. Por ello, nos referíamos antes al cruce de disciplinas y de espacios trabajados por las vanguardias históricas: interesa mostrar el proceso por el cual la visualidad expande sus contornos y el modo en que la letra se acomoda en nuevas reparticiones. Es decir, cómo la letra, como objeto separado, continuamente toma distancia de lo exclusivamente comunicacional para exhibir la potencialidad del trazo. El desfondamiento del referente directo —aquello que con Krauss llamábamos “nonreferential aesthetic sign”— reafirma lo maleable de la lengua, su capacidad de ajustarse a nuevas relaciones referenciales.

En ese proceso se encuentra también la noción misma de letra. Construir su definición permite discutir un aspecto central de la escena de cruce entre la visualidad y la literatura. En ese sentido, consideramos que esta categoría colabora en la respuesta a la pregunta inicial sobre el lugar de la escritura en la poesía visual. La forma de la letra detiene, retiene. Vemos tamaños, trazos, pero en la composición se expande un lugar híbrido entre lenguaje e imagen. La tipografía oscila del espacio textual al figural o viceversa. En ese vaivén las capas materiales de la inscripción trabajan el problema del signo. Recuerdan, asimismo, la importancia

de la tinta y el soporte en este terreno de estudios. Así, la letra en su inscripción gráfica reconduce la potencia poética hacia la visualidad de su forma.

Bibliografía

Fuentes

Corominas, Joan (1987), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.

Derrida, Jacques (1986), *De la gramatología*, Ciudad de México, Siglo XXI.

---- (2003), *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*, Madrid, Trotta.

Krauss, Rosalind (1999), *The Picasso Papers*, Cambridge, MIT Press.

Lacan, Jacques (2003), *Escritos I*, Ciudad de México, Siglo XXI.

---- (2012), *Otros escritos*, Buenos Aires, Paidós.

Lyotard, Jean-François (2014), *Discurso, figura*, Buenos Aires, La Cebra.

Saussure, Ferdinand de (1985), *Curso de lingüística general*, Barcelona, Planeta-Agostini.

Bibliografía referida

Barisone, Ornela (2017), *Experimentos poéticos opacos*, Buenos Aires, Corregidor.

Davis, Fernando y Romero, Juan Carlos (2016), *Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental*, Buenos Aires, Fundación Osde.

Illich, Iván (2002), *En el viñedo del texto*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Jait, Alelí (2017), *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua*, Buenos Aires, Ediciones Postipographika.

Libertella, Héctor (2000), *El árbol de Saussure. Una utopía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Mangifesta, Claudio et al. (2014), *Rastros en la poesía visual argentina*, Buenos Aires, Tiempo Sur.

Mitchell, William (2009), *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal.

Perednik, Jorge (1982), *Poesía concreta A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Perednik, Jorge et al. (2016), *El punto ciego. Antología de la poesía visual Argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio*, California, San Diego State University Press.

Rancière, Jacques (2011), *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo.

----- (2014), *El reparto de lo sensible*, Buenos Aires, Prometeo.

Saussure, Ferdinand de (1996), "Carta a Meillet", en Starobinski, Jean, *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*, Barcelona, Gedisa, p. 15.