



## La letra, material del trabajo estético

Lic. Paula La Rocca\*

*Pero esa letra ¿cómo hay que tomarla aquí?  
Sencillamente, al pie de la letra.*

Jacques Lacan

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). Pone así de relevancia la atención al sistema de la lengua en el estudio de sus unidades distintivas. Es decir, para delimitar un elemento del lenguaje el autor debe remitir al sistema o conjunto y hacer manifiesta la complementariedad entre diferentes niveles del análisis. Junto con Lacan podemos ubicar, entonces, la letra como formadora del *significante* (esto es, en cuanto tipo material individual o “soporte material”) en relación con el significado. En tanto primera distinción, podemos ver, prevalece aquí la nomenclatura característica del signo saussureano<sup>1</sup>. Sabemos, se establece 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 esta teoría la imagen es la de una lengua en la que 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:

<sup>1</sup> 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). A partir de esta definición podremos avanzar en la propuesta de este estudio.

\* Instituto de Humanidades, CONICET.  
paularock24@gmail.com

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) de la teoría saussureana, el cual consiste en ubicar la barrera del signo saussureano (la barrera que media entre los dos términos, significante / significado) como elemento activo. A partir 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*” (Lacan, 2003, 466). Para estudiar la amplitud de la posición del significante será necesario, entonces, permear esta barrera. Es decir, volver a observar la complejidad del reenvío constante 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 diversas poéticas visuales desde la posición del significante. Pues, en cuanto inscripción sobre un soporte, la letra allí interviene en la formación compleja 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, la letra configura una repartición del sentido desde su misma materialidad. Para estas poéticas funciona como realización efectiva del lenguaje y sus alcances pueden preverse únicamente a partir de su inscripción palmaria. En los términos del

autor, la correspondencia estaría dada del siguiente modo “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 donde la permeabilidad de los términos del signo saussureano permiten 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 la significación.

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 el significado (en el compuesto que ella articula, *lexema* o *semantema*, palabra o frase) sin que su sentido total, para estas poéticas, se aloje en otro lado que en la inscripción. Para aproximar una definición de lo que entendemos por letra en su materialidad escrituraria, es decir, tipográfica o caligráfica, indagaremos en los sentidos etimológicos asociados al signo escrito. Con el fin de detallar sus relaciones nos detendremos en el estudio de 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 línea fue ya señalada por Jean-François Lyotard hacia los años setenta. En “La línea y la letra” (2014) el autor se refiere a la cualidad plástica de la letra, 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 una parte, el autor se refiere al espacio textual, aquel en el que se inscribe el significante gráfico. Por otra, ubica el 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 esfuerzo de Lyotard consiste en mostrar cómo conviven ambos órdenes del sentido, primero 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. Así, mientras la letra está más ajustada a la norma tipográfica, menos se percibe como forma. Pero cuando toma rasgos singulares y distintivos a partir del trabajo de trazado, más se acerca a la figura por su dominancia expresiva. Adquiere mayor importancia en los términos de la composición visual. En 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 imagen. El espacio textual, así, se cruza con el espacio figurado a partir del trabajo caligráfico (o tipográfico) en el soporte. Cada letra expresa la materia misma y no sólo evoca el sonido al que responde. Como articulación formal del trazo, dibuja una sensibilidad particular, descarga una energética para la exposición material de una idea. O, dicho de otra manera, el trazado de la letra

ensaya un escape a la transparencia de lo comunicable. En la intersección de dos órdenes diversos del sentido (con Lyotard: “espacio textual” y “espacio figural”) la evidencia material de la letra permite la experimentación con el significante. “Es legible lo que no detiene la carrera del ojo –dice Lyotard–, o sea lo que se ofrece de inmediato al reconocimiento” (Lyotard, 2014, 223), así contrapone el espacio textual al figural para comprender el funcionamiento de la letra en la página. La letra legible no detiene la carrera del ojo, es una letra homogénea.

Esta forma de trabajar con la materia signica 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 técnicos y que repercute 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 signica 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 (Corominas, 1987, 358), como “hilo de lino”, “*linum*”, en el sentido en el que se compone la palabra linotipia: “line of type o línea de composición”. Aquí, desde su relación etimológica, más claramente, una línea asociada al trabajo de cons-

trucción de la forma. Luego, el segundo término: letra, del latín “*littera*”, de donde tanto la misiva, la “*lettera*”, cuanto la llamada “letra de cambio” remite 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”, que permite conectar la importancia primordial con las “técnicas de notación” (Derrida, 2003, 123), es decir, la importancia de lo inscrito, pero también de los grafos y de los blancos, la linealización y la organización del espacio.

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 en sus términos, “la lengua es un sistema del que todos los términos son solidarios y donde el valor de uno no resulta más que de la presencia simultánea de los otros” (Saussure, 1985, 141). Como sistema de intercambio que garantiza cierto ahorro en el uso de sus unidades, permite crear infinitas combinaciones con una cantidad finita de elementos discretos.

De la teoría del valor, como modelo para comprender el carácter axiomático del sistema de la lengua pasamos a otro uso del signo lingüístico, más contemporáneo y posterior a las lecturas de la teoría francesa en latinoamérica, asociado también a la operación económica, el signo lingüístico “como señal cuanto como ausencia” (Libertella, 2000, 66). Este uso afirma la ausencia de lo que se nombra, ocultada al interior del signo, como garantía del intercambio de la moneda signica 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, el trabajo estético con la materia significante multiplica las relaciones de sentido. De este modo el signo puede usarse para abrir relaciones imaginarias con las cosas.

Así trabajan, por caso, las poéticas visuales del siglo XX forzando al 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 los términos, cuando permeamos la barrera del signo saussureano y el significante in-

gresa en el significado— funciona en el arte que parte de las vanguardias históricas. Es el momento en que 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 strikes 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).

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”, dice Krauss (1999, 18). El 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 vimos (Krauss, 1999, 6)— proporciona el lugar desde la cual repensar 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 así su contenido gráfico.

Las poéticas visuales posteriores a las vanguardias históricas trabajan con la exterioridad del significante para situar en la palabra (y no más allá de ella) la capacidad expresiva, y lo hacen mediante la traza de la letra, su plasticidad entra en la dinámica de 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 la que se inscribe

como un elemento entre otros. Es decir, no es ya la letra publicitaria, cuyo mensaje prevalece por sobre la seducción de la materia del significante, sino por el contrario el soporte ancla el contenido del texto en el marco de la ausencia de sentido unívoco. Cada letra importa por lo que significa literalmente, pero también por lo que comporta como materialidad. La palabra muestra la superficie que la sostiene, antes desapercibida, y forma desde allí un significado 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.

Prosigue Corominas en la entrada que corresponde a “gráfico” (Corominas, 1987, 302): “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”. 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, 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 en cuanto constructo de equivalencia o punto cero desde donde 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, que llevan inscritos 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.

Ante este recorrido breve por la familia etimológica, especialmente desde Corominas en el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* se comprenden algunas de relaciones recurrentes sobre 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”) cuanto para el diseño de la figura (“yo dibujo”). Es posible entonces comprender la escritura como

un trabajo de moldeado, una labor tanto caligráfica (cuando es de puño y letra) o en la medida en la que avanzan las técnicas de notación o la tecnología en los mecanismos de impresión, es también tipográfica. Caligrafía y tipografía son dos modos diferentes del uso de la letra y ambas, mediante el trabajo sobre la forma, producen efectos de sentido específicos. Las poéticas visuales contemporáneas sitúan un lugar de exploraciones estéticas entre el arte visual y la poesía. A partir de este territorio de intercambios participan del amplio campo de investigaciones entre visualidad y literatura.

## Bibliografía

- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. CDMX: Siglo XXI.
- Derrida, J. (2003). *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid: Trotta.
- Krauss, R. (1999). *The Picasso Papers*. Cambridge: MIT Press.
- Lacan, J. (2003). *Escritos I*. CDMX: Siglo XXI.
- Lacan, J. (2012). *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Libertella, H. (2000). *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lyotard, J-F. (2014). *Discurso, figura*. Buenos Aires: La Cebra.
- Saussure, F. (1985). *Curso de lingüística general*. Barcelona: Planeta-Agostini.