

# *Escrito en el aire:*

## **CONFABULACIÓN DE ESCRITURAS<sup>1</sup>**

Rosa

**SARABIA**

*Escrito en el aire* es el resultado de la colaboración artística entre el español Rafael Alberti (1902-1999) y el argentino León Ferrari (1920-2013), quienes durante el exilio argentino del primero inician una duradera amistad en la que ambos comparten ideas estéticas y políticas.

En 1964, *Escrito en el aire* se termina publicando en Italia, donde pasa a residir Alberti en 1963 hasta 1977, año de su regreso a España. En la cubierta se lee «9 poemas inéditos para 9 dibujos de León Ferrari», lo que resulta un envés al tradicional poemario ilustrado. Se trata de una edición limitada, de 359 ejemplares numerados, algunos fuera de la venta, y solo 9 autografiados. La editorial All'insegna del Pesce D'Oro de Milán por entonces dirigida por Vanni Scheiwiller, tiene a su cargo y cuidado la edición de lo que sería una variante de libro de artista<sup>2</sup>. En él,

---

<sup>1</sup> Agradezco a Rosa Lesca de la Fundación Augusto y León Ferrari (Buenos Aires) por haber puesto a mi disposición la versión digitalizada de *Escrito en el aire*.

<sup>2</sup> En una carta del 9 de abril de 1964 dirigida a Ferrari, Alberti le escribe que Scheiwiller le ha mostrado «un ejemplar ya armado. Va a quedar preciosa la edición (cada libro irá en un estuche de cartulina negra)». También añade que la Galería Levi expondrá los originales. Dato que refuerza la calidad artística que se le dio al material desde su inicio. (carta disponible en el archivo digital de ICAA -International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston—ID 743767). Dicha galería Levi fue la misma que en el año 1962 expuso dibujos de Ferrari, mediante el contacto que este hizo con Franco Passoni. La correspondencia epistolar entre Alberti y Ferrari es digna de un estudio aparte, sobre todo aquellas cartas en que ambos lúdicamente mezclan dibujos y escritura. Ver la fechada en abril de 1965, en que Alberti dibuja una paloma en el centro y usa básicamente el rojo y el verde para distinguir las líneas de las entrelíneas. Estas últimas se deben de leer invirtiendo la página 180 grados, recurso libre de la escritura rongo rongo (ICAA, ID 743697).

Ferrari y Alberti exponen el valor físico del cuerpo del artista en el proceso de la manuscritura, la cual necesita a su vez de la fotoduplicación para su distribución y comercialización<sup>3</sup>. Según el concepto vertido por Jean Baudrillard en *Simulacre et Simulation*, estas escrituras disimulan, ya que fingen no tener lo que se tiene: la tecnología de la imprenta y la cámara fotográfica. Dicho de otro modo, el trazo individual de estas escrituras es la puesta en escena de una paradoja. Por un lado, se resiste al mecanismo de «repetibilidad» —el cual a partir de la invención de Gutenberg afectó la economía y la cultura, según Marshall McLuhan— y por otro, entra en la serie como libro. Más allá de esa irresoluble contradicción, *Escrito en el aire* cuestiona conceptos epistemológicos respecto al lugar de la escritura en la cultura e historia de nuestra civilización.

A diferencia de otras colaboraciones de Alberti con pintores abstractos (Robert Motherwell, Manuel Rivera y Antoni Tàpies), *Escrito en el aire* presenta dos escrituras que se corresponden en el doble espacio de la página. Sin duda, la ilegibilidad de la una contrasta con la legibilidad de la otra pero ambas conforman un contrapunteo a dos manos, en que la escritura se muestra como motivo poético, pero sobre todo como texto. En *Variaciones sobre la escritura*, Roland Barthes sostiene que en una escritura ilegible el significante se desprende de todo significando (o sea, suelta la coartada referencial) y es en ese momento cuando aparece el texto, pero para comprenderlo es necesario «ver» la ruptura vertiginosa que permite que el significante se constituya, se ajuste y se despliegue sin sostenerse en un significado<sup>4</sup>. Cabe aquí aclarar que desde la teoría integracional de sistemas escriturales, la definición de escritura es amplia y abraza tanto los sistemas verbales como los no verbales; estos incluyen las notaciones musicales, la coreografía, diagramas de ingeniería y química, ecuaciones matemáticas y de leyes físicas. Todos ellos codifican un conocimiento convencional y el alfabeto, según esta teoría, no sería más que una notación<sup>5</sup>.

La falta de títulos en los poemas y la ausencia de paginación colaboran a la idea de ver el libro como un solo proyecto escriturario en que el propio título, *Escrito en el aire*, haría de síntesis para ambas prácticas en el que a la vez se refuerza la dimensión temporo-espacial tanto del signo visual como lingüístico, haciendo borrón y cuenta nueva respecto a las normas que Gotthold Lessing marcara para cada arte<sup>6</sup>. Al mismo tiempo, ambas dan cuenta de una tradición vanguardista. Digo tradición, porque en los nombres de Alberti y Ferrari se suman dos corrientes rupturistas de las varias que se dieron en el transcurso del siglo XX. Por un lado,

<sup>3</sup> En 2010 se realizó una segunda edición, facsimilar, de 75 ejemplares.

<sup>4</sup> Roland Barthes, «Variaciones sobre la escritura», en *Variaciones sobre la escritura*, Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 105.

<sup>5</sup> Ver el estudio de Roy Harris, *Signs of Writing*, Routledge, Londres, 1995.

<sup>6</sup> Desde la teoría post-estructuralista del arte, W. J. T. Mitchell se acerca a la literatura para reforzar aquello de que no podemos experimentar una forma espacial excepto en el tiempo, así como no podemos hablar de nuestra experiencia temporal sin invocar medidas espaciales (276).

está la vanguardia histórica de las primeras décadas, en la que Alberti se inicia como pintor y cuya exposición en el Ateneo de Madrid de 1922, fue la primera muestra española de arte abstracto según Juan Manuel Bonet<sup>7</sup>. Y si bien durante el exilio argentino regresa al signo, como llama a la pintura, exponiendo en 1947 sus «líricografías» en galerías sudamericanas, su nombre ha sido asociado con la literatura y principalmente con el quehacer poético. Por su lado, Ferrari, 20 años menor que Alberti, ingeniero de profesión, se inicia en la escultura abstracta y pasa al arte conceptual en los años 60. Es partícipe en esta década del experimental Instituto Di Tella e integrante en la acción de arte político de “Tucumán Arde” en 1968. Incurrir en la producción literaria con una obra de teatro, *Palabras ajenas* (1967) y poesía en *La bondadosa crueldad* (2000), pero es en el arte visual donde se ha destacado, siendo ganador del León de Oro de la Bienal de Venecia de 2007, entre numerosos premios. Semejante a la vanguardia histórica, la de los años 60 es testigo de una nueva experimentación estética. En un contexto mayor y sin duda influyente, el modelo lingüístico pasa a ser reflexión de otras disciplinas (la antropología, la sociología, la filosofía, el psicoanálisis) que hacen del lenguaje un paradigma del pensamiento y del mundo en sí mismo y que Fredric Jameson resume en su estudio, *The Prison-House of Language*, como «proyección estructuralista»<sup>8</sup>.

Justifico llamar escrituras a los dibujos de Ferrari incluidos en *Escrito en el aire* siguiendo las denominaciones que él mismo utiliza respecto a su práctica. Se podría deducir que las primeras escrituras abstractas son metamorfosis de sus esculturas de alambres que Ferrari empieza a realizar en 1961. En 1962, durante una breve estancia en Milán, y a pedido del coleccionista Arturo Schwarz (atraído por la riqueza de los alambres soldados de sus esculturas) Ferrari colabora con un grabado que podría considerarse el inicio de la escritura abstracta. Más tarde en ese mismo año, Ferrari inicia sus dibujos escritos a raíz de poemas de Alberti, como «Cabellos rizados» y «A la línea»<sup>9</sup>. El propio artista llama «dibujos escritos» a estos diseños en que líneas abstractas garabatean, se enroscan, tendiendo hacia una horizontalidad concurrente con las escrituras alfabéticas, aunque ilegibles<sup>10</sup>. Se trata de escrituras ajenas a los códigos y registros convencionales, sobre las que reflexiona Barthes en el estudio ya mencionado. Barthes, él mismo autor de las artificiales *contre-écritures*, se resiste a aceptar la función comunicativa de la lengua y la de transmisión para la escritura como rasgos distintivos<sup>11</sup>. Es más, Barthes

<sup>7</sup> Juan Manuel Bonet, «Baedeker del ultraísmo», en *El ultraísmo y las artes plásticas*, IVAM, Valencia, 1996, pp. 9-58.

<sup>8</sup> Lévi-Strauss, Lacan, Barthes, Althusser, Derrida, Foucault, Greimas, Todorov, son algunos de los que forman parte de este proyecto. Ver los estudios de Pérez-Oramas, (13-14) y Morley (153-169).

<sup>9</sup> Ferrari anota en su cuaderno que el 17 de noviembre de 1962, habiéndose encontrado con Alberti, este le lee algunos de sus poemas y así comienza a trabajar sobre uno de ellos, “Sermón de la sangre,” con la idea de hacer algo muy complejo. (En Andrea Giunta “Chronology”, *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2006* (396).

<sup>10</sup> La ilegibilidad fue también rasgo del primer arte político de Ferrari. La serie de “Carta a un general” de 1963, contemporáneo a la producción de *Escrito en el aire*, responde a sus “dibujos escritos.”

<sup>11</sup> Roland Barthes, «Variaciones de la escritura», en *Variaciones sobre la escritura*, Paidós, Buenos Aires, 2002, pp. 90-91.

considera que existen escrituras que no podemos comprender y que están fuera del desciframiento porque son las que imaginan los artistas. Se trata de escrituras ficticias o falsas (da como ejemplos los grafismos de Mirtha Dermisache, André Masson, Bernard Réquichot) de las que no habría diferencia alguna respecto a las verdaderas, salvo el contexto, o entre lo no descifrado y lo indescifrable. Barthes concluye que el significante es libre y soberano, y que las escrituras ilegibles nos dicen que hay signos, pero no sentido<sup>12</sup>.

En *Escrito en el aire* la abstracción y la indescifrabilidad de los dibujos escritos de Ferrari se confabulan con la legibilidad de los versos de Alberti que abandonan su horizontalidad para ondearse, contorsionarse y figurar. Confabulación que apunta a reforzar, por un lado, el rasgo arbitrario del significante respecto a la cosa designada, por otro, cuestionar el lugar de la escritura vis-à-vis la predominancia fonética que Ferdinand de Saussure le diera al signo lingüístico. En este sentido, *Escrito en el aire* se centra en destacar la dimensión visual que supone toda actividad de la escritura, y al mismo tiempo cuestiona la convención de la lectura al alterar la visión acostumbrada a la linealidad.

La escritura dibujada o poesía visual responde a una larga tradición pero es con las vanguardias de los años veinte que surge acompañando una nueva era de inventos, descubrimientos físicos y conceptos filosóficos<sup>13</sup>. No obstante, la hecha a mano es una excepción que contrasta con las tipografías estridentes de un futurismo maquinista. En *Escrito en el aire* Alberti abandona la experimentación hecha en sus "liricografías" en que arabescas figuras funden color, línea y palabra<sup>14</sup>. En su diálogo escriturario con Ferrari, los versos dibujan formas simples, ligeras, leves y breves, mientras que los dibujos escritos, con la excepción del que cierra la serie, construyen formas rectangulares pobladas por líneas obsesivas y exhaustivas.

El propio Alberti da cuenta del uso común de la línea tanto de la escritura y como del dibujo en «A la línea», soneto de 1947. En el primer cuarteto aparece el encuentro común de ambas artes: «A ti, contorno de la gracia humana / recta, curva, bailable geometría, / delirante en la luz, caligrafía / que diluye la niebla más liviana». Para luego rematar en el último terceto su fundamental papel respecto del arte: «Te canta el punto ardiendo en el espacio. / A ti, andamio y sostén de la Pintura»<sup>15</sup>. Por su lado, en 1980, Ferrari escribió un breve ensayo poético semejante

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>13</sup> Dentro de la poesía visual hispana de vanguardia encontramos a Guillermo de Torre, Vicente Huidobro, José Juan Tablada, Josep Maria Junoy, Alberto Hidalgo, Adriano del Valle, Oliverio Gironde, Ramón Gómez de la Serna, Joan Salvat Papassiet, Carles Sindreu i Pons, Joaquim Folguera, Vicenç Solé de Sojo, Ángel Cándiz (pseudónimo de Dámaso Alonso), Pedro Ralda, Luis Mosquera, Federico de Iribarne, Federico García Lorca, Juan Larrea, Eugenio Montes, Ramón de Basterra, Isaac del Vando-Villar.

<sup>14</sup> Alberti también las llama "liricogramas," y aclara que no tienen parentesco alguno con el caligrama de Apollinaire. (en "La palabra y el signo" discurso académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, citado por Pochat 30).

<sup>15</sup> Rafael Alberti, *A la pintura*, Alianza, Buenos Aires, 1989, p. 53.

al soneto de Alberti, pero añadiendo la escultura en la confluencia del dibujo y la escritura. Así, en «Prismas y rectángulos» describe:

Pero en el aire puede también repetirse el dibujo rectangular que proyectado al espacio se transforma en prisma [...] Los hilos entonces, los alambres rectos o curvos, se cruzan se sostienen se suman se enredan en un laberinto vinculado a otro y a otro cerca de un vértice o de una arista lejana con un sol, un estallido, un nido de rayas medio escondido detrás de otros o confundiendo con otros que están detrás de él o que lo cubren o descubren según se mueva la retina o la luz, con las sombras escapándose de los brillos y modificando el color y el valor de la vecina que aparece desde la penumbra o desde un costado como si fuera un acento, el rasgo de una nueva letra o el eco de un mensaje anterior<sup>16</sup>.

Ambos textos poéticos por sendos artistas servirían de atinada reflexión para aquellos contenidos en *Escrito en el aire*, en que los signos parecen resistirse a interpretaciones sesudas pero sí permeables al discurso metapoético.

En *Escrito en el aire*, los dibujos escritos como los poemas dibujados usan el mismo soporte y medio, el papel y la tinta. La mano en movimiento, tanto del artista como del poeta, despliega toda una reflexión sobre el origen común del arte y la escritura, la que porta el pictograma, y por tanto, la evidencia constante de la visualidad de la escritura a través de la evolución humana. La cursiva elegida por el español no es casual en este propósito mancomunado. La letra cursiva que se originó con la introducción del papiro en Egipto, fue el soporte dúctil que otorgó la posibilidad de una línea de tinta continua similar a la acción de dibujar. Al respecto, dice Nicolette Gray, dos son los tipos romanos de letra cursiva en los que pueden observarse una actividad de dibujo y en los cuales intervienen escribas profesionales que hicieron de la escritura un arte, o artistas profesionales que encontraron en la escritura un punto de partida de inspiración<sup>17</sup>. Me interesa recalcar esta noción en cuanto a que el alfabeto en sus orígenes tenía el aspecto visual adosado al inteligible, rasgo que se perdió con la imprenta. Richard Lanham habla de esta como habiendo sido entendida desde su invención como «transparente ventana al pensamiento conceptual», cuya simplicidad posibilitaba una alfabetización rápida y democrática y cuyo estilo pasaba por no ser tal, ya que el elemento estético, el que poseía la letra del manuscrito medieval, se veía como obstáculo a su objetivo civilizatorio.

Alberti se acerca a las escrituras de Ferrari dibujando aquello que el sujeto poético cree «ver/leer» en ellas. Así en el tercer poema (**Figura 1**), se convoca el cuerpo femenino en «Monte de Venus» cuyos frondosa y rizada capilaridad sugiere la escritura circular y obsesiva de Ferrari. Este trazo repetitivo tiene en la reiteración vocálica de «riiiiizaaadooos» y «desriiiiizaaaadooos» su signo análogo. Aquí se

<sup>16</sup> León Ferrari, «Prismas y rectángulos», en *León Ferrari*, Fundación León Ferrari y Arte y Acervo, Botoá, 2011, p. 60.

<sup>17</sup> Nicolette Gray, *Lettering as Drawing*, Oxford University Press, Londres, 1971, p. 9.

reforzaría tanto el aspecto fonético como visual de nuestro alfabeto. Sin embargo, siendo originalmente la fonetización la responsable por la linealidad y por la subordinación de la escritura como representación de la palabra hablada (Ulmer 8), tendríamos en los desplazamientos del verso horizontal un cuestionamiento a dicho papel superior. El último poema de la serie es el mejor ejemplo en que esta tensión se hace patente (**Figura 2**): «¿El sol? / El sol/ olvidado / Pedrada / contra / la / luuuz / Hechos añicos / los/ raaaaaayos». El verso «raaaaaayos» con que remata el poema expone al grafema en su doble comportamiento de grafo y grama, el que funde nuevas y viejas tecnologías, ciencia y juego, arte y poesía. Aquí la visualidad del grafema acompañada por la unívoca doble referencia al signo «sol» (cuestionado e inmediatamente confirmado al comienzo del poema), hace que el dibujo escrito de Ferrari se transforme en glifo, mitograma, el que supone un regreso al pensamiento multisensorial pre-alfabético en que la linealización estaba ausente. Ambos textos, el de Ferrari y el de Alberti, efectúan un proceso de «des-sedimentar» la milenaria historia de la linealidad escritural rescatando a la escritura de su posición aleatoria. Son propuestas prácticamente contemporáneas al llamado que Jacques Derrida realiza en su *De la gramatología*<sup>18</sup> para volver a encontrar el acceso a la unidad del mitograma, y por tanto, un regreso al pensamiento multisensorial en que «el sentido no está sometido a la sucesividad, al orden del tiempo lógico o a la temporalidad irreversible del sonido»<sup>19</sup>.

Veamos otro ejemplo (**Figura 3**) en que los versos que zigzaguean «lianas y marañas» y los que se cierran para expresar un «sin poder abrirse» entablan con el dibujo escrito una relación de aparente contraste. A diferencia de los otros en la serie, en este dibujo escrito la opacidad y densidad creadas por la línea que teje una urdimbre convierte al texto en textura abigarrada. Visualmente esta opacidad contrasta con los claros que dejan los versos encadenados del poema como una liana, como en caída, sin signos de puntuación que los interrumpa (común al resto de los poemas). Pero al hacerlos legibles, esa claridad de sus formas no se concretan homológicamente a nivel semántico. «Lianas y marañas de la noche con los ojos cerrados avanzar sin poder abrirse paso». Se nos da una proposición con verbo en infinitivo que esconde al sujeto de la enunciación. ¿Se trata de un sueño?, ¿o acaso una pesadilla en la que la inmovilidad atrapa al sujeto? El significado queda indeterminado y el lenguaje más allá de ser transparente instru-

<sup>18</sup> Jacques Derrida, *De la gramatología*, Siglo XXI, México D.F., 1978 (ed. orig.: 1967), pp. 113-114.

<sup>19</sup> De acuerdo con estos conceptos, Noé Jitrik, refiriéndose al proyecto escriturario que Ferrari venía haciendo desde 1962, apunta que el artista quería hacer «una arqueología del signo, porque sus grafías hurgaban en la letra constituida y reconocible para ir atrás, siempre más atrás, como queriendo llegar al punto y al momento en que el signo podía haberse constituido, ese signo que damos por hecho y con el que nos manejamos, logro del sentido en toda su plenitud; ese más atrás se aleja en el instante mismo en que se lo quiere asir y si el modo de su ser tantálico es fuente de angustia es también brote de la pasión pictórica, perseguir el origen del signo es pintar, es entrar en materia y en la materia» (Noé Jitrik, «La mano», prólogo a *Escrituras y esculturas de León Ferrari*, Álvaro Castagnino Galería de Arte, Buenos Aires, 1991).

mento de comunicación muestra su condición hermética e inefable, de la cual la poesía suele ser su medio ideal. Estos rasgos se hacen expresos en otro poema (**Figura 4**), en que el silencio domina por sobre una naturaleza mínima en que «Las mariposas / Los peces / las hojas / las hojas del agua / las // de / los / reflejos / los pájaros y ... / silencio / silencio que los enlaza». El arte abstracto suele asociarse con el silencio y su postura antiliteraria es un rasgo por excelencia al trabajar con la pura materia y las formas geométricas. El dibujo escrito que acompaña al poema delinea geometrías que se conectan unas con otras en un mutismo al cual los versos finales responden análogamente con el signo que el repertorio lingüístico tiene a disposición. Silencio elocuente que acusa a su vez la dimensión espacial tradicionalmente reservada al arte pictórico y negada a la escritura. Rasgo esencial de ambas vanguardias, algunas de estas escrituras se vuelven hacia sí, se hacen autorreflexivas respecto a su especificidad y condición de arte. La primera de la serie (**Figura 5**) da cuenta de esto y justifica el título del libro: «Escribir en el espacio / Alguien / Alguien que no veo / tacha / lo escrito / Se escucha la canción de lo tachado». Aquí la «scripción», el acto muscular de la escritura al que Barthes hace central en el estudio antes citado, es motivo del dibujo escrito y del poema que da comienzo a la serie contextualizándola. El trazado y el tachado de las líneas del dibujo y convocadas en el poema se logran conjuntamente en el tiempo y en el espacio, contestando la falacia racionalista y prescriptiva de la división de las artes, como el *Laaconte* al que ya se hizo referencia, y en concierto con el autorizado concepto einsteineano de la cuarta dimensión a la que rindieron cuenta artistas y poetas de la primera vanguardia. Por otro lado, el último verso conlleva una suerte de sinestesia en que la visualidad de lo tachado conjura el aspecto auditivo, y deja al lector preguntándose qué música es aquella que produce la escritura tachada<sup>20</sup>. Esta reflexión sobre la propia materia está en línea, entre otros, con los estudios de Norman Bryson<sup>21</sup> para quien la palabra muestra esa «espesura» del lenguaje al residir en la materialidad sensual del significante, y de Johanna Drucker, para quien la forma material del trazo, el aspecto corporal visual de las letras, palabras, inscripciones son evidencia de reglas de uso lingüístico y medios mecánicos que una cultura tiene a su disposición y dicha forma tiene la capacidad de significar siempre y cuando sea parte de un código cultural<sup>22</sup>.

En suma, *Escrito en el aire* es una reflexión sobre los aspectos matéricos y visuales de la escritura y de su común origen con el arte. Afin a las vanguardias, estas escrituras registran un camino de ida y vuelta. A la pulsión de ir hacia adelante en

---

<sup>20</sup> Este poema de Alberti pudiera estar haciendo un comentario oblicuo a la serie «Música» de Ferrari del año 1962, de parecida factura a los dibujos escritos de *Escrito en el aire*, y que a igual que «Carta a un general», son anotaciones ficticias e indescifrables.

<sup>21</sup> Norman Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, 1981, p. 3.

<sup>22</sup> Johanna Drucker, *The Visible World. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, University of Chicago Press, 1994, p. 44.

cuanto a experimentación y ruptura respecto a los modos de producción y normas estéticas, existe un movimiento hacia atrás, aquel que exhuma antiguas prácticas y ritos primitivos.

Rafael **ALBERTI**, *A la pintura*, Alianza, Buenos Aires, 1989.

— y León **FERRARI**, *Escrito en el aire*, All'insegna del Pesce D'Oro, Milán, 1964.

Roland **BARTHES**, «Variaciones sobre la escritura», en *Variaciones sobre la escritura*, Paidós, Buenos Aires, 2002.

Jean **BAUDRILLARD**, *Simulacre et Simulation*, Galiée, París, 1981.

Juan Manuel **BONET**, «Baedeker del ultraísmo», en *El ultraísmo y las artes plásticas*, IVAM, Valencia, 1996, pp. 9-58.

Norman **BRYSON**, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, 1981.

Jacques **DERRIDA**, *De la gramatología*, Siglo XXI, México D. F., 1978.

Johanna **DRUCKER**, *The Visible World. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, University of Chicago Press, 1994.

León **FERRARI**, «Prismas y rectángulos», en *León Ferrari*, Fundación León Ferrari y Arte y Acervo, Bogotá, 2011, 60.

Andrea **GIUNTA**, «Chronology», en Andrea Giunta (ed.), *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2006*, Cosac Naify/Imprensa Oficial, Sao Paulo, 2006, pp. 394-422.

Nicolette **GRAY**, *Lettering as Drawing*, Oxford University Press, Londres, 1971.

Roy **HARRIS**, *Signs of Writing*, Routledge, Londres, 1995.

Fredric **JAMESON**, *The Prison-House of Language*, Princeton UP, 1972.

Noé **JITRIK**, «La mano», prólogo a *Escrituras y esculturas de León Ferrari*, Álvaro Castagnino Galería de Arte, Buenos Aires, 1991.

Richard A. **LANHAM**, *The Electronic Word. Democracy, Technology, and the Arts*, University of Chicago Press, 1993.

Gotthold **LESSING**, *Laokoon*, Oxford University Press, 1965.

Marshall **McLUHAN**, «The Playboy Interview, *Playboy Magazine* (marzo, 1969), <http://www.cs.ucdavis.edu/~rogaway/classes/188/spring07/mcluhan.pdf> (última consulta: 29/10/2013).

W. J. T. **MITCHELL**, «Spatial Form in Literature: Toward a General Theory», en *The Language of Images*, University of Chicago Press, 1980, pp. 271-299.

Simon **MORLEY**, *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*, Thames & Hudson, Londres, 2003.



Luis **PÉREZ-ORAMAS**, «León Ferrari and Mira Schendel: tangled alphabets», en León Ferrari and Mira Schendel: tangled alphabets, MOMA, Nueva York, 2009, pp. 12-45.

María Teresa **POCHAT**, «Rafael Alberti en la Argentina (1940-1963)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486 (noviembre-diciembre de 1990), pp. 25-34.

Ferdinand de **SAUSSURE**, *Curso de lingüística general*, trad. de Mauro Armiño, Planeta, Barcelona, 1985.

Gregory L. **ULMER**, *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-Londres, 1985.



## ANEXO DOCUMENTAL

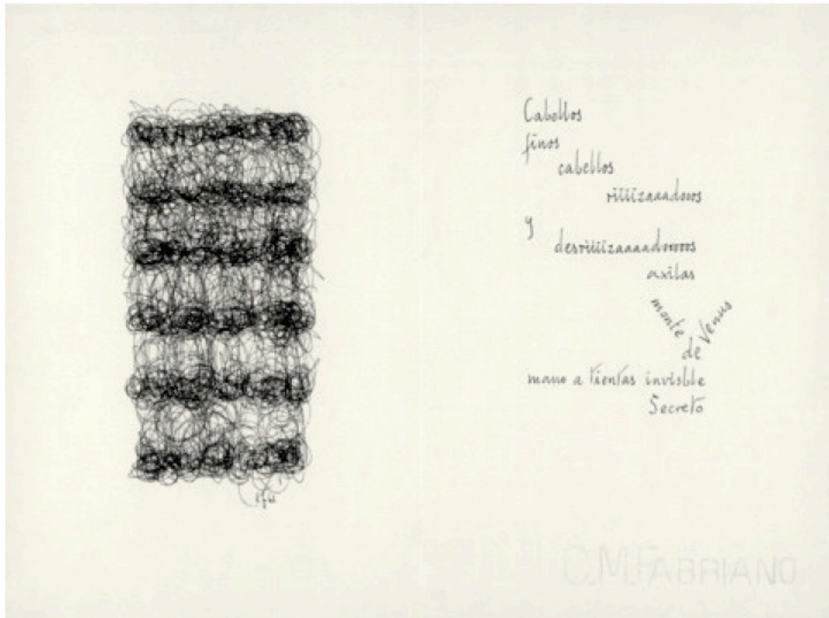


Figura 1

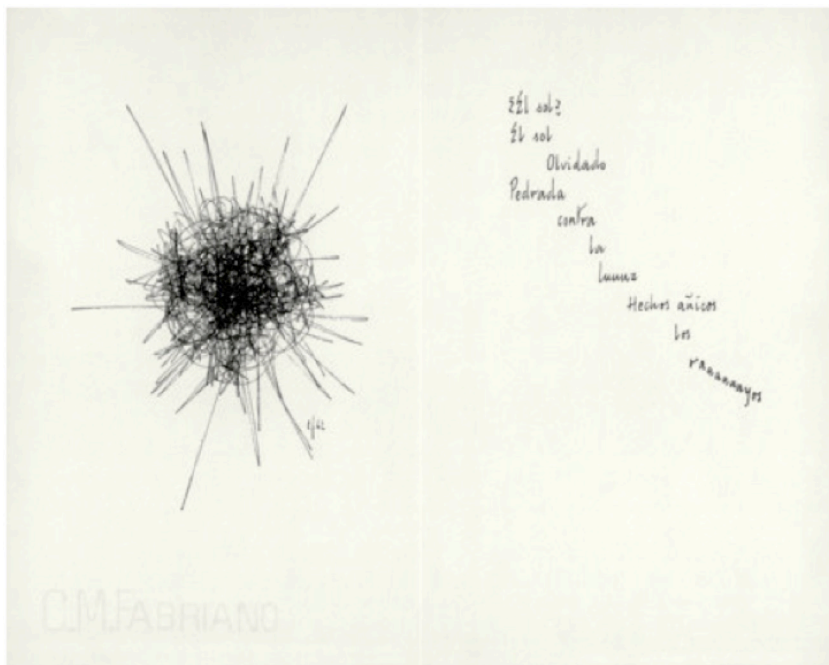


Figura 2.

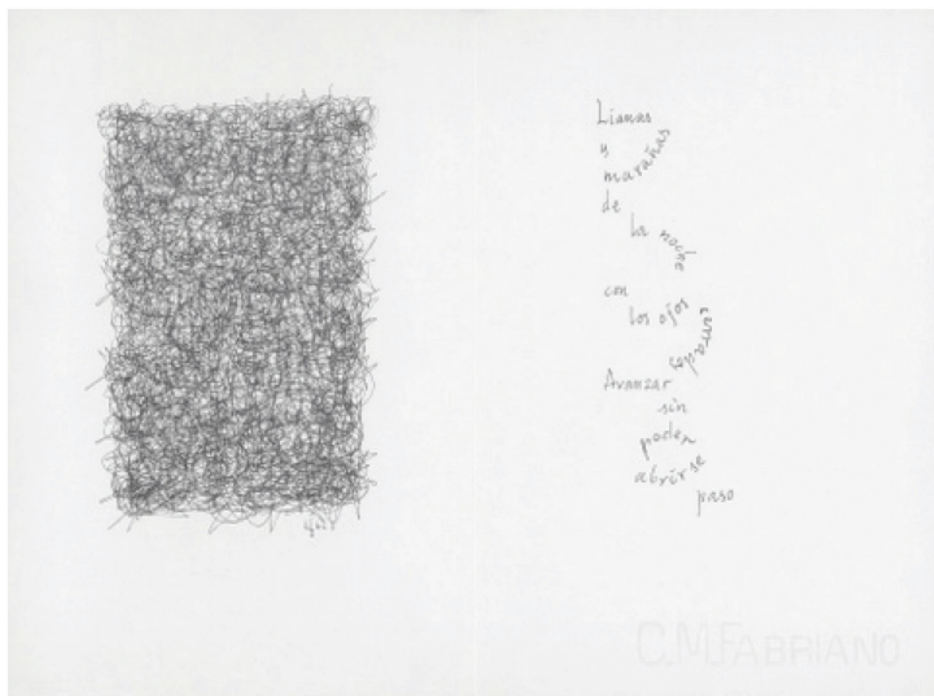


Figura 3

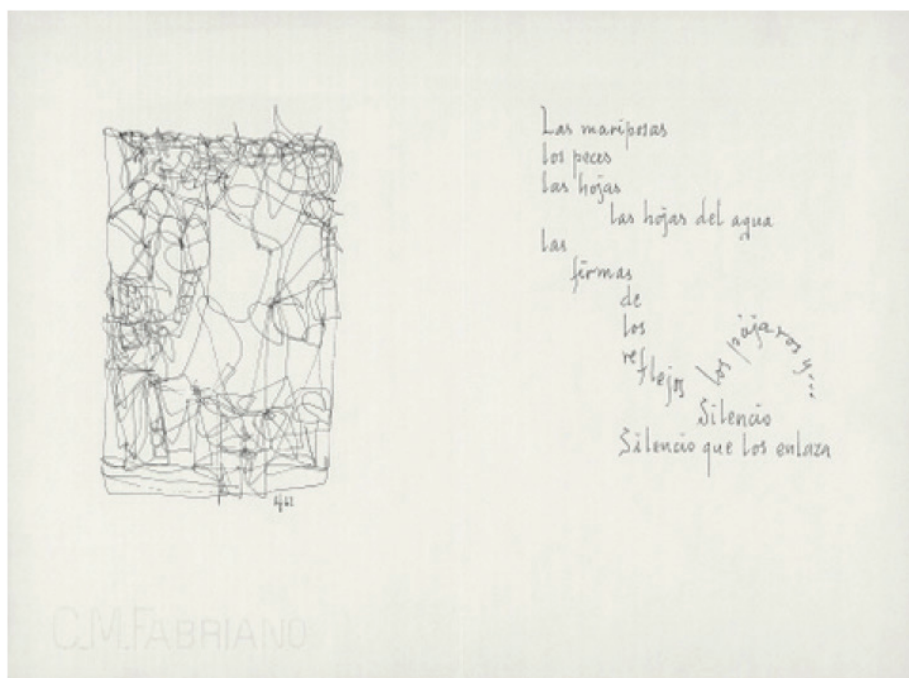


Figura 4

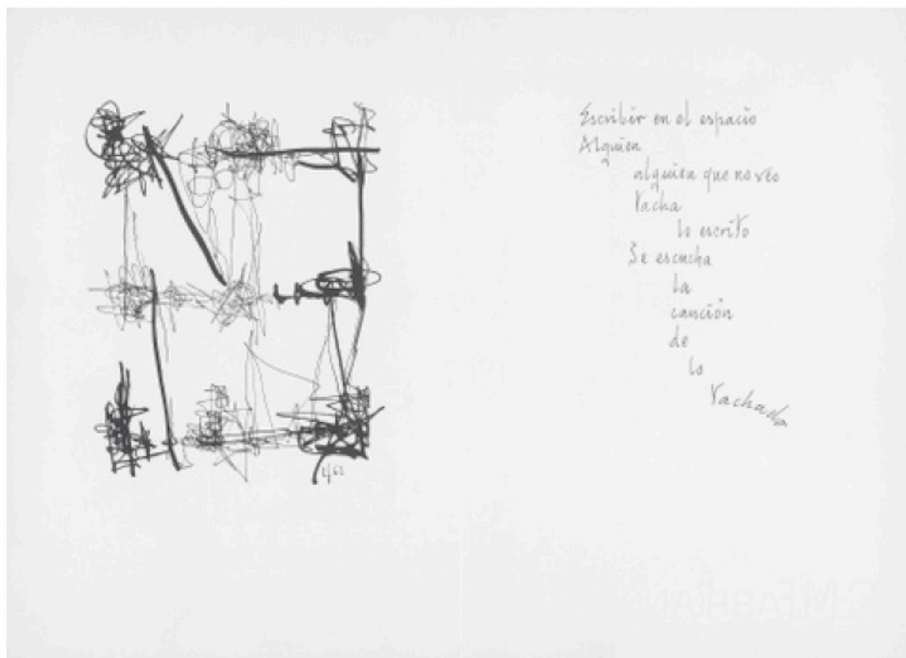


Figura 5