

# La letra dibujada como signo complejo

**Carlos Carpintero** es Diseñador Gráfico por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Docente universitario de grado y posgrado, investigador y ensayista.

El presente texto fue seleccionado por el comité científico para su inclusión en las Actas del 4º Congreso Internacional de Tipografía de Valencia, realizado en junio de 2010, bajo la temática "La letra dibujada".

## 1) Definiciones léxicas y planteamiento general del problema de la letra dibujada como imagen desde una mirada interdisciplinaria.

### 1.1) Léxico

¿Qué se entiende por "tipografía", por "letra dibujada" y por "imagen" en el marco de este trabajo?

Reelaboramos aquí parte de lo desarrollado en el proyecto de investigación IT-FADU<sup>1</sup> (avance presentado en el marco del 3º Congreso Internacional de Tipografía de Valencia bajo el nombre "Latinoamérica: Nuevos horizontes tipográficos"). Cuando se habla de "tipografía" se pueden considerar tres definiciones relacionadas:

- Una práctica destinada a la producción de tipos (materiales o digitales), con todo lo que técnicamente implica la consumación de esa práctica. Es la definición más próxima a la que aparece en el diccionario de la Real Academia Española<sup>2</sup> ("arte de imprimir").
- Un producto consumado, los tipos en sí, objetos de diseño que se usan, distribuyen, etc. Este es el sentido más próximo al de la expresión "fuente tipográfica", que resulta más exacta pero menos extendida por fuera del ejercicio profesional del diseño gráfico y actividades similares.
- Un dominio del saber, con historia y tradiciones que anteceden a la historia del diseño gráfico. Se puede situar el inicio de lo que hoy se conoce por "tipografía" (en esta definición) con la invención del tipo móvil. Esta tercera definición se diferencia de la primera en sus métodos y objeto: no se trata de la dimensión técnico instrumental sino de la reflexión sobre la técnica, la historia y la práctica.

Por "letra dibujada" entendemos aquel producto resultante de actividades como la caligrafía, la rotulación<sup>3</sup>, la ilustración, el grafiti<sup>4</sup>, el *taggeo*<sup>5</sup>, la escritura manual, etc. Pero también, como aquella actividad que participa en el desarrollo de otras actividades (como las instancias de bocetado o prefiguración de futuras fuentes tipográficas). En este sentido, la letra dibujada, aunque tiene relaciones estrechas con el universo de lo tipográfico, no puede ser considerada tipografía. A veces, en el habla cotidiana las palabras tipografía (digital o impresa) y letras (dibujadas, incisas, etc.) suelen presentarse como sinónimos.

---

<sup>1</sup> IT-FADU es la denominación del proyecto Investigaciones Tipográficas de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. El proyecto se desarrolló entre 2008 y 2010, inscripto en la Secretaría de Investigación, Unidad Morfología y Comunicación de la FADU-UBA. El equipo fue integrado por Carlos Carpintero, Pablo Cosgaya, María Victoria Lamas, Mariela Monsalve, Marcela Romero y José Scaglione. [www.it-fadu.org](http://www.it-fadu.org)

<sup>2</sup> Se trata de la 22º edición del Diccionario de la RAE. En el avance para el 3CIT se menciona la necesidad de actualizar esa definición.

<sup>3</sup> Por "rotulación" o letrismo hacemos referencia a la actividad que en lengua inglesa se denomina habitualmente *lettering*.

<sup>4</sup> En su 23º edición el Diccionario de la RAE (en preparación) incorpora la palabra "grafiti" o grafito como "Letrero o dibujo circunstanciales, generalmente agresivos y de protesta, trazados sobre una pared u otra superficie resistente."

<sup>5</sup> En Argentina y otros países de Latinoamérica se usa la expresión "taggeo" como aquella dedicada a producir "tags" o "etiquetas", abigarradas marcas identificatorias de individuos o grupos de jóvenes que se dibujan en las paredes y muros, con trazos rápidos de pincel, al límite de las posibilidades de decodificación.

Finalmente, por "imagen" hacemos referencia a aquella dimensión significativa que está más allá de lo alfabético, próxima al comportamiento del signo icónico en la tradición de la semiótica de Ch. S Peirce, y que mantiene una relación cultural con el objeto que representa pero no está inscrita dentro de los dominios de la lingüística.

Así, la letra dibujada (y el dibujo de letras) pueden ser considerados como parte del proceso proyectual del diseño de tipos. Pero también, como práctica significativa con sus propios objetos, métodos, técnica, historia, tradición y principios convencionales.

## 1.2) Un problema interdisciplinario

Para la elaboración teórica de la letra dibujada como objeto de estudio proponemos trabajar a partir de una mirada integral de lo sociocultural. Sin situarse en el plano de la *doxa* ni encumbrando lo popular por sobre lo científico. Se trata de pensar más allá de la tradicional dicotomía entre arte y "alta cultura" versus vida cotidiana. En este sentido, una mirada integral no es una mirada "cultura"<sup>6</sup> ni multidisciplinaria sino interdisciplinaria.

Habitualmente, la letra dibujada se ha estudiado hacia el interior de los dominios en los que participa. Así, las definiciones remiten a sí mismas, sin que la reflexión sobre la letra se vincule con los debates o luchas por el sentido en los que esas letras construyen discursos sociales. Por caligrafía, por ejemplo, se entiende "el arte de la bella escritura". Pero, ¿cuál es el modelo que postula esa idea de "bella escritura"? ¿Bella en relación a qué? ¿Bella escritura occidental<sup>7</sup> o bella escritura universal, a partir de lo que en occidente se considera bello? La respuesta nos lleva al inicio: una escritura bella es aquella como la que se realiza en las artes caligráficas. No aportará mucho aquí elaborar conceptualmente la categoría de "belleza" o trazar una evolución histórica de lo que incluye el universo de lo caligráfico (o más extensamente, de lo escrito). Lo que puede aportar una mirada interdisciplinaria es una complejización de la actualidad de la letra dibujada en tanto signo y discurso. Lo interdisciplinario se diferencia de lo multidisciplinario en que construye su propio objeto. Ese objeto no termina perteneciendo a ninguno de los dominios que le dieron origen: es el producto de un cruce. No se trata, por ejemplo, de una mirada semiótica sobre lo caligráfico, sino de una proyección que, tomando en cuenta elementos de lo caligráfico y la semiótica de la imagen, propone un saber resultante. Se trata de una tensión productiva, que generalmente aporta más preguntas que certezas o conocimientos positivos.

## 2) Pertinencia de los dominios y definición del marco conceptual.

No es posible una hermenéutica<sup>8</sup> de la letra dibujada. Para pensar en una hermenéutica es indispensable considerar un horizonte de coincidencias entre códigos de producción y códigos de reconocimiento. La interpretación de la letra dibujada, considerada como imagen, no siempre demanda esa coincidencia de códigos entre los participantes del acto comunicativo. El grafiti y los *tags* atentan contra las formas convencionalmente aceptadas<sup>9</sup> de las letras. Pero aun así, en esa tarea de oscurecimiento de los signos, se construye nueva significación. En principio, porque los signos agredidos, entrelazados, operados y recombinados se convierten en espectáculo de sí mismos. Los diferentes procedimientos destinados a extrañar la forma de las letras plantean al lector un desafío lúdico. Aunque no se puedan reconocer las letras, el lector que quiera jugar el juego del grafiti y el *taggeo* sabe que esas formas son letras, lo cual sitúa el producto visual en un espacio diferente. Se

---

<sup>6</sup> En el sentido decimonónico de la palabra "cultura".

<sup>7</sup> Por "occidente" no se hace referencia a un espacio geográfico sino a la categoría de "occidental" tal como se la trabaja en los estudios culturales poscoloniales. Es decir, como un canon o paradigma cultural dominante. En este sentido, latinoamérica, el caribe y África no forman parte de occidente.

<sup>8</sup> En el sentido de "arte de la correcta o verdadera interpretación".

<sup>9</sup> Mejor dicho, socialmente impuestas.

recorren las formas, se recuperan indicios de signos alfabéticos y se deja registro de ellos en la memoria. La lectura lingüística del conjunto a veces no colabora en la comprensión, porque no siempre lo que está escrito tiene un sentido en lengua castellana<sup>10</sup> (o acaso, en lengua alguna). Por esto mismo, el foco en los esfuerzos interpretativos carece de sentido. En las letras dibujadas puede presentarse una explosión de significaciones no articuladas, sin una intención manifiesta de comunicar sentidos lingüísticos, pero sí de producir efectos de sentido estético, o bien, de decir presente en el ámbito del espacio urbano como modo de reafirmar la propia identidad.

Es por ello que la mirada de cruce de disciplinas resulta pertinente y puede abrir nuevos horizontes cuando se reflexiona sobre la letra dibujada. Ensayemos una mirada desde la semiótica, la lingüística y la tipografía para ilustrar el marco conceptual.

En las letras dibujadas la doble significación que es inseparable en la tipografía (la dimensión de la palabra y la de la imagen) puede escindirse. Cuando hablo de doble significación lo hago en el sentido en que Roland Barthes<sup>11</sup> lo hace cuando habla de la diferencia entre denotación y connotación. A la denotación (o mensaje literal) la llama "el primer mensaje", mientras que a la connotación (o mensaje ideológico) la denomina "segundo mensaje". Pero Barthes aclara que se trata de un ejercicio analítico, una operación abstracta y no de algo del orden de la realidad. El mensaje denotado y el connotado se leen juntos, de manera simultánea. Si se los separa es sólo con el objetivo de estudiarlos. Dejando de lado a los profesionales de la comunicación visual y su visión signada por su oficio, para el común de los habitantes de una urbe el significado lingüístico y el significado visual forman parte de una configuración. El logo de McDonalds y el significado de /mcdonalds/ son una misma cosa, el banco Santander es inseparable de sus letras blancas sobre rojo, las letras redondeadas y geométricas hacen a la identidad de Movistar, cuando se menciona Chanel las pesadas letras negras dicen presente con sofisticado glamour en la mente, etc. Pero en la letra dibujada esta doble significación puede operar por vías relativamente independientes. Porque el énfasis en la forma y el carácter inevitablemente original de la letra dibujada permiten detenerse y disfrutar las formas. La dimensión significante de la imagen en diálogo con el significado del signo verbal. Este fenómeno se enfatiza cuando el significado verbal se vuelve opaco para una gran mayoría de lectores, como sucede con los grafitis, los *tags* y ciertas manifestaciones de la caligrafía experimental.

En los dominios de los signos lingüísticos en acción (es decir, los enunciados, o como los llama Hugo Mancuso<sup>12</sup>, las "palabras vivas") las diferencias interpretativas han sido largamente trabajadas a través del concepto de ideolecto. Existe un ideolecto o manifestación individual del código para el enunciatador y para el destinatario, que pueden no coincidir. Hoy se reconoce la tensión implícita y constitutiva que hace a todo acto comunicativo por la negociación de estos ideolectos<sup>13</sup>. En la letra dibujada, esta tensión se multiplica.

---

<sup>10</sup> En los *tags*, por ejemplo, se escriben nombres de equipos o agrupaciones (*crews*, en inglés); generalmente se trata de siglas (como "B2 crew") o nombres de fantasía (por ejemplo: "Renzo", "NoLup", derivado del inglés *no loop*). Los grafitis también esconden palabras, a veces en inglés o en combinaciones de inglés en versión *slang* y castellano ("Power", "Rojo&Nigga", "BigCuervo"). No es de gran ayuda tratar de identificar el significado general para luego decodificar las letras, porque ese significado en ocasiones sólo existe para el que escribió el *tag* y no tiene una intencionalidad comunicativa sino representativa.

<sup>11</sup> Por ejemplo, en R. Barthes, *Retórica de la imagen*, Lo Obvio y lo Obtuso, Paidós Ibérica, Barcelona, 1986.

<sup>12</sup> H. Mancuso retoma elementos del paradigma dialógico de Mijail Bajtin y la lingüística ruso-eslava en "La palabra viva", Paidós, estudios de comunicación, Buenos Aires, 2005.

<sup>13</sup> Por ejemplo, en Kerbrat Orecchioni, "La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje", Edicial, Buenos Aires, 1993. Para una consideración del problema de la negociación en relación a la comunicación visual, L. Arfuch, N. Chaves y M. Ledesma, "Diseño y Comunicación. Teorías y Enfoques críticos." (pág. 137 y ss.), Paidós, Buenos Aires, 1997.

### 3) La letra dibujada como signo complejo.

El alma de la letra en tanto signo alfabético es el significado. La letra solitaria no es palabra, no es discurso, no es acción. Es forma (textual) sin sustancia, como Ferdinand de Saussure dice en su "Curso de Lingüística General"<sup>14</sup> sobre la lengua. La letra en soledad es pura potencia. Se constituye en tanto tal, como elemento, a partir de las relaciones con las otras letras. "A" no es el buey ni el alfa. Es sólo A, es decir, es no B, no C, etc. Luego, la letra pasa a convertirse en unidad gramatical, se vuelve palabra. Una palabra, aunque tiene significado, tampoco es algo que participe en el orden de la realidad. Antes debe volverse enunciado, es decir, una palabra dicha por alguien a un otro en un contexto determinado. La letra dibujada, en cambio, es un objeto diferente. La letra dibujada tiene inevitablemente un autor y un destino. Ese destino es un otro que va a interpretarla, que va a abrirla, que le insuflará vida en el mismo acto de recogerla a través de la lectura. Es un signo que condensa significados múltiples y por ello postula el universo: la historia universal cabe en un signo, dice J. L. Borges en "El Aleph". No es posible pensar en un diccionario ni en una gramática de la letra dibujada.

En tanto tiene un aspecto icónico, la letra dibujada responde a un código débil y flexible: el código prototípico de las imágenes. No hay una correspondencia estricta entre significantes y significados en la imagen como en los signos verbales. La imagen es por definición polisémica, propone múltiples lecturas posibles de sentido. Esto, lejos de ser un problema, es una característica de la imagen. En la multiplicidad de lo visual / verbal, débil pero a la vez fuertemente codificado, reside la riqueza de la letra dibujada. Es por ello que estas letras se resisten a los intentos de clasificación. No es por su extrema heterogeneidad. La comunicación discursiva es igualmente heterogénea pero existen parámetros taxonómicos, a modo de grandes organizadores que determinan tipologías formales, llamados géneros discursivos. En cambio, clasificar los productos de la escritura manual, la caligrafía y la letra ilustrada (por sólo nombrar tres actividades) parece una tarea imposible. La letra dibujada tiene una alta mutabilidad.

Las palabras, en tanto unidades gramaticales, no tienen un significado expresivo. Cuando un enunciador selecciona una palabra para incluirla en una frase, no lo hace por su expresividad sino por su significado. La expresividad es un producto o un efecto producido por el enunciado en tanto totalidad. Esa expresividad puede coincidir (o no) con la voluntad expresiva del hablante. Aprender a hablar con imágenes fijas es una práctica mucho más elaborada. Porque hay muchas cosas que no pueden ser dichas a través de las imágenes en tanto discursos. La mayor parte de los tiempos verbales le están vedados. Las imágenes hablan en presente. Con extrema dificultad pueden simular el futuro simple, pero el pasado y los condicionales se le resisten. Lograr cierto dominio de la imagen en tanto fenómeno expresivo / comunicativo requiere enseñanza especializada y mucha práctica.

El diseño de tipografía puede acompañar esa compleja totalidad expresiva cuando se aproxima a los principios que caracterizan a la letra dibujada. Allí están los trabajos, por ejemplo, del diseñador de tipos argentino Alejandro Paul, de la fundidora Sudtipos<sup>15</sup>. Paul recupera como pocos diseñadores pueden lograrlo la expresividad de la letra dibujada en sus fuentes tipográficas. Y gracias a los artificios del *Open Type*, logra enriquecer sus *sets* con ligaduras, *swashes* y signos alternos que le otorgan a los tipos esa personalidad e intensidad emotiva características de la caligrafía y el dibujo manual. Es por ello que sus tipos son usados con frecuencia para construir marcas gráficas para productos de consumo masivo. La calidez de lo artesanal, la amabilidad y la dinámica de las formas sutilmente entrelazadas son ideales para ese tipo de productos. De cierta manera, las fuentes de Alejandro Paul son deshonestas, como un alimento envasado es deshonesto con el consumidor cuando retoma la receta de un postre popular. Pero se trata de un engaño a sabiendas, o en otras

---

<sup>14</sup> Ferdinand de Saussure, "Curso de Lingüística General", Losada, Buenos Aires, 1964.

<sup>15</sup> <http://www.sudtipos.com>

palabras, de un gran proyecto que conjuga el espectáculo de lo manual con la técnica de la producción en serie. Los tipos de Paul tienen la eficacia expresiva de las letras dibujadas como ciertos alimentos industrializados evocan sabores tradicionales. Nunca lo logran del todo, pero lograrlo del todo no es el objetivo, así como la verdad no es el objetivo de una representación teatral, sino la verosimilitud. Paul en ocasiones también "industrializa" las letras dibujadas por un experto de la rotulación manual llamado Ángel Koziupa. Las tipografías cursivas de la dupla Paul - Koziupa son grandes actrices de la construcción de identidad. Pero hay algo ausente aun en las mejores fuentes tipográficas cursivas y caligráficas: los "errores" e "imperfecciones" propios del dibujo manual. Hablamos aquí de errores como los consideraba el esteta John Ruskin. El deslizamiento involuntario de la mano que busca la calidad y deja una impronta en una talla o un papel es el signo del humanismo<sup>16</sup>, de la espiritualidad del arte frente a la lógica inhumana de la mercancía.

Las letras dibujadas, en tanto imágenes, son signos continuos. Pero en esos continuos, se pueden reconocer unidades discretas. La letra dibujada propone una expresividad de conjunto (al igual que los enunciados) pero también unidades expresivas menores, que participan de la expresividad general y al mismo tiempo tienen algo propio para decir. Se reconoce en ellas la pertenencia a un conjunto, a una acción sistemática, pero también cierto grado de autonomía relativa de las unidades que las integran. El ojo experimenta cierto goce al detenerse en una letra destacada dentro de una textura caligráfica. Considere las relaciones, circuitos e interacciones que proponen, por ejemplo, los diferentes signos alfabéticos y ornamentales que forman las páginas del libro de Kells. Un caso más próximo lo constituyen las obras de arte caligráfico, en las que también se puede verificar este concepto de continuidad / discreción. Al final de este escrito se incluye un trabajo de las calígrafas argentinas Eugenia Roballos y Betina Naab.

Mencionamos que la letra dibujada es una letra en acción. Como signo visual y como palabra, es algo dicho por alguien que está en lugar de otra cosa. Con las particularidades que le aportan sus características formales: la herramienta que la originó, el medio, las cualidades del soporte, el orden propuesto por la técnica y las inflexiones aportadas por el azar. Es una letra viva que construye diferentes tipos de lectores. Tiene un espíritu que se pierde en la acción reprográfica, característica de la tipografía. Cada signo alfabético dibujado es un signo irrepetible. No hay matriz reprográfica en la letra dibujada como lo hay en el tipo. La letra dibujada nace de la mano y no de un elemento impresor. Esa letra puede seguir un modelo, un patrón, pero en la diferencia de cada letra está la riqueza del conjunto. La letra dibujada, al contrario de la tipografía, se nutre del desvío. En la letra dibujada hay arte, en la tipografía hay técnica. De la técnica se puede llegar al arte, podemos pensar en un arte tipográfico, pero la letra dibujada lleva una ventaja: en ella persiste un principio de autorreferencialidad. La letra dibujada invoca un otro (un significado) pero al mismo tiempo habla de ella misma. Y en tanto la forma de la letra dibujada es única e irrepetible, admite consideraciones desde la estética y el psicoanálisis. Porque permite que el inconsciente diga presente con gran evidencia. Habla del que la lee (porque en ella se pueden leer múltiples mensajes) y al mismo tiempo dice mucho sobre su realizador. Abre el espacio del goce estético, del placer y de la sublimación. Como en toda producción discursiva, cuando se dibujan letras siempre se habla de más. Se dice algo distinto de lo que se quiere decir, se sobreabunda, se cae en la paradoja y en el contrasentido. Nunca se dice exactamente lo que se quiere decir, sino otra cosa más o menos lejana. En la letra dibujada se pueden leer signos de valor indicial, en tanto las formas señalan, indican y denuncian el instrumento y la técnica con la que fueron realizadas, y también, porque pueden ser interpretadas como síntomas.

En ellas se manifiesta con mayor vehemencia el conflicto social. Muchas prácticas sociales consideradas marginales, relacionadas con la protesta social o con actividades contradiscursivas se realizan a través de letras dibujadas y no a partir del uso de tipografía. Los muros y las barricadas de

---

<sup>16</sup> E. M. Cioran afirma en su "Breviario de los Vencidos" (Tusquets, Barcelona, 1998) que "vivir es especializarse en el error".

Latinoamérica no conocen la Helvetica sino el pincel y el trazo fugaz.

#### 4) Conclusiones: el dibujo de la letra como práctica.

En la letra dibujada, pensada en sus dimensiones significantes, se reconocen tres comportamientos que coinciden con tres categorías de la semiótica de Ch. S. Peirce: como signo icónico, indicial y simbólico. En tanto signo icónico, mantiene una relación como la que las imágenes mantienen con objetos que representan (una "semejanza", en términos de Peirce). Pero llamaremos a esta semejanza cultural antes que convencional<sup>17</sup>, ya que la idea de pura convención resulta al menos discutible en lo que a las letras dibujadas se refiere. Luego, hay una relación indicial. Las letras postulan los instrumentos que le dieron origen, así como también nos hablan sobre su autor. Finalmente, hay un comportamiento simbólico que se presenta en el plano de lo alfabético, de las relaciones significante / significado tal como se dan en la lengua. Estos tres modos de comportarse no tienen una jerarquía ni un orden de lectura previamente establecido, sino que operan interrelacionados en la letra dibujada.

Esa letra, que en ocasiones ha sido considerada como un signo de menor jerarquía con respecto al signo tipográfico, lo supera en potencialidad significativa. Su naturaleza hace que pueda contener múltiples registros de significación, como transición entre el mundo de las palabras y el de las imágenes. Una transición que no se resuelve, sino que gana en productividad gracias a su tensión. También puede fracturar el vínculo significación / comunicación y aun así sobrevivir. Una reflexión interdisciplinaria sobre la producción de letras desde el dibujo nos habla de una práctica significativa, que lejos de ser una instancia instrumental de otra actividad que la contiene (el diseño de tipos) se inscribe en diferentes formas de producción sociocultural: el arte, la estética, la política, la construcción de identidad, la comunicación social. La letra dibujada es un signo complejo.

#### 5) Imágenes



Imagen 1. Dos fuentes tipográficas de Alejandro Paul, "Adiós" y "Ministry Script". Gentileza Sudtipos.

<sup>17</sup> Una consideración relacionada con esta crítica se encuentra en Umberto Eco, "Tratado de Semiótica General", págs. 287-387, Lumen, Barcelona, 2000.



Imagen 2. "Recomponiendo", arte caligráfico de B. Naab y E. Roballos. Gentileza de las autoras.



Imagen 3. Ejemplo de *taggeo*. Banfield, estación ferroviaria, prov. de Buenos Aires. Foto: C. Carpintero.



Imagen 4. Grafitis en la ciudad de Buenos Aires. Foto: Claudia Kozak.

## 6) Bibliografía

Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En Discursos interrumpidos I. Madrid. Taurus. 1992.

Theodor Adorno. *Teoría estética*. Madrid. Akal Ediciones. 2004.

Hugo Mancuso. *La palabra viva, teoría verbal y discursiva de Mijail Bajtin*. Buenos Aires. Paidós, estudios de comunicación. 2005.

Leonor Arfuch, Norberto Chaves, María Ledesma. *Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires, Paidós, 1997.

Umberto Eco. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona. Lumen. 2000.

Umberto Eco. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona. Lumen. 1986.

Jean-François Lyotard. *La condición postmoderna*. Madrid. Teorema. 1991.

Eliseo Verón. *Esto no es un libro*. Editorial Gedisa. Barcelona. 1999.

Robert, Bringham. *La forma sólida del lenguaje*. Revista Tipográfica número 60. Buenos Aires. 2004.

Marina Garone Gravier. *Escritura y tipografía para lenguas indígenas*. Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje. Nobuko. Buenos Aires, 2005.

Carlos Carpintero. *El olor de la letra*. Revista Crann número 16, La Plata, Buenos Aires, 2004.

Carlos Carpintero. *Sistemas de identidad*. Editorial Argonauta. Buenos Aires. 2007.