



## “YO LOS QUIERO COMO PÁGINAS DE UN LIBRO”: LAS ESCRITURAS ILEGIBLES DE MIRTHA DERMISACHE

“I want them as Pages of a Book”: the Illegible Writings of Mirtha Dermisache

Megumi Andrade Kobayashi<sup>1</sup>  

<sup>1</sup> Escuela de Artes Visuales, Universidad Finis Terrae, Chile

### RESUMEN

En este trabajo propongo comprender las escrituras ilegibles de la artista argentina Mirtha Dermisache (1940-2012) como un sistema de comunicación e intercambio artístico que tensiona y pone en cuestión los mecanismos de comunicación tradicionales, asentados en la mera transmisión de información y en la figura del lector/espectador como un receptor pasivo. Planteo que esta condición se sostiene en tres aspectos fundamentales: una exploración textual de gran variedad estilística; la puesta en práctica de distintos mecanismos y estrategias que refuerzan su cualidad de escritura; y la concepción de que la obra solo está ‘completada’ una vez que esta es editada, difundida y leída. Para argumentar esto, reviso la labor pedagógica de Dermisache en el taller de Acciones Creativas (1975-2012) y las Jornadas del Color y de la Forma (1975-1981); doy cuenta de sus reflexiones en torno a la escritura, la edición y la lectura; y analizo con detención una selección de obras que produjo entre 1967 y 1974.

**Palabras clave:** Mirtha Dermisache; escrituras ilegibles; arte contemporáneo; publicación artística; escritura en el arte.

### ABSTRACT

In this paper, I propose an understanding about Argentinian artist Mirtha Dermisache (1940-2012) illegible writings as a system of communication and artistic exchange that puts in tension and questions the traditional mechanisms of communication, based on the mere transmission of information and on the figure of the reader/spectator as a passive receiver. I argue that this condition is sustained in three fundamental aspects: a textual exploration of great stylistic variety; the implementation of different mechanisms and strategies that reinforce its quality of writing; and the conception that the work is only ‘completed’ once it is edited, disseminated, and read. To validate this argument, I exam Dermisache’s pedagogical work in the “taller de Acciones Creativas” (1975-2012) and the “Jornadas del Color y de la Forma” (1975-1981); and through a detailed analysis of her works produced between 1967 and 1974, I give an account of her reflections on writing, reading, and editing.

**Keywords:** Mirtha Dermisache; illegible writings; contemporary art; artistic publishing; writing in art.

|                     |            |
|---------------------|------------|
| Fecha de Recepción  | 2023-01-09 |
| Fecha de Evaluación | 2023-04-04 |
| Fecha de Aceptación | 2023-06-27 |

## INTRODUCCIÓN

M. D. Escribe

En una fotografía de 1967, Mirtha Dermisache (1940-2012) mira fuera del encuadre. Con una mano sostiene un cigarrillo mientras apoya los dedos en el borde de sus labios. La otra mano cae doblada hacia abajo. El codo descansa sobre la mesa, en la mesa hay un libro abierto. Lo ha escrito ella pero no lo mira. No hay rastros de tinta, ni de plumas o lápices. Viste una túnica con patrones geométricos y al fondo cuelga un telar.



**Figura 1.** *Mirtha Dermisache con su Libro N°1, 1967* (Buenos Aires © Archivo MD.).

Más de treinta años después, escribe con un lápiz que apenas sobresale de su mano. Es diestra. Como en el teatro, un foco de luz realza el protagonismo del encuentro entre la punta del lápiz y el papel, entre su mirada y la composición. Las marcas horizontales dan cuenta de un trazo

breve y ceñido. La inclinación de la mesa de dibujo permite que su cuello y su columna no se esfuercen de más; con el cuerpo en reposo y la cabeza gacha, escribe.

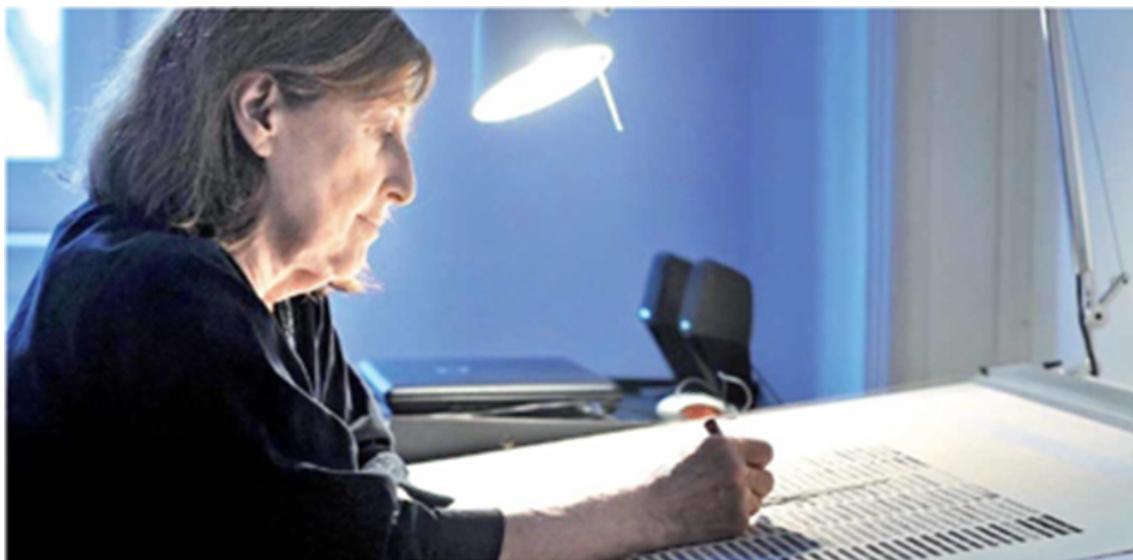


Figura 2. *Mirtha Dermisache en su taller, c. 2000* (© Archivo MD).

La artista argentina Mirtha Dermisache produjo una obra gráfica cuya clave reside en una provocativa ambivalencia: aparenta un impulso lingüístico que pareciera querer comunicar, pero no lo hace bajo los mecanismos habituales del lenguaje. En sus procesos de producción y disposición visual, su obra se acerca estrechamente al dominio de la escritura: fue compuesta con materiales que evocan el acto de escribir a mano, como lápices, tinta, plumones o plumas, y la mayoría de sus trabajos imitan formatos como cartas, periódicos, historietas o postales. Aparentan y, al hacerlo, invitan a que las percibamos como escrituras. Al mismo tiempo, sin embargo, distorsionan y disuelven las características de una escritura convencional: no tienen un rol notacional y no significan de manera fija.

Autores como Roland Barthes (2002), Arturo Carrera (2009), Héctor Libertella (1990) y Guillermo Saccomanno (2004), entre otros, se han referido a su obra con el concepto ‘escritura ilegible’. En una carta de admiración que Barthes le envió a Dermisache en 1971, la bautizó precisamente de ese modo: “usted supo producir una cierta cantidad de formas, que no son ni figurativas, ni abstractas, pero que se podrían nombrar bajo el término de escritura ilegible” (ctd. en Mezza *et al.*, 2017, p. 263). En un artículo reciente dedicado a Dermisache y al artista argentino León Ferrari (1920-2013), Julio Prieto (2020) retoma la definición barthesiana —que el francés

elabora y amplía en otros ensayos de la década de los setenta<sup>1</sup>— para formular el concepto “línea ‘pseudoalfabética’”:

En vez del período o la frase (neo)clásica, ahora el elemento productivo es la línea «pseudoalfabética» —la línea en cuanto elemento textual o unidad semiótica reducida a su visualidad y a su materialidad, movilizada en un parpadeante umbral entre la (esfumada) promesa de sentido y la performatividad de un acto verbal indiscernible. En vez del discurso, se pone de relieve la escritura en cuanto inscripción —lo que Barthes llamaría la *scription* (2006: 6)—; en vez de la profundidad del enunciado y la casuística de la interpretación, el gozo de la escritura —la *jouissance* del trazo— y la extensión de la enunciación en cuanto potencia de sentido. Al suspenderse la conversión del lenguaje en discurso —lo propio de la enunciación de acuerdo con Benveniste (1974: 79)— lo que se acentúa son sus circunstancias externas o materiales, su capacidad de proyección: la escritura, vale decir, cobra relieve como acción corporal y como gesto inventivo, intervención gozosa de la línea donde el ojo y la mano tienen precedencia sobre la razón del lenguaje —el verbo en un sentido metafísico y en el literalmente físico de lo ligado a la boca, al órgano de fonación que se pone en juego al hablar. (p. 2)

En sus aspectos centrales, “escritura ilegible” y “línea «pseudoalfabética»” comparten un horizonte teórico y estético común. Si bien el segundo es definido más directa y consistentemente, ambos permiten introducirnos en la singular obra de Mirtha Dermisache. En el marco de este trabajo, tendré siempre a la vista la teorización de Prieto pero utilizaré el término acuñado por Barthes porque luego de su intercambio epistolar la misma artista asumió como propia la denominación y, como señalé, es la manera en que la crítica especializada se suele referir a su producción artística

En este artículo propongo comprender las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache como un complejo sistema de comunicación e intercambio artístico. Planteo que esta condición se sostiene en tres aspectos fundamentales: una exploración textual de gran variedad estilística; la puesta en práctica de distintos mecanismos y estrategias que refuerzan su cualidad de escritura; y la concepción de que la obra solo está ‘completada’ una vez que esta es editada, difundida y leída. Para introducirnos a esto último, es fundamental comprender de qué manera Dermisache abordó sus procesos de creación e intercambio artísticos, los cuales están directamente ligados a dos proyectos a los que le dedicó parte importante de su vida, y que están directamente vinculados con su obra gráfica: el taller de Acciones Creativas (1975-2012) y las Jornadas del Color y de la Forma (1975-1981).

---

<sup>1</sup> La carta es de 1971. Barthes aborda el concepto en ensayos posteriores: “Variaciones sobre la escritura” (1973), “Semiografía de André Masson” (1973), “Réquichot y su cuerpo” (1973), “*All except you*. Saul Steinberg” (1976), “Sabiduría del arte” (1979) y “Cy Twombly o «*Non multa sed multum*»” (1979).

## PROCESOS CREATIVOS, EXPERIENCIA VIVIDA

Hija de un comerciante de lanas y cueros que tocaba el acordeón, y una madre pianista, pintora y artesana, Mirtha Dermisache nació en febrero de 1940 en la ciudad de Buenos Aires. “De personalidad inquieta pero sumamente reservada”, estudió artes visuales y pedagogía a fines de los cincuenta y se desempeñó como profesora en escuelas públicas (Mezza *et al.*, 2017, p. 256). Inspirada en su experiencia docente a nivel primario, a principios de los setenta desarrolló un método pedagógico para adultos destinado a fomentar la creatividad, basado en el uso de diversas técnicas y materiales, y sin atenerse a reglas de composición ni nociones propias de la historia del arte. En un ambiente cuidadosamente orquestado, Dermisache puso en práctica su método:

Corre el año 1971. En su casa, Mirtha le propone a un grupo de adultos que jueguen con el color, se olviden del tiempo y se dediquen a crear libremente; que le pierdan el miedo a la hoja en blanco. Les explica cómo usar los materiales y los deja hacer. De fondo se escucha música. Ellos solo se ocupan de experimentar, hacer formas, ensuciarse, probar, cortar, pegar, pintar, dibujar, gozar. Nace así el taller de Acciones Creativas. (Cañada, 2017, p. 52)



Figura 3. Alumnos trabajando en el tAC, ca. 1979 (© Archivo MD.).

A contar de 1975, el espíritu del tAC se trasladó a un contexto masivo con un proyecto que se denominó Jornadas del Color y de la Forma. Tallado en jabón o ladrillo, murales, pintura con témpera y modelado con arcilla fueron algunas de las técnicas que acapararon la atención del público asistente. En cada una de las Jornadas, un coordinador del tAC oficiaba de guía pero sin intervenir en la dinámica de trabajo; “no daban indicaciones de estilo, forma, ni composición; tampoco realizaban juicios de valor sobre lo que cada participante hacía” (Cañada, 2017, p. 56). Nociones como ‘belleza’ o ‘significado’ estaban excluidas de estos encuentros: para alcanzar

expresión gráfica, lo importante era el proceso creativo y la experiencia vivida (Cañada, 2017, p. 53)<sup>2</sup>.



Figura 4. Afiche de las Terceras Jornadas del Color y de la Forma, Museo de Artes Visuales, Buenos Aires, 1976 (© Archivo MD.).

Además de una versión preliminar de 1974, se realizaron un total de seis Jornadas<sup>3</sup>. Una nota en el diario *Clarín* asegura que para la quinta concurrieron alrededor de ocho mil personas (Arze, 1980, p. 4). En los afiches de la cuarta, en la cual la convocatoria creció de forma notable, circularon las siguientes consignas:

¿Por qué cuando el adulto tiene ganas de expresarse gráficamente debe recurrir a un aprendizaje racional y sistematizado? Rescatemos el mundo de formas que tenemos encerrado dentro nuestro y reconozcámonos en ellas (...) Prolonguemos nuestro gesto interno en la herramienta de trabajo.

No importa lo que pasa en la hoja de papel: lo importante es lo que pasa dentro nuestro<sup>4</sup>. (ctd. en Mezza *et al.*, 2017, p. 273)

<sup>2</sup> De forma intermitente, el tAC se mantuvo vigente hasta la muerte de Dermisache.

<sup>3</sup> De libre acceso y gratuitas, las Jornadas fueron financiadas de forma privada pero se llevaron a cabo en espacios públicos. Primera: 4-6 de julio de 1975, en el Museo de Arte Moderno. Segunda: 15-19 de junio de 1976, también en el Museo de Arte Moderno. Tercera: 7-11 y del 14-18 de septiembre de 1976, en el Museo de Artes Visuales (fusión del Museo de Arte Moderno con el Museo Sívori). Cuarta: 3-7 y del 9-13 de agosto de 1977, en el Museo de Arte Moderno. Quinta: 3-14 de octubre de 1979, en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori (Teatro San Martín). Sexta: 12-15, 19-22 y del 26-29 de noviembre de 1981, en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (hoy Recoleta).

<sup>4</sup> Estas ideas “datan de 1975, y fueron utilizadas como pautas conceptuales tanto en las Jornadas, como en el taller de Acciones Creativas” (Mezza *et al.*, 2017, p. 273).

El arte como vía de expresión y transformación personal: esa fue la idea que movilizó tanto el tAC como las Jornadas. A tono con tendencias vanguardistas de fines de los sesenta<sup>5</sup>, ambos proyectos pretendieron disolver la distinción entre obra y público, y pusieron en cuestión los espacios de exhibición tradicionales al convertirlos en lugares de trabajo y experimentación. En palabras de Lucía Cañada (2017), desarrollaron un arte de carácter colectivo, “al alcance de todos (...), inevitablemente (...) conectado con la vida” (p. 53).

## UNA ISLA DE LIBERTAD

Las Jornadas y parte de la producción gráfica de Mirtha Dermisache se llevaron a cabo en un contexto de represión política. El golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 dio inicio a una dictadura de carácter cívico-militar que llevó adelante un plan sistemático de persecución, tortura y muerte. Como ocurrió en países vecinos como Brasil y Chile, las garantías constitucionales fueron suspendidas y se instaló una fuerte censura en los medios masivos de comunicación. Estaciones radiales y televisivas estuvieron bajo el control de las fuerzas armadas, y cientos de libros y discos fueron prohibidos.

A pesar de que Dermisache fue interrogada poco antes de la quinta versión de las Jornadas, y que la SIDE, Secretaría de Inteligencia del Estado, manejaba el nombre de los coordinadores, estas no dejaron de llevarse a cabo (Cañada, 2017, p. 51). Si bien las Jornadas nunca asumieron un rol explícitamente político, en el sentido de transformarse en una instancia de denuncia en contra de la dictadura, Lucía Cañada (2017) asegura que, en ese momento, “construir una «isla de libertad» podía convertirse (...) en un gesto político”; “un espacio donde poder hacer sin una constante mirada censora, donde expresarse sin miedo, donde jugar y poner el cuerpo sin riesgo” (pp. 57-61). Si trasladamos esta pregunta a sus escrituras, Dermisache fue clara en negar la existencia de una trama política en su obra. Cuando Annalisa Rimmaudo y Giulia Lamoni (2011) le preguntaron por la influencia del contexto político en su producción artística, esta respondió:

La única vez que me referí a la situación política de mi país fue en el *Diario*. La columna de izquierda que está en la última página es una alusión a los muertos de Trelew. Esto fue en 1972.

---

<sup>5</sup> La escena artística argentina de la década de los sesenta estuvo marcada por la experimentación con los medios masivos de comunicación. Dos espacios emblemáticos de dichas exploraciones fueron el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella y el Centro de Arte y Comunicación (CAyC). Fundado en 1958, el Di Tella es considerado un impulsor de la eferescente escena de neovanguardia porteña de los años sesenta. Fundado en 1968 por el empresario y crítico Jorge Glusberg, el CAyC fue “un espacio interdisciplinario que [pretendió] generar un movimiento de arte experimental. Por un lado, buscó articular una red de comunicación entre artistas y críticos latinoamericanos y sus pares argentinos; por otro, proyectarse internacionalmente para la configuración de un nuevo arte regional” (Herrera y Marchesi, 2013, p. 5). Ambos centros propiciaron el desarrollo de propuestas artísticas vinculadas al arte conceptual, a la performance y al arte pop.

Fuera de esta masacre que sí me impactó, como impactó a muchos, nunca quise dar un sentido político a mi obra. (p. 15)

La masacre, que ocurrió en marzo de ese año, consistió en la fuga y posterior fusilamiento de dieciséis militantes revolucionarios que se encontraban presos en el penal de Rawson, en la Patagonia argentina. El *Diario* es una obra que consiste en la imitación del formato de un periódico —en cuanto a dimensiones y, como veremos, disposición gráfica— pero está compuesto por escrituras ilegibles.



Figura 5. *Diario 1 Año 1, 1972 (interior)* (Tinta sobre papel, 47 x 36,3 cm @ Archivo MD.).

La “columna izquierda” es el rectángulo negro, ubicado en la última página del *Diario 1 Año 1*. Una imagen de luto que manifiesta, tal vez, que no existen palabras capaces de describir el horror, pero que también podemos leer a la luz de los mecanismos de censura que pocos años después se volverían tan cotidianos. Una mancha que bloquea la lectura, que esconde, que prohíbe y regula la circulación de libre información.

El *Diario* fue editado por primera vez por el empresario y crítico Jorge Glusberg en 1972 para la muestra *Arte e ideología. CAyC al aire libre*, actividad cuyo sentido tuvo un viraje ideológico a

propósito de Trelew (Mezza *et al.*, 2017, p. 265)<sup>6</sup>. A propósito de sus ediciones posteriores (1973, 1975 y 1995), basta con tomar en cuenta el control sobre los medios masivos de comunicación que ejerció la dictadura para comprender el potencial político del *Diario*. De hecho, es posible afirmar que su mera circulación instala una interrogante en torno a qué es lo que verdaderamente no se puede leer. Por otra parte, su ilegibilidad los convierte en textos incensurables, capaces de sortear la mirada vigilante de los aparatos del Estado. Una escritura que, si bien se desentiende de las convenciones lingüísticas, es capaz de producir encuentros, un sentido de interacción social. Esta conexión está asentada en el protagonismo de una escritura manuscrita que invita a pensar en el cuerpo que las produjo. Su *Diario* no está poblado de letras impresas mecánicamente; aparentan serlo, pero no lo son. En el contexto específico de la muestra del CAyC, además de su condición ilegible, es significativo tomar en cuenta que el cuestionamiento a los medios de comunicación masiva —que fue la tónica de la muestra— en *Dermisache* pasa, también, por un protagonismo de la mano y del cuerpo. Finalmente, gracias a su condición de maqueta, de “número cero” como lo describe Héctor Libertella (1990, p. 257), esta publicación conduce a que nos preguntemos, incluso hoy en día, por cuestiones fundamentales de los medios comunicación escrita: ¿quién los produce?, ¿cómo circulan?, ¿qué dicen?, ¿qué no dicen?

En una entrevista de 1992, *Dermisache* afirma que todo lo que aprendió en sus estudios formales “sirvió mucho para emprender el camino inverso, para juntar todas esas partes mías y un día sentarme a escribir, a desaprender” (ctd. en Pomiés, 1992, p. 49). Esta premisa ocupó un lugar central en su labor pedagógica y en su obra personal, ambas parte de una misma cosa según plantea Agustín Pérez Rubio (p. 66).

## ESCRIBIR, EDITAR, MULTIPLICAR

En una entrevista con Edgardo Cozarinsky (1970), *Dermisache* relata cómo empezó a producir sus escrituras:

Había estudiado artes plásticas, un año de filosofía, y estaba viajando; un día sentí que una especie de nudo se desataba dentro de mí, que empezaba un proceso cuya manifestación aún no vislumbraba. Tres días después, sentada en un patio, empecé a trazar garabatos sobre un papel madera, como rulos de lana enmarañada, pero con títulos y párrafos separados. Luego en serio letras. (p. 51)

De acuerdo a este relato, el origen de los grafismos parece escapar a su voluntad, idea que resuena con la tradición romántica del genio creador: un sujeto elegido al que, de pronto, le llega

---

<sup>6</sup> *Dermisache* tuvo una relación ambivalente con el CAyC. Para ahondar en ese tema, véase: Schraenen, 2017.

una inspiración (¿divina? ¿superior?)<sup>7</sup>. Su experiencia se despliega, además, en distintas etapas: “una especie de nudo” comienza a desatarse, se inicia un proceso que no logra captar, pasan tres días, se inicia una producción gráfica dividida, a su vez, en dos momentos. A propósito de la expresión ‘tener un nudo en la garganta’, la imagen del nudo nos conecta con la oralidad, en particular la idea de una obstrucción al habla: Dermisache siente un nudo que se desata dentro de ella pero no logra verlo. No olvidemos, además, que la imagen del nudo remite al sentido etimológico de la palabra texto: *textus*, “cosa tejida”, de la raíz del pasado participio *texere*, “tejer, unir, juntar, trenzar” (Corominas, 1987, p. 560). Es como si, antes de producir sus grafismos, Dermisache accediera a la materia prima con la cual, luego de tres días, se dispone a hilar, a tejer, “a trazar garabatos sobre un papel madera, como rulos de lana enmarañada, pero con títulos y párrafos separados” (p. 51). Por otro lado, la descripción de estos primeros intentos de escritura contienen un rasgo distintivo de los grafismos de la artista: una disposición visual que alude directamente a formatos de la comunicación escrita (“títulos y párrafos separados”). Si bien asegura que luego de estos “garabatos” se dispuso a realizar “en serio letras”, como veremos en ningún caso se trata de signos lingüísticos convencionales.

El relato de Dermisache continúa:

Entonces decidí que era necesario hacer encuadernar este libro: una medida y un volumen arbitrarios, pero elegidos conscientemente (...) Yo los quiero como páginas de un libro, de un objeto con tapas, cosido por un lado y abierto por otro. Si alguien quiere pegar una de esas páginas a la pared, que la rompa, que le dé a su gesto el sentido de arrancar una página de un libro y ponerla en otro lado. (p. 51)

En 1967, Mirtha Dermisache realizó su primer libro. Jorge Romero Brest la puso en contacto con la editorial Paidós con el fin de publicarlo pero, debido a su enorme extensión, el proyecto se vio truncado. Originalmente de quinientas páginas, terminó por dividirlo en dos partes: *Libro N° 1* y *Libro N° 2*; Dermisache inicia su producción libresca con una obra inviable, imposible de ser puesta en circulación. Desde entonces hasta 1978, los numeró de forma consecutiva, reiniciando el conteo cada vez que comenzaba un nuevo año. A pesar de que la mayoría son ejemplares únicos, que en los sesenta y setenta circularon en circuitos artísticos, colecciones privadas e instituciones en la forma de libros de artista, desde un principio “su objetivo (...) fue editarlos, multiplicarlos, difundirlos”

---

<sup>7</sup> Como veremos más adelante, Dermisache solía afirmar que sus grafismos son significantes vacíos, sin significado. Este interés por hacerse a un lado en tanto yo-autorial se tensiona con una afirmación como la que acabamos de revisar, la que instala una imagen romántica de la creación artística. En el relato que le entrega a Cozarinsky, hay un yo claramente definido que es afectado, además, por una suerte de don que recibe y que da pie a la producción de sus “garabatos”. Es curiosa la manera en que su aparente distanciamiento es contradicho no solo por esta escena fundacional, sino que también por una obra que —a pesar de su enorme variedad estilística— es rápidamente reconocible bajo el signo de su autoría.

(Mezza *et al.*, 2017, p. 261). La imposibilidad de editar sus libros significó una limitación importante para las intenciones de la artista pero, a pesar de ello, no dejó de insistir en la importancia de que fueran publicados. En una entrevista, asegura:

Para mí, se cierra, se completa la obra cuando está impresa (...) Porque impresa va a llegar a una cantidad de gente muy grande o más grande. En fin, permite que sea accesible para que cualquiera la pueda comprar o que esté en una biblioteca y cualquiera la pueda manipular. (...) No me interesa la obra de arte, así única. (Rimmaudo y Lamoni, 2011, p. 14)

Estas ideas están íntimamente ligadas al sentido comunitario, pedagógico y democratizador de su obra; multiplicar implica conectarse con otros. Si bien Dermisache no solía referirse a ellos en términos de ‘publicación artística’ o ‘libro de artista’ es posible vincular su postura con lo que Johanna Drucker entiende por “the myth of the democratic multiple”. En un ensayo del mismo nombre afirma:

The idea of the democratic multiple was one of the founding myths of artists' books in their incarnation as mass-produced works. Artists' books were to counter the traditions of fine press, limited edition *livres d'artistes*, escape the institutional context of galleries, fly in the face of print and photographic protocol, and circumvent the established order of the fine art system. (p. 175)

Uno de los principios estéticos de esta idea, que surge en la década los sesenta, tiene que ver con la comprensión del libro como objeto común y corriente, que cualquiera podría llegar a producir y consumir. Como plantea Drucker, esta idea está anclada a un claro posicionamiento político: “it was meant to circulate freely outside the gallery system, beyond the elite limits of an in-crowd art going audience and patrons” (p. 176). Si bien, como plantea la misma Drucker, este mito se diluye rápidamente a propósito de las lógicas del mercado del arte, me parece interesante vincular la obra de Dermisache con este impulso utópico de los sesenta.

Como hemos visto, las condiciones materiales fueron adversas para que sus libros efectivamente circularan en un público más amplio. En este sentido, la masividad de las Jornadas del Color y de la Forma contrasta con una recepción que, al menos desde fines de los sesenta y principios de los ochenta, fue más bien limitada. A falta de editor y de dinero para imprimir, por un tiempo optó por exponer los originales; de esa forma los lectores podían tocar y manipular directamente su obra. A pesar de estas restricciones, desde un principio tuvo claro que el destino de sus escrituras no era una sala de exposición sino su potencial propagación. Esto se vincula estrechamente con la manera en que Dermisache comprendía los procesos de recepción: como una instancia abierta y de cocreación. En un proyecto que presentó, también en 1971, para postular a la beca Guggenheim, declara:

Estos grafismos son (...) “significantes” sin “significado”, aunque no podría aplicárseles el adjetivo de arbitrarios. (...) Sirven de soporte, de “estructura vacía” para que el otro, desde su interior, vierta en cada significante vacío sus propios significados y constituya su propio relato. (...)

Yo “escribo” (inscribo) mis libros, que son perfectamente ilegibles, y esa estructura tenue de “vacíos” se llena en cuanto llega al “lector”, y recién entonces podría decirse que lo que “escribo” se constituye en “mensaje” y los “significantes vacíos” en signos. (ctd. en Mezza *et al.*, 2017, p. 265)

Dermisache manifiesta explícitamente una autoconsciencia respecto de los procesos de recepción. Sus escrituras, “perfectamente ilegibles”, experimentan una transformación al ser leídas: su condición de mensaje, y de signo, está determinada por su lectura. Un proceso que será siempre múltiple, variable, ya que cada lector llenará a su manera el hueco que dejan los grafismos.

En relación con esto, un aspecto que me parece clave es que, aún cuando sus escrituras no se puedan decodificar en un sentido convencional, le confiere especial importancia a la creación de condiciones materiales y espaciales que conduzcan y propicien una experiencia de lectura. Con el fin de lograr que el público pudiera efectivamente interactuar con sus obras, a partir de 2004 Dermisache llevó a cabo una serie de ‘dispositivos editoriales’ que surgieron del trabajo con el curador francés Florent Fajole, su último editor, con el cual finalmente logró llevar a cabo sus intenciones de difundir y multiplicar su trabajo. Como relata Mariana Di Ció, este proyecto —que llevó por título *Escrituras [:] Múltiples*— consistió en

la impresión y la presentación de nueve *newsletters* y de un reportaje, dispuestos sobre diez mesas —acompañadas de diez sillas donde sentarse cómodamente— y de dos sillas suplementarias que permitían el desplazamiento lúdico y la autonomización de la mirada. Destinada a la lectura pero también a la manipulación, esta reproducción limitada de grafismos (la tirada fue de 450 ejemplares) también debía consumirse y agotarse en el espacio y el tiempo de la exposición, de manera tal que cada uno de los asistentes podía armar un libro a medida con las reproducciones elegidas y ordenadas *a piacere*, y partir con él bajo el brazo, sin pagar ni un solo peso a cambio<sup>8</sup>. (Di Ció, 2019, s. p.)

Desde un inicio, entonces, las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache habitan libros con el fin de ser leídos. “Para mí, era el único espacio posible para la obra”, afirmará años más tarde (Rimmaudo y Lamoni, p. 14). Como he insistido hasta acá, existe una íntima relación entre los grafismos de Dermisache y los formatos que estos adoptan, y su destino último era convertirse en un objeto editorial.

---

<sup>8</sup> Por un asunto de marco temporal, no ahondaré en esta modulación que adquiere la obra de Dermisache hacia el final de su vida. No obstante, quisiera enfatizar que el trabajo que llevó a cabo junto a Fajole es de gran relevancia, en tanto logran sortear las limitaciones editoriales con las que se enfrentó su obra en los sesenta y setenta.

## UN SISTEMA DE UN VOCABULARIO AMPLIO Y VARIADO

Guy Schraenen, que observó de cerca la forma en que Dermisache solía trabajar, asegura: “vi que experimentaba muy cuidadosamente para dar con la combinación adecuada de herramienta y vocabulario para cada obra específica. Una vez que la había hallado, la desarrollaba con una aplicación extrema” (p. 37). Además de este carácter metódico, las escrituras de Dermisache asumen diferentes formas, con lo cual construyen un registro excepcionalmente amplio y variado. Sus primeros trabajos, en particular, son bastante heterogéneos; Pérez Rubio observa que en ellos ejercita “diferentes colores, líneas curvas, expresiones que, dentro del formato escritural, no son tan rigurosas y podrían, quizá, todavía ser asociadas al dibujo” (p. 67). Como si se tratara de un correlato visual del célebre *Exercices de style* de Raymond Queneau, su *Libro N° 1* (1967) —el primero de todos— reúne numerosas variaciones de escritura.

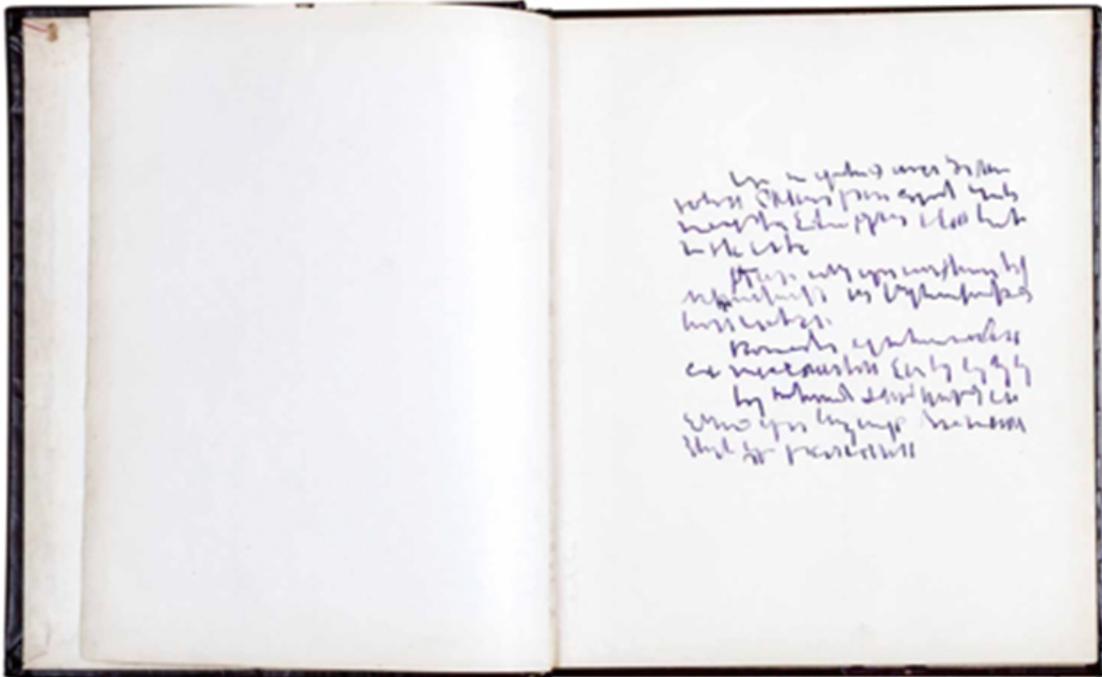
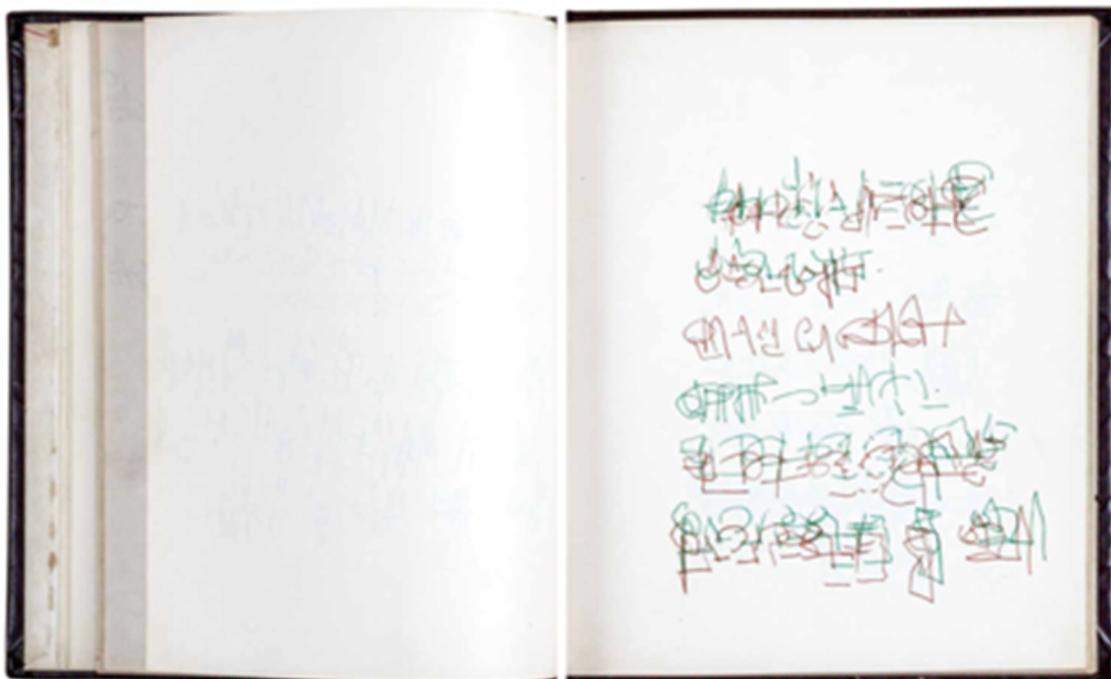


Figura 6. *Libro N° 1*, 1967 (© Archivo MD)



*Figura 7. Libro No 1, 1967 (© Archivo MD).*



*Figura 8. Libro No 1, 1967 (© Archivo MD).*

En lugar de explorar combinaciones de un mismo tipo de grafismo, como ocurre en la mayoría de sus libros posteriores, en este procura no repetir un solo estilo. Y si bien algunos casos

conservan una disposición alineada en renglones, en otros encontramos un uso mucho más libre de la página, como ocurre en la figura 9.

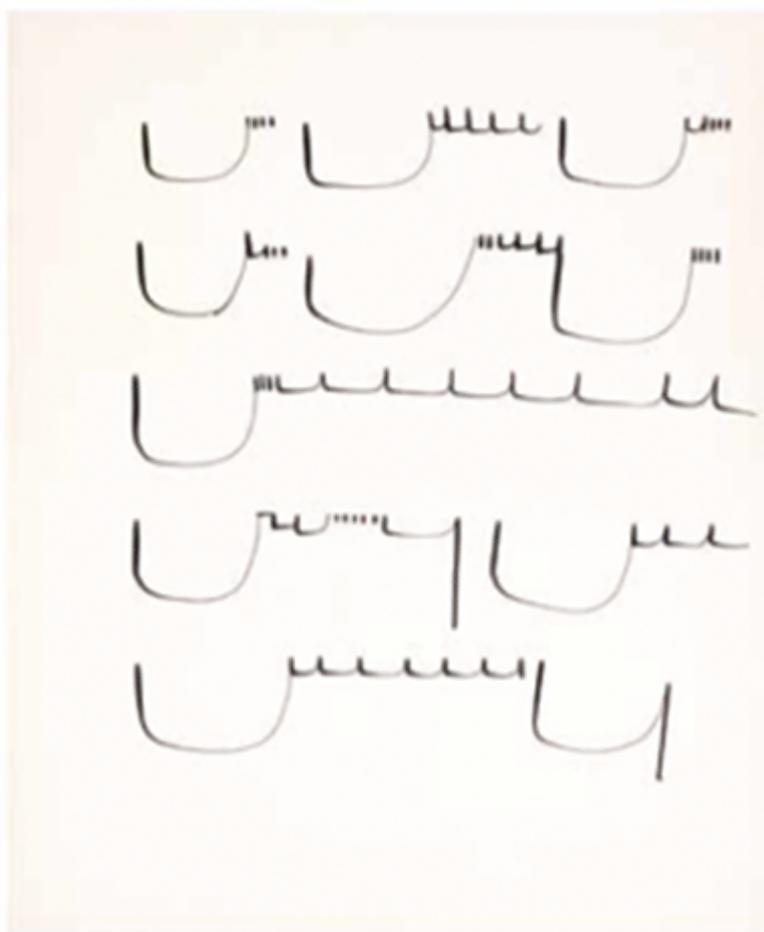
Con el fin de asegurar que sus obras fueran comprendidas como escrituras, en los setenta desarrolló dispositivos textuales que imitan formatos tanto públicos como privados: libros, cartas, postales, historietas, historias y simplemente textos. Para Héctor Libertella (1990), el referente de estas obras es lo “más opuesto al grafismo; lo más cargado de interpretación en el mundo de la cultura: periódicos, libros; bibliotecas enteras” (p. 256).



Figura 9. Sin título (carta), década de 1970 (© Archivo MD)

En las escrituras ilegibles de Dermisache los títulos se encargan de reforzar las tipologías textuales, asegurando que las interroguemos de cierta manera y no de otra; cumplen con lo que Barthes denomina, en “Retórica de la imagen” (1986), la función de anclaje. En el caso de las cartas, no obstante, dicha correspondencia se sostiene casi de manera autónoma en la disposición visual de los grafismos: como vemos en la figura 10, Dermisache respeta los espacios que normalmente están

destinados a la fecha, al saludo, al destinatario, al cuerpo y a la firma. En el caso de tipologías de carácter más bien general, como ocurre en los que denomina simplemente ‘textos’, la posibilidad de reconocimiento no descansa en convenciones tan específicas. Además del título, es decisora la presencia de una serie de rasgos con los que James Elkins (2001) define el concepto “seudoescritura” (p. 146): su disposición alineada, la mayor parte del tiempo en un eje horizontal; que se trate de un solo estilo de inscripción; que los trazos permitan identificar recurrencias, un claro ‘aire de familia’; y que exista suficiente espacio entre cada ‘renglón’ y entre el conjunto conformado por los trazos y los márgenes de la hoja. Para Elkins, una imagen es una pseudoescritura cuando presenta estas características.



**Figura 10.** Sin título (texto), década de 1970 (© Archivo MD.).

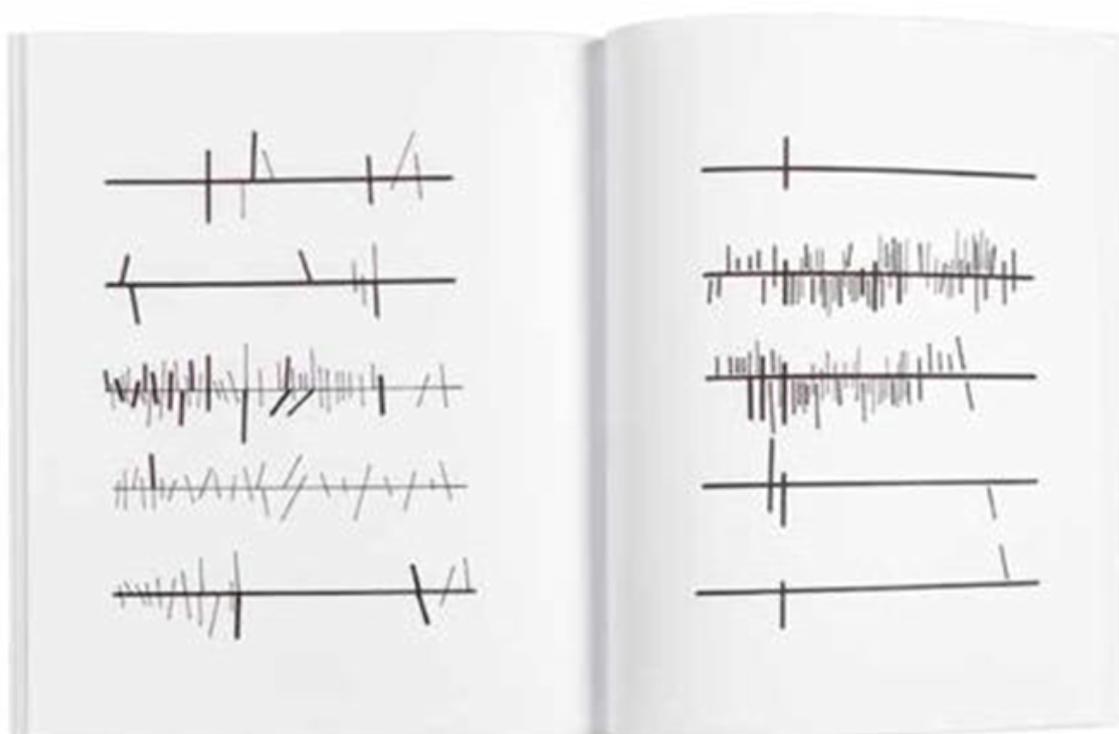
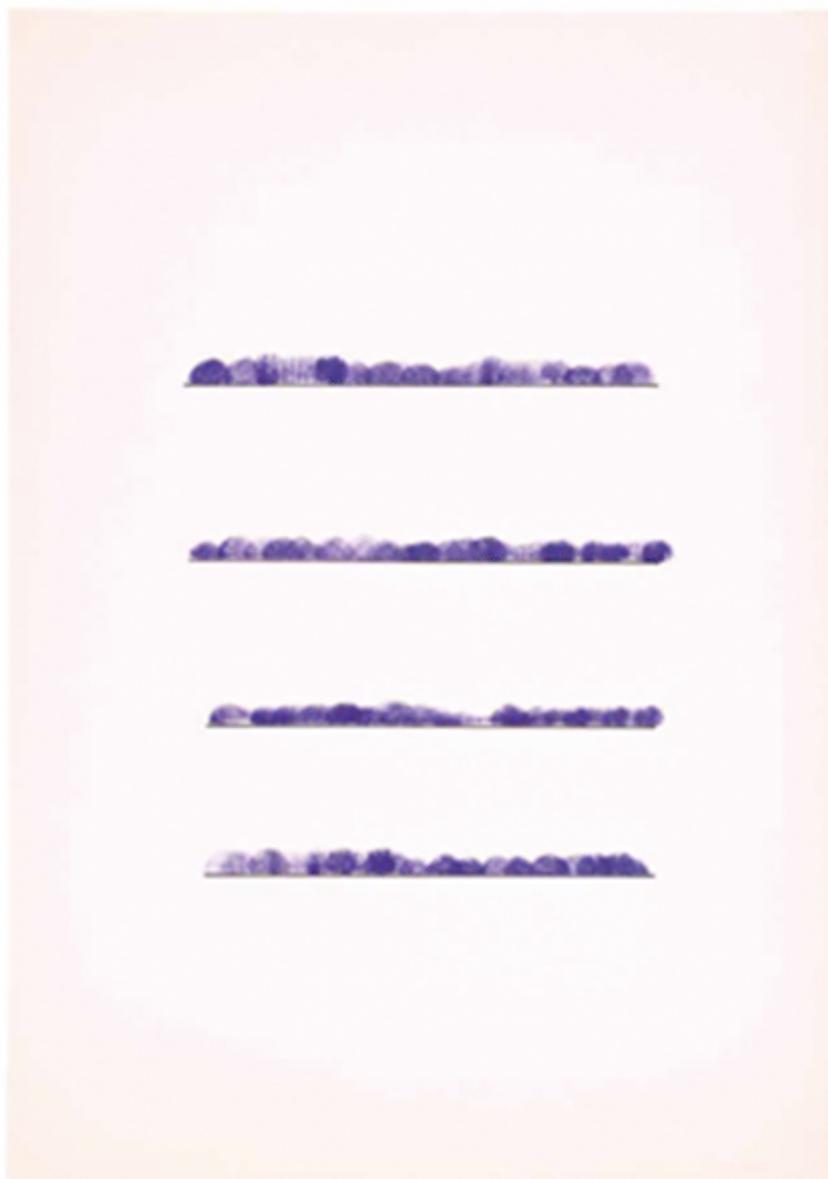


Figura II. Libro Nº 2, 1972/2008 (© Archivo MD.).



**Figura 12.** *Sin título (texto)*, década de 1970. © Archivo MD

En otras ocasiones, el mimetismo de sus dispositivos descansa en la capacidad de remitir, en palabras de Belén Gache (2017), “a las maquetas de las páginas maestras de diseño editorial, (...) donde las convenciones dadas por las cajas de diagramación, las columnas y las cuadrículas son respetadas” (p. 16). Este es el caso de su conocido *Diario 1 Año 1*.



Figura 13. *Diario 1 Año 1, 1972 (tapa)* (© Archivo MD.).

Tupidos o espaciados, continuos o discontinuos, regulares o irregulares, sus trazos conforman un amplio repertorio de estilos, un vocabulario en permanente extensión, en el que la tendencia a mantener una disposición alineada es el atributo más inalterable.

A pesar del declarado interés de que sus libros fueran manipulados y leídos como tales, Dermisache evita la incorporación de elementos paratextuales: en numerosas ocasiones las portadas no tienen título o nombre de autor, y en su interior no encontramos páginas legales, índices, números de página, epígrafes o colofones. Al eliminar toda orientación al lector, dejándolo ante una suerte de deriva textual, podríamos suponer que se intensifica la ilegibilidad de sus obras y, sobre todo, se tensiona la posibilidad de comprenderlas como libros. Recordemos la clásica definición que esboza Gérard Genette (2001) al comienzo de *Umbrales*: “el paratexto es (...) aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público” (p. 7). Un poco antes, explica:

... el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente para *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: para *darle presencia*, para asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. (p. 7)

Si bien la obra de Dermisache intentó alejarse del libro de artista comprendido como una obra única, es llamativo que haya desestimado el uso de paratextos, especialmente si su interés estaba puesto en que estas obras fueran recibidas, precisamente, como libros. Ahora bien, lo interesante es que a pesar de la ausencia paratextual, no es fácil poner en cuestión su condición libresca<sup>9</sup>. Esto ocurre gracias a una idea que he venido esbozando hasta acá, y que considero central del trabajo artístico de Dermisache: sus escrituras ilegibles se pueden comprender como un sistema de comunicación e intercambio artístico que tensiona y pone en cuestión los mecanismos de comunicación tradicionales, asentados en la mera transmisión de información y en la figura del lector/espectador como un receptor pasivo. Tanto los títulos como las características visuales y materiales de estas obras —que configuran un vocabulario escritural de un estilo amplio y variado— tienden un señuelo que fuerza a reconocerlas en su cualidad textual y de libro. Además, la autoconsciencia de Dermisache respecto de los procesos de circulación la llevaron a idear instancias que condujeran y propiciaran una experiencia de lectura.

Lo anterior permite que aceptemos, sin mayor resistencia, que un conjunto de grafismos encuadernados y protegidos por una cubierta sea un libro a pesar de su condición única, de contener grafismos —en la mayoría de los casos— solo en el recto de cada página, y de no tener un título ni un autor en la cubierta. Por otro lado, permite que las ‘excepciones’ sean comprendidas como escrituras.



**Figura 14.** *Libro N° 5, 1971* (© Archivo MD.).

---

<sup>9</sup> Si bien la ausencia de paratextos permite que estas obras sean comprendidas como bitácoras o diarios de vida, su manera de circular, de ser exhibidas y presentadas, enfatiza su cualidad de libro.



Figura 15. Sin título (texto), c. 1972 (© Archivo MD).

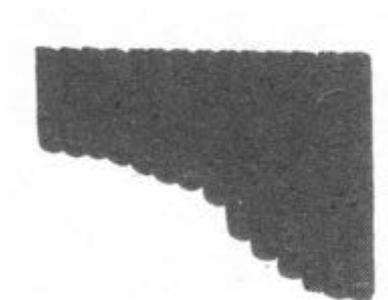
Emparentadas más bien con el dibujo, estas composiciones atentan contra algunos de los rasgos centrales de las seudoescrituras que vimos anteriormente. A propósito de estas disrupciones, su *Libro N° 1*, 1972, es bastante particular ya que en él Dermisache invierte la disposición habitual en que los trazos son realizados.



Figura 16. *Libro N° 1*, 1972. (Tinta sobre papel, ejemplar único de 42 páginas, 37 imágenes, 28, 5 x 23,5 cm © Archivo MD ).

Como vemos, en lugar de una línea —visible o no— que actúa como guía desde la cual se construye ascendentemente cada grafismo, esta funciona como límite superior. Esto genera una serie de horizontes desde los cuales descienden líneas que, por acumulación, van conformando manchas, cada una diferente a la anterior. Me interesa puntualizar el carácter invertido de los grafismos ya que normalmente las rayas horizontales tienden a funcionar, en términos de composición, como representación de un suelo en el que se sostienen figuras. No es común escribir ni dibujar desplazando el lápiz —o lo que sea— en un sentido descendente. Que Dermisache renuncie al piso de la horizontalidad es totalmente significativo: tensiona con esto las convenciones de la escritura alfabética occidental y del dibujo, simultáneamente.

Si bien los trazos del *Libro N° 1*, 1972 no permiten adivinar en qué sentido los realizó (de izquierda a derecha o de arriba abajo), lo que sí resulta evidente es la meticulosidad con que fue compuesta cada página. Por su aspecto, es probable que haya utilizado un rotulador o plumón, instrumento que además de albergar su propia tinta, cuenta con una punta de fieltro o esponja que se encarga de distribuir la tinta de forma homogénea. Me detengo en este detalle ya que un rotulador tiende a dejar una huella semicircular al final de cada línea, particularmente si el movimiento de la mano se detiene con precisión y se eleva de forma cuidadosa del papel (de lo contrario, se genera una especie de halo puntiagudo que extiende la tinta un poco más). Estos semicírculos son especialmente visibles si la punta del rotulador es de más de un milímetro de diámetro, como sin duda es el caso del *Libro N° 1*, 1972. Los extremos de cada línea dan cuenta, entonces, de una factura tremendamente precisa y meticulosa, hecho que se comprueba al observar de cerca —en directo o en una buena reproducción— cualquiera de las figuras más grandes. En la imagen a continuación, por ejemplo, se alcanza a notar su rigurosa verticalidad.



**Figura 17.** *Libro N° 1*, 1972 [detalle] (© Archivo MD.).

Me parece importante notar que, pudiendo haberlo hecho, Dermisache se resistió a mover el rotulador en otros sentidos, lo cual habría facilitado la composición de estas manchas negras;

pintar su interior como si fueran dibujos y no escrituras. Insiste, en cambio, en su condición de línea: líneas que, en lugar de delimitar figuras, configuran trazos.

Cada página está compuesta, por su parte, por un número variable de renglones, y cada renglón tiene manchas con diferentes atributos: breves, extensas, regulares, irregulares, protagónicas o discretas. Si bien es evidente que de principio a fin el libro está compuesto con el mismo estilo, el grado de heterogeneidad que existe entre cada página es tal que ocurre un distanciamiento respecto de convenciones centrales del lenguaje escrito.



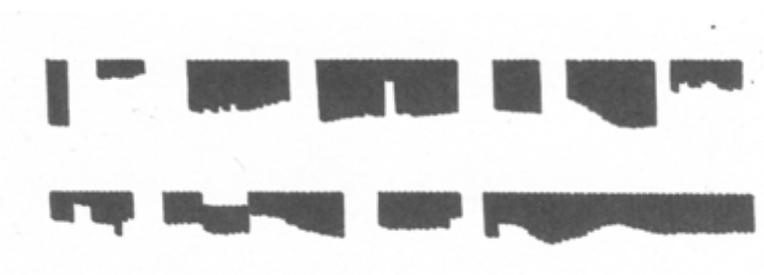
Figura 18. Libro Nº 1, 1972. (© Archivo MD.).

En lugar de siete renglones relativamente uniformes, como vimos en la primera imagen, en esta última hay cinco, uno de ellos claramente protagónico, lo cual rompe la condición de relativa uniformidad de toda seudoescritura. Además, al igual que las otras obras de Dermisache, no encontramos puntos, comas, tildes ni otros signos ortográficos. A pesar de esto, algunos espacios en blanco aluden a la existencia de párrafos, lo cual nos devuelve, de pronto, al campo de la textualidad.



**Figura 19.** *Libro Nº 1, 1972.* (© Archivo MD.).

Al recorrer de principio a fin las páginas de este libro me percaté de sutiles variaciones que rompen la horizontalidad superior de cada mancha, como vemos a continuación:



**Figura 20.** *Libro Nº 1, 1972 [detalle].* (© Archivo MD.).

Esta especie de anomalía se reitera en diez páginas de un total de treinta y siete. Lo interesante de esto es que comienzan a aparecer progresivamente a partir de la página doce, lo que se podría interpretar como una sutil desintegración del propio sistema que Dermisache construye y agota al interior de un mismo libro.

Otros formatos que Dermisache explora durante la década de los setenta son las historietas y los fragmentos de historietas, en las cuales aquello que no constituye parte esencial del género es simplemente eliminado: los personajes, la ambientación y las líneas que suelen dar forma a los globos de diálogos. Como en la imagen que vemos a continuación, un conjunto de grafismos apresados al interior de una sucesión de viñetas son elementos suficientes para aludir a este popular género.

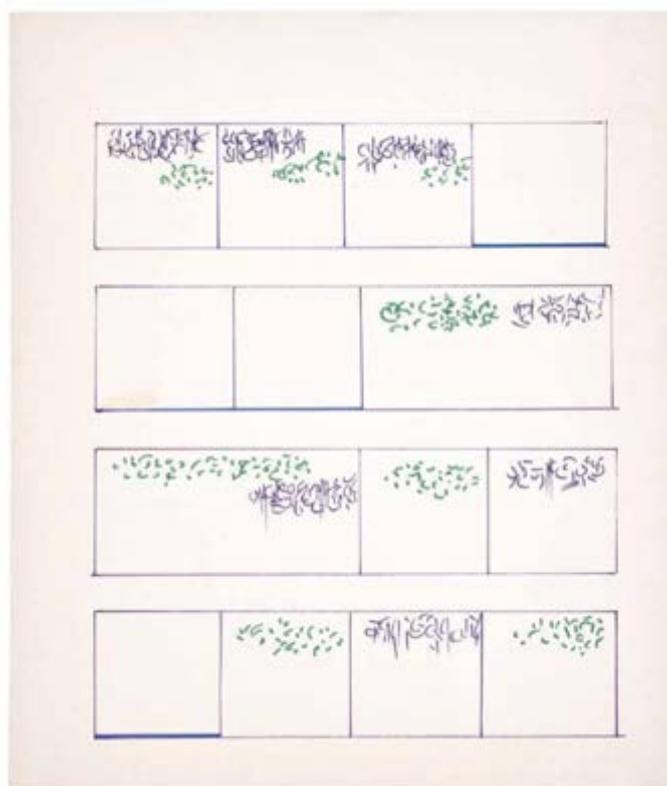


Figura 21. Mirtha Dermisache. Sin título (historieta), ca. 1972-1974 (© Archivo MD)

De todo el universo de dispositivos textuales que elabora, las historietas tienen la particularidad de insinuar la situación de enunciación. Los libros, cartas, diarios, reportajes, instructivos y afiches son el resultado de alguien que escribe. Aunque esté ausente, en las historietas hay alguien que habla. En la imagen anterior, los colores y tipos de trazos permiten conjeturar que se trata de, al menos, dos personajes, y que así como a ratos comparten escena, también desaparecen, dando lugar a viñetas silenciosas. Otras características del relato y de la situación narrativa quedan a la imaginación del lector o lectora, implícitamente invitados a completar los espacios en blanco, a activar el espíritu colaborativo que revisamos a propósito del tAC y las Jornadas del Color y de la Forma.

El desarme medial que vemos a propósito de sus historietas nos conduce a un asunto que es clave de la obra de Dermisache: ya que, históricamente, la escritura manuscrita ha sido interpretada, *leída*, como una marca individual, me pregunto qué dicen los grafismos respecto de quien escribe. “Cuanto más difícil de leer es una escritura, más se la reconoce como «personal», remitiendo al estatuto impenetrable del individuo” (p. 91), asegura Roland Barthes (2002). La idea de que una escritura manuscrita es capaz de revelar no solo la identidad de quien escribe, sino que también rasgos de su personalidad, es un supuesto que la obra de Dermisache pone en entredicho. Me parece que esto no ocurre por su carácter ilegible sino que gracias a la amplitud estilística que pone en práctica: sus grafías constituyen un muestrario en extensión, una colección potencialmente infinita, hecho por el cual esquivan el establecimiento de una relación de correspondencia entre trazo y cuerpo, entre escritura e identidad, como suele ocurrir en contextos filológicos o criminales. Incluso las que realiza con la palma de la mano y las huellas dactilares, parecieran ser una respuesta irónica a esta sospecha indicial de la escritura. Si las observamos en términos contextuales, estas últimas pueden ser leídas también como una referencia a la persecución y violencia de Estado ejercida por la dictadura cívico-militar que se implantó en Argentina a contar de 1976.



**Figura 22.** Libro Nº 7, 1974. (© Archivo MD.).

En términos generales, los grafismos de Dermisache remiten menos directamente al cuerpo que los produjo, cosa que sí ocurre de forma patente con la obra de otros artistas que exploraron el campo de las escrituras ilegibles, como Cy Twombly (1928-2011) o Inoue Yūichi (1916-1985). Al imitar textos estandarizados, algunos de ellos impresos, las de Dermisache tienden más bien a lo impersonal, a lo inexpresivo. Por otro lado, si su variedad es tan amplia, ¿qué pasa con la noción de autoría? ¿Es uno o varios? ¿Masculino o femenino? ¿Y su edad? ¿Su origen? ¿Su clase? A propósito de este carácter elusivo, Florent Fajole (2019) advierte: “Elle se prend dans les mailles d’un filet plus ou moins à sa mesure et se déprend déjà, rapidement étrangère; et si elle hésite ou se reprend, c’est qu’un avenir différent se prépare” (p. 83). Retomando esta idea, Julio Prieto (2020) denomina a Dermisache la “políglota de lo ilegible” (p. 23).

“Lo mío no quiere decir nada” (ctd. en Cañada, 2017, p. 51); “Es un producto, lo quiero independiente de mi persona” (ctd. en Cozarinsky, 1970, p. 5). Esta resistencia respecto de un yo que expresa y se expresa a través de su obra es una premisa constante a lo largo de la trayectoria de Dermisache. Esta suerte de retirada se manifiesta en hechos concretos como no firmar sus obras: “No es necesario estar etiquetando, saber quién lo hizo, y a qué época perteneció. Yo sé que es importante el contexto pero mi postura es así”, declaró en su entrevista con Rimmaudo y Lamoni (p. 15). En una nota a pie de página, Prieto comenta que a Dermisache le bastaba con incluir en sus libros un “volandero papelito con una mínima información sobre la autora”, y en el caso de los dos primeros “una firma abstracta –tan ilegible como el resto de sus grafismos– en la que no es posible reconocer ningún nombre” (p. 5). Más que una pretensión de anonimato, que sin duda no es el caso, se trata de rechazar la firma como signo de autoría y garantía de valor. De este modo le entrega protagonismo a la obra y al proceso de recepción: así como cualquiera puede leer sus grafismos (porque no existe un código que conocer, que descifrar), su obra cobra valor, en sus propias palabras, “cuando el individuo que lo toma se expresa a través de él” (ctd. en Cañada, 2017, p. 51).

## LECTURAS E INTERACCIONES

Como hemos visto, el didactismo en Dermisache no solo se expresa a través de sus talleres sino que también en la invitación que nos hace con sus grafismos. En gran medida, el protagonismo que le otorgó a los procesos de recepción implica comprender la lectura como una instancia de experiencia literal y materialmente creativa. En su postulación de 1971 a la Beca Guggenheim, leemos:

► **Artículos:** “Yo los quiero como páginas de un libro”: las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache

En la práctica, y si bien lo primordial fue y es la investigación dentro de los grafismos, los apliqué, en conjunto con otros creadores, interdisciplinariamente (...) busco profundizar sus propias posibilidades de expresión. Sus posibilidades de generar otros tipos de manifestación visual y/o audible. (ctd. en Mezza *et al.*, 2017, p. 265)

Entre estas posibilidades de expresión interdisciplinaria existe un proyecto de musicalización de sus escrituras ilegibles que llevó a cabo junto al ingeniero e inventor Fernando von Reichenbach y un grupo de compositores del Laboratorio del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella. Además, con el fin de reproducir su obra, en 1971 Dermisache trabajó en colaboración con un ingeniero y programador vinculado al CayC, Ricardo Ferraro, con quien expuso sus escrituras al “procesador de una computadora IBM 1130-16K y plotter Calcomp, que los traducía a grafismos computerizados, los cuales se podían imprimir sobre papel” (Mezza *et al.*, 2017, p. 263).

En diálogo con estas iniciativas, recientemente el escritor argentino Sergio Chejfec llevó a cabo un proyecto a partir del *Libro N° 8* (1970): adaptó un relato de su autoría a la disposición visual de los grafismos, de tal manera que ambas escrituras tienen una correlación visual.

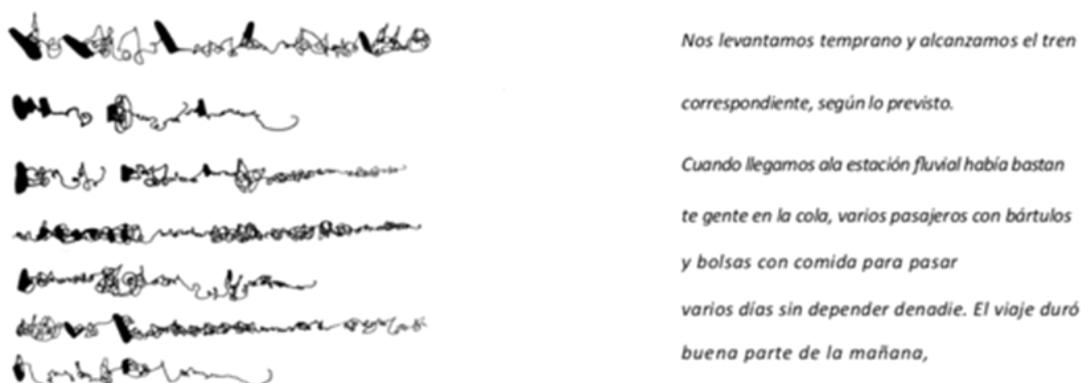


Figura 23. Mirtha Dermisache & Sergio Chejfec, *Libro N° 8* (1970) / *El mes de las moscas* (2019) (© Archivo MD.).

Chejfec (2019) ignora que la escritura de Dermisache sea de “una autorreflexividad excluyente” (p. 4) e imagina que sí hay algo que podría estar diciendo. Asume y fantasea que los grafismos del libro contienen un relato y se acerca, a través de ellos, a la dimensión plástica de la escritura. En lugar de traducir, el autor se propuso *vestir* los grafismos; el texto lo había escrito previamente, la tarea consistió en ajustarlo. Este peculiar libro a dos manos pone en relieve una idea que desarrollé anteriormente: como la ropa dentro de un clóset, las escrituras de Dermisache asumen diferentes formas, exploran y agotan numerosos ‘estilos’, hasta conformar un sistema potencialmente inagotable.

Si nos detenemos en la manera en que el relato de Chejfec se convierte en la indumentaria de los grafismos del *Libro N° 8*, sobresalen detalles importantes. Por un lado, habría que destacar que no es un traje ‘hecho a medida’ ya que *El mes de las moscas* fue compuesto para otra ocasión. Por otro, como ocurre cuando uno se compra una prenda demasiado grande o demasiado pequeña, Chejfec tuvo que realizar una serie de ajustes para que el traje pudiera encajar. Una transformación importante y visible en relación con esto es que varias palabras del relato aparecen pegadas entre sí, con el fin de ser fiel a la disposición y forma de los grafismos. Esto lo podemos observar en “lancha”, “algúnevento” y “uncanal”:

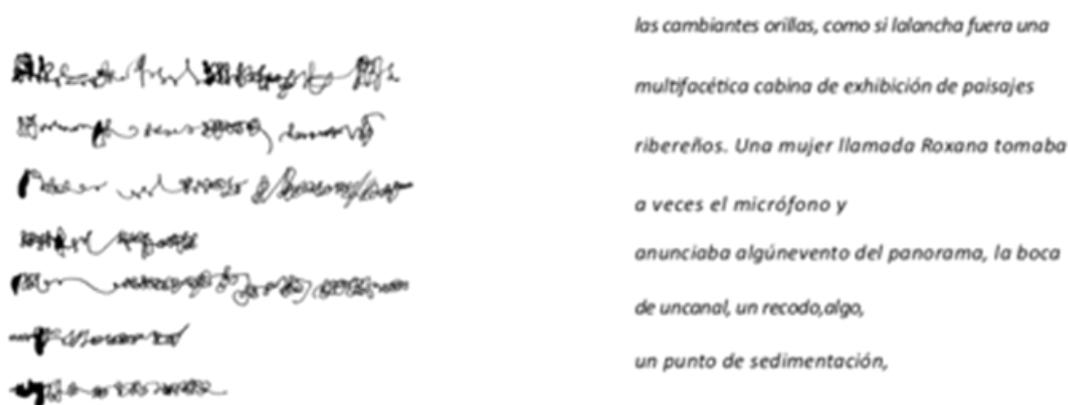


Figura 24. *Mirtha Dermisache & Sergio Chejfec, Libro N° 8 (1970) / El mes de las moscas* (@ Archivo MD.)

En otras ocasiones, ocurre exactamente lo contrario y el espacio entre cada letra tiende a aumentar. De alguna manera, el cuerpo le exige a la tela un estiramiento, una contorsión que atenta contra las características originales de la prenda. Producto de esto, se genera un entorpecimiento en la lectura que obliga a que pongamos mayor atención en los atributos visuales de las palabras, en su forma y su disposición. De este modo, Chejfec (2019) hace un llamado de atención: no hay que olvidar que la verbalización ocurre a propósito de un trazo. Esta idea está condensada en su propia explicación del proyecto: “Se me ocurrió entonces explorar una incisión en esa compacta masa atemporal encriptada en los grafismos de MD” (p. 5).

## CONCLUSIONES

Como hemos visto, al elaborar de manera tan minuciosa y obstinada un vocabulario textual amplio y variado; al poner en práctica distintos mecanismos y estrategias que refuerzan su calidad de escritura; y al concebir que su obra solo está ‘completada’ una vez que esta es editada, difundida y leída, la obra gráfica de Mirtha Dermisache se puede comprender como un complejo sistema de

comunicación e intercambio artístico que tensiona y pone en cuestión los mecanismos de comunicación tradicionales, asentados en la mera transmisión de información y en la figura del lector/espectador como un receptor pasivo. En la formulación de este sistema hay, además, varios ‘contras’: contra el lenguaje aprendido, contra la naturaleza convencional de los formatos que imita, contra la idea de la firma como signo de autoría y garantía de valor. También, aunque con ambigüedades, contra la obra de arte única; recordemos que —a pesar de su deseo de multiplicación— por décadas sus escrituras tuvieron que circular como objetos únicos. Si bien en estas disputas los paratextos son omitidos o suplantados, eso no le resta a su obra la capacidad de generar reconocimientos textuales y librescos, y con esto, provocar instancias de lectura entendidas siempre como un proceso abierto y de cocreación. Ya que cada escritura de Dermisache fue pensada para inscribirse en un sistema de producción, circulación y comunicación, su condición ideal es estar sujeta a un permanente proceso de elaboración y reelaboración. En la medida en que el vestido que escribe Chefec es, en palabras del autor, una “identidad supletoria hasta el próximo cambio de traje” (2019, p. 11), la tarea queda en nuestras manos; podemos seguir imaginando otros relatos, poemas, ensayos, listas, infinitas escrituras en resonancia al arte callado de Mirtha Dermisache.

## REFERENCIAS

- Arze, R. (24 de enero de 1980). Mirtha Dermisache. *Diario Clarín*.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós.
- Barthes, R. (2002). *Variaciones sobre la escritura*. Paidós.
- Becerra, F. (2019). Mirtha Dermisache: Desaprender a escribir. *Saposcat*. <https://cutt.ly/PwmIaslM>
- Cañada, L. (2017). Las Jornadas del Color y de la Forma (1975-1981). El arte como praxis vital. En A. Pérez R. (Ed.), *Mirtha Dermisache. Porque ¡Yo escribo!* (pp. 49-63). MALBA.
- Carrera, A. (2009). Las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache. *Ensayos murmurados*. Mansalva.
- Chefec, S. (2019b). Del *Libro N° 8, 1972* a *El mes de las moscas*. Apuntes sobre una experiencia de traducción difusa (o Apuntes sobre la idea de un vestido). [Conferencia inédita].
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos.
- Cozarinsky, E. (1970). Un grado cero de la escritura. *Panorama* 7(156), 21-27.

- Dermisache, M. (2017). *Selected Writings*. Siglio/Ugly Ducling Presse.
- Chejfec, S. y Dermisache, M. (2019). *Libro N° 8 (1970) / El mes de las moscas*. N direcciones.
- Drucker, J. (1998). *Figuring the Word*. Granary Books.
- Elkins, J. (2001). *The Domain of Images*. Cornell University. <https://doi.org/10.7591/9781501723902>
- Fajole, F. (2019). Mirtha Dermisache: L'écriture autre, à elle-même. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (75), 83-97. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi75.1024>
- Gache, B. (2017). Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache. En A. Pérez R. (Ed.), *Mirtha Demisache. Porque ¡Yo escribo!* (pp. 15-31). MALBA.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Siglo XXI.
- Herrera, M. y Marchesi, M. (2013). Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977. Fundación OSDE.
- Libertella, H. (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Grupo Editor Latinoamericano.
- Mezza, C. et al. (2017). Mirtha Dermisache, vida y obra. 1940-2012. En A. Pérez R. (Ed.), *Mirtha Dermisache. Porque ¡Yo escribo!* (pp. 255-288). MALBA.
- Pérez, A. (2017). Metodología para una libre expresión. En A. Pérez R. (Ed.), *Mirtha Dermisache. Porque ¡Yo escribo!* (pp. 255-288). MALBA.
- Pomiés, J. (marzo 1992). Mirtha Dermisache. El mensaje es la acción. *Uno Mismo* (105), 46-52.
- Prieto, J. (2020). La línea pseudoalfabética: apuntes sobre lo ilegible en Mirtha Dermisache y León Ferrari. *Cuadernos LIRICO* (21), 1-31. <https://doi.org/10.4000/lirico.9627>
- Rimmaudo, A. y Lamoni, G. (2011). Entrevista a Mirtha Dermisache. *Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales*. Pontificia Universidad Católica Argentina, 2011.
- Schraenen, G. (2017). Un affaire transatlántico. En A. Pérez R. (Ed.), *Mirtha Dermisache. Porque ¡Yo escribo!* (pp. 33-47). MALBA.