

## Los abecedarios reversibles de Mirtha Dermisache

Mariana Di Ció

*Université Paris III-Sorbonne Nouvelle*

*On doit voir la poésie, pas seulement la lire*  
— Christian Dotremont

Cuenta la leyenda que cuando el cineasta Hugo Santiago vio por primera vez los grafismos de Mirtha Dermisache, dijo: “*Acá nadie va a entender lo que estás haciendo. El único que lo puede entender es Borges, pero está ciego y no tenés ninguna posibilidad*”.<sup>1</sup> Tiempo después, le mostró la maraña de hilos negros a Roland Barthes, que el 28 de marzo de 1971 escribió una carta entusiasta a la joven artista argentina, donde decía: “[...] *quedé impresionado, no solamente por la gran calidad plástica de sus trazados (y esto no es indiferente) sino también, y sobre todo, por la extrema comprensión de problemas teóricos en relación con la escritura que supone su trabajo. Usted ha sabido producir un cierto número de formas, ni figurativas ni abstractas, pero que se podrían nombrar bajo el término de “escrituras ilegibles” –lo que significa proponer a sus lectores, no mensajes y ni siquiera formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia de la escritura*”.<sup>2</sup> A pesar de que en ese momento no sabía quién era Roland Barthes ni había leído nada de él, esta lectura fue un impulso fundamental para Dermisache, que confesaría luego: “*fue tan importante que por primera vez alguien llamara escritura a mi trabajo, que por supuesto no pensé ni por un instante en otra cosa*”.<sup>3</sup>

A los elogios de Barthes se suman los de Edgardo Cozarinsky, Arturo Carrera, César Aira, Héctor Libertella, Oscar Massota y Jorge Santiago Perednik, entre tantos otros. Pero a pesar de la aclamación unánime de la crítica, de haber participado junto a Barthes y a Christian Dotremont en el monográfico “Grafías” (nº 2) de la revista *Luna Park*, o de haber expuesto, por ejemplo, en el Centro Georges Pompidou, la obra de Dermisache sigue siendo –o lo era al menos para mí hasta hace poco– un secreto bien guardado. Tal vez por encontrarse a caballo entre escritura y semántica, o entre las artes plásticas y la inscripción gráfica; por proponer textos que no son textos, por rehuir a las entrevistas y cultivar con fervor el anonimato: “*no importa quién hizo esa obra. [...] No es necesario andar etiquetando, saber quién lo hizo, y a qué época perteneció. Yo sé que es importante el contexto, pero mi postura es así*”.<sup>4</sup> Lo cierto es que sus “grafismos” resultan tan inclasificables como enigmáticos; sin ser estrictamente literaria, su obra entabla un diálogo permanente con lo escrito, al tiempo que revisita y reactualiza problemas en torno a nociones como autor, legibilidad, recepción, circulación, y hasta la misma noción de obra.

Sin la virulencia de muchas vanguardias históricas, pero también sin concesiones, la obra de Dermisache es el resultado de una actitud a la vez radical y provocadora, que busca desacralizar, cuestionar, reordenar. Cambiantes, revocables, modulables, sus textos sin letras se asientan en soportes desarmables y transformables, en hojas que diseñan una escritura cifrada y

# MALBA

enigmática, que pueden leerse al derecho o al revés, y de adelante hacia atrás. Y viceversa. Qué mejor manera, entonces, para abordar estos alfabetos impredecibles, que un repaso anárquico y desordenado, una aproximación a través de diez fragmentos reversibles que, a modo de homenaje póstumo y paradójico, partirán de cada una de las letras de su apellido para instalar en el centro, una y otra vez, el nudo de la cuestión: *“Es un producto, lo quiero independiente de mi persona”*.<sup>5</sup>

\*

**D de DISPOSITIVO.** El primer “libro” de Dermisache empezó en hojas sueltas, que luego mandó a encuadernar. 500 páginas que deslumbraron a Jorge Romero Brest, por entonces director del mítico Instituto Di Tella, que llevó a la autora y a su obra a la editorial Paidós, donde el volumen estuvo a punto de editarse... pero no. Ya en 1970, Cozarinsky advertía: “la dificultad reside en su extensión, casi inasimilable para las relaciones establecidas entre producción y consumo dentro de la industria editorial”.<sup>6</sup> A esta conflictiva relación con el mercado se suma, también, la intransigencia de la artista, que rechazaba sistemáticamente las ediciones de lujo, el encauce de su obra dentro de lo que tradicionalmente se ha dado en llamar “libros de artista”, las prerrogativas del coleccionismo: *“[...] eso sería darles a estas páginas la categoría de grabados, de objetos cuyo sentido y uso son diferentes. Yo los quiero como las páginas de un libro, de un objeto con tapas, cosido por un lado y abierto por el otro. Si alguien quiere pegar una de esas páginas en 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”*.<sup>7</sup>

A esa obra a la vez abierta y cerrada en su aspecto puramente material, Dermisache agrega, sin contraponerlas, una tercera posibilidad: la de la obra entreabierta, aquella que deja espacio para el lector y sus caprichos; aquella obra que, ya desde su concepción, admite la posibilidad de la distorsión o del desvío del lector, que puede hacerla cambiar de paradigma y rechazar las reglas de juego impuestas por el autor.

\*

**E de ESPACIO.** Los “dispositivos editoriales” surgen a partir del trabajo con su editor francés, Florent Fajole, como modo de paliar las dificultades de circulación y de unificar en un mismo espacio los diferentes modos de divulgación y las dimensiones físicas que admite la obra, que es a la vez visual y literaria; que es a su vez libro y objeto que se despliega en el espacio y en el tiempo. Desarrollado en estrecha colaboración con la artista, el dispositivo *Escrituras [:] Múltiples* se presentó en agosto de 2004, en la galería El Borde de Buenos Aires, y fue seguido, en octubre de ese mismo año, por una exposición más “convencional” en el Centro Internacional de Poesía de Marsella. El dispositivo porteño combinaba 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

# MALBA

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. ¿Cómo no pensar, entonces, en Duchamp y su *boîte en valise*? ¿Cómo no ver en esta incitación a crear su propio museo portátil, un cuestionamiento de la noción de “original”, pero también una crítica a la rigidez y a la poca elasticidad de los espacios institucionales tradicionales, sin sillas ni tiempo que permitan el acceso comfortable a la verdadera *lectura* de la obra? En ese sentido, incluso el espacio gráfico que, al enmarcar los dos puntos, instauran los corchetes del dispositivo “*Escrituras [:] Múltiples*”, incluso ese espacio, entonces, delimita una verdadera *terra incognita*, un territorio indómito de resistencia y de rechazo al elitismo; un territorio que, mediante un uso paradójico y subversivo del coleccionismo, busca desafiar las leyes del mercado y proponerse como abiertamente democrático: “*No me interesa la obra de arte, así, única. No, al contrario. Lo fundamental es que llegue a la gente que no puede comprar el original*” .<sup>8</sup>

\*

**R de RITMO.** Más que un espacio de lucha contra lo indecible, la página en blanco de Dermisache se presenta como un espacio propicio para inscribir el contraste; para hacer aparecer, en el hueco mismo del signo, el silencio, la “respiración” de las grafías. La página se oxigena al máximo y devuelve, de manera pausada y rítmica, signos oscurecidos que, poquito a poco, se van colando en el espacio en blanco, sin llegar a ahogarlo ni a saturarlo. Estas oleadas regulares de sentido ilegible o indescifrable puntúan, por así decirlo, el espacio de la página; son movimientos discretos y contenidos, que no sólo tienden un puente entre la palabra y el silencio, sino también entre el universo sonoro y el visual. Música, poesía, danza: las fisuras del lenguaje quedan al descubierto, mientras los signos gráficos se multiplican en ambiguas alianzas; el punto tipográfico se estiliza y busca apoyo en otros signos suprasegmentales; las tonalidades de la prosodia buscan un punto de anclaje en los espacios vacíos, generando un ritmo a la vez sonoro y visual, una escritura taquigráfica o telegráfica que rompe y libera al signo lingüístico, una escritura que es tanto *re-transcripción* del lenguaje aprendido y repetido hasta el cansancio, como fusión y deshielo de la palabra entendida como bloque marmóreo.

Como los dos puntos de las *Escrituras [:] Múltiples*, que implican a la vez cesura y unión, los signos de Dermisache marcan, ante todo, un ritmo propio, una frecuencia que combina inteligentemente movimiento y resistencia, que inscribe en la página misma una corriente alterna de sentido. Escritura regular pero no reglada que, mediante una suerte de juego metonímico, evoca libremente los renglones de lo escrito o lo impreso; escritura que evoca, al fin de cuentas, el soporte invisible de la escritura y de los caracteres que allí descansan.

\*

**M de MÓVIL.** La mayor parte de los “Libros” de Dermisache no están encuadernados y, por ende, presentan una mayor dificultad en cuanto a su conservación y manejo: tal vez, precisamente, porque la autora rechazaba explícitamente la sacralización de su obra, la entronización en el pedestal del libro de artista, o del grafismo como una obra de arte. Porque no se trata de preservar ni de crear un espacio de asepsia para estos grafos, sino de fomentar, una y otra vez,

# MALBA

el contacto, la manipulación, el recorrido personal: *“Yo exponía directamente los originales, para que el público pudiera tocarlos. Las hojas estaban protegidas... como nadie me imprimía, como ponía dinero para imprimir mis cosas, y que tampoco tenía mucho dinero, entonces, era importante que el público pudiera tocar y manipular la obra. En realidad las exposiciones no me importan tanto como la edición del trabajo”*.<sup>9</sup>

Además de los corolarios teóricos y prácticos que se desprenden de la ausencia de costuras en los libros, *newsletters* y afiches, es interesante notar que la movilidad se inscribe también en el interior mismo de la obra, que por un lado fomenta la permutación, la selección, el descarte, y por otro lado genera un efecto de movimiento perpetuo. Al igual que en las composiciones móviles de Calder o de Duchamp, donde los volúmenes se articulan libremente y permiten la incorporación de lo atmosférico (especialmente del aire ambiente, que produce un desplazamiento tenue pero continuo de la obra), cada una de las hojas de los libros de Dermisache, a las que podemos acceder virtualmente en cualquier orden, parece “cosida” por invisibles y precarias babas del diablo, lista para desintegrarse y cambiar de lugar, como las sillas del dispositivo editorial.

\*

**I de IMPRESIÓN.** *“Para mí, se cierra, se completa la obra cuando está impresa. Lo importante para mí es que se imprima. Pero ¿por qué? 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. Par mí, eso es lo importante. Por eso es fundamental la impresión, para que no quede atrapada en una obra única y en una obra de arte. Es importante para que la obra pueda ir por todos lados. El libro único, que queda atrapado en la biblioteca de un coleccionista o en la colección de un museo que no lo muestra, no tiene sentido”*.<sup>10</sup>

Esta lógica de difusión masiva y democrática conduce de manera natural a las *newsletters* y los afiches, a la lógica de asociar un contenido inminente con su difusión casi simultánea, a la lógica del papel que se pega en la vía pública para ser leído y, con el tiempo, olvidado. O tapado. O arrancado.

La obra de arte entra en contacto con la vida cotidiana, de una manera que recuerda los afiches y publicidades de las vanguardias históricas. O las efímeras peripecias de revistas murales como *Prisma*, de la que Borges, que había colaborado en sus dos únicos números, dijo: “era un cartel que ni las paredes leyeron”. O también, y ya más cercano al universo de Dermisache, ese afiche de la revista *Literal* que invade las calles de Buenos Aires en junio de 1973, entre cuyos mandamientos leemos: *“porque no basta escribir para saber qué significan las palabras, el texto se define en una ambigüedad que es condición de su legibilidad: si todo estuviese dicho en la superficie de cada palabra, no habría que leer en la relación que hay entre ellas”*.<sup>11</sup>

\*

# MALBA

**S de SOPORTE.** El soporte es, casi siempre, una hoja blanca alineada verticalmente, suerte de columna vertebral donde los grafismos de Dermisache se flexionan, se desdoblan, se pliegan y despliegan a paso regular, según el ritmo de una gimnasia visual que funciona por acumulación y repetición. Como en ese “mar del blanco” del que hablaba Kasimir Malevitch, los grafismos de Dermisache registran el flujo y reflujo de la marea de tinta negra: titilan sobre la hoja en blanco, avanzan y retroceden, son arrastrados por la inercia, alternan rugidos y momentos de calma silencio, reaparecen como espuma negra, vuelven una y otra vez al ritmo de una cambiante y misma cadencia cíclica.

Estos avances y retrocesos sobre la página, esta circulación cíclica de lo escrito se concretiza en la creación de una serie de tarjetas postales; un proyecto que la acerca a los poemas visuales, al artista conceptual Víctor Grippo y al *Grupo de los Trece*, al círculo que se generó alrededor de la revista *Diagonal Cero* y, más precisamente, al arte postal del platense Edgardo Antonio Vigo, a quien Dermisache conoció personalmente, pero con quien, por decisión propia, y a pesar de numerosos ofrecimientos, nunca trabajó.

Al formar parte de esta misma dinámica de ciclos, saltos y series, las tarjetas postales y las cartas insisten sobre la idea de comunicación –comunicación a distancia, comunicación diferida, comunicación críptica– pero comunicación al fin. Si las tarjetas postales suelen ser bastante codificadas (el anverso está, generalmente, ilustrado, mientras que el reverso suele dividirse en dos mitades: la izquierda para contener el mensaje, la derecha para pegar la estampilla e inscribir la dirección del destinatario), advertimos en Dermisache la voluntad de subvertir y de modificar estos espacios y funciones preestablecidas, de reivindicar la anfibología de los grafismos, que resultan mensaje y dibujo a la vez, de mostrar que lo que importa no es tanto el desciframiento sino más bien, como quería MacLuhan, mostrar que el medio es el mensaje. Y lo demás es literatura.

\*

**A de ALEATORIO.** Si los surrealistas entronizaron la confluencia inesperada del deseo y de lo que el mundo ofrece bajo el nombre del azar objetivo; si los móviles de Calder jugaban, ya, con el soplo invisible y vivificante del aire como parte integrante de la obra y, por lo tanto, con los movimientos fortuitos introducidos por este elemento; si la poesía permutatoria de Cirlot descansa, a pesar de las sorprendentes transformaciones conseguidas, en la absoluta unidad y cerrazón del conjunto, es Queneau quien, en poesía, abre lo aleatorio a una dimensión nueva, mediante la página cortada a tiras (o mejor dicho, troquelada, como para que el lector desgaje, línea a línea, los versos de su libro imposible de diez páginas y diez sonetos que encierran cien mil millones de poemas). También los de Dermisache son libros imposibles: abiertos a lo aleatorio, combinables, arrancables, a los que se accede desde cualquier página. Sin principio ni fin, como el libro de arena que imaginó Borges, los grafismos de Mirtha Dermisache se interponen de manera siempre novedosa entre la portada y la mano, al tiempo que la mirada se zambulle en los ríos de tinta negra que pueblan las cuartillas; una mirada que, mientras sigue el hilo de cada composición, las renueva y hace brotar con cada ojeada, nuevas páginas que multiplican las posibilidades de estos libros inusitados.

\*

**C de CAVIAR.** Percibimos, en la obra de Dermisache, la imponente presencia del silencio. En la sobriedad de sus trazados, en el penetrante contraste blanco/negro, en los márgenes que crecen y ocupan cada vez más espacio. En la búsqueda incesante del límite, que desarma la díada significado/significante, en la voluntad de instaurar nuevas formas semánticas, siempre en pugna con el referente, el silencio aparece no como ausencia de sentido sino todo lo contrario, como su posibilidad última.

Sin embargo, el silencio a veces es impuesto. Y a pesar de hacerlo sin palabras, y sin forzosamente admitir una dimensión política,<sup>12</sup> Dermisache dice mucho sobre estas interrupciones forzadas. Si la serie “Fragmento de historia (1974)” combina vectores horizontales con espirales recurrentes y pequeños saltos al vacío, la visibilidad del juicio que cercena cobra pleno esplendor en sus *Diarios*, que ponen en escena o que exhiben lo que no se puede, o lo que no se debe leer, según un procedimiento que en francés se conoce como “caviardage”, y que consiste en recubrir un texto de enduido negro, tan negro y viscoso como los huevos de esturión, de manera tal que esta superficie ennegrecida impida la lectura del pasaje de libro o de diario que molesta. Pero en lugar de esconderlo, o de emplearlo en dosis mínimas –como el caviar– Dermisache multiplica y repite el procedimiento hasta convertirlo en lo único visible. El “ennegrecimiento” de la página implica, entonces, una “conquista del material”, un “llenado” esencialmente físico que, como ya lo habían hecho los Dadaístas y los miembros del Oulipo, consiste en apropiarse de los métodos bárbaros de la censura para revertir sus objetivos, para volver a poner en marcha la máquina creadora, para hacer surgir de esta negrura, nuevos paradigmas, nuevas formas de leer entre las líneas.

\*

**H de HOJA.** “Hay gente que al ver los libros me decía que sacara las hojas del libro para ponerlas en un cuadro en la pared. Yo dije que no, esto no es un grabado, no es un cuadro, tiene que ser dentro de un libro...para leer”.<sup>13</sup> Al reivindicar la hoja como soporte de su escritura, y en su inclusión dentro de un libro, Dermisache insiste en la relación entre sus ideas gráficas y la escritura. Aún así, evita de manera voluntaria los signos tipográficos: no hay números de páginas, ni páginas de guarda ni colofón. En muchos casos, ni siquiera el nombre propio de la artista en la tapa, que sólo figura en un pequeño papelito, insertado entre las hojas a modo de fe de erratas, presto a perderse u olvidarse, o bien, según su propia voluntad, “en una solapa para tirar”.<sup>14</sup>

Al trabajar de manera casi exclusiva con hojas totalmente blancas como soporte, la manera en que su escritura se despliega sobre el blanco queda en evidencia: no se trata de una distribución anárquica, y mucho menos caprichosa. Si bien, como ya dije, los grafismos se ordenan casi siempre según una lógica de líneas horizontales, en el *Libro N°2* de 1972 (editado, como corresponde, recién en 2008), vemos que Dermisache dibuja pentagramas generosamente aireados que, al acumularse, erigen una serie de partituras. Así, la hoja alberga un lenguaje propio, un sistema de notación que permite marcar los tonos, las pausas, los compases, el ritmo. Un pentagrama donde los símbolos se articulan y se reiteran según la lógica de la variación musical, donde las cesuras verticales que interrumpen la horizontalidad indican la presencia de he-

mistiquios o de compases, donde los vectores se articulan y desarticulan en una suerte de extraña danza, donde el grosor de las líneas sugiere, *ma non troppo*, el grado de intensidad con que debemos leer las líneas.

\*

**E de ESCRITURA.** Si bien estos alfabetos impredecibles parecen visitar varios géneros discursivos (la carta, la tarjeta postal, el diario, el libro, el artículo, la historieta...), toda la obra desprende la idea de ritmo, de cadencia, de compás. Y, por ejemplo, el *Libro N°8* de 1970 presenta, de manera inequívoca, la topografía de un poemario. Aunque al elegir el trazo por sobre la dupla significado/significante, los grafismos de Mirtha Dermisache atentan, en cierta medida, contra formas intermedias de la poesía, como podrían ser el caligrama, la poesía visual o la poesía sonora, lo cierto es que la disposición del entramado de grafismos no deja mayores dudas: se trata de unidades gráficas que, como el verbo griego lo recuerda (*graphein* es tanto escribir como dibujar) insisten en el aspecto propiamente visual de la palabra y constituyen, ante todo, hilos de tinta que, como quería Eluard, se nos *dan a ver*.

Al deshacerse o desprenderse tan abiertamente de la coartada referencial; al recurrir a signos cuyo código desconocemos; al obligarnos a repensar y recalibrar el valor de los caracteres aprendidos, y a metabolizar nuevas texturas, espacios y trazos expresivos, los grafismos de Dermisache son “tejidos esponjosos” o “precipitados de visibilidad”<sup>15</sup> que buscan deshacerse o superar las torpezas, tensiones y cegueras del lenguaje verbal; orientar el pensamiento con la mirada; crear un lazo semántico entre las palabras y las cosas que esquive las trampas del lenguaje verbal, que desmonte la armazón del logos para indagar nuevos andamiajes y nuevas caligrafías.

Porque son, en definitiva, borbotones de escritura imaginaria que aparecen con cierta regularidad, que se deslizan y se declinan en el espacio horizontal, un poco a la manera de las historietas, en que el valor pragmático del texto como presencia importa mucho más que su contenido real. Así, estos jeroglíficos rescatados de un tiempo otro, a la vez anteriores a la palabra y posteriores a la alucinación de Babel, nos dejan, como lectores, en infracción constante, no sólo porque ponen en jaque la posibilidad misma de la comunicación sino, más bien, porque al caer en la cuenta de nuestra propia condición de analfabetos, comprendemos también que estas “sagradas escrituras”<sup>16</sup> de Mirtha Dermisache vislumbran –y reclaman– nuevas formas de comunicación, ya sea a través de un cambio en el código expresivo, de un cambio en el paradigma de circulación y de recepción o, directamente, a través de una renovación total del código, de la creación de un lenguaje a partir de cero, de un lenguaje que, tabula rasa mediante, permitirá, tal vez, instaurar un nuevo des-orden retórico. De un lenguaje que roza el límite del sentido y que nos acerca al milagro del desciframiento original, a la sorpresa de la mirada fresca, al enigma y la fascinación de la lectura nueva.

## Bibliografía

BARTHES, Roland, "Lettre adressée à Mirtha Dermisache le 28 mars 1971 (fragment)", in *Cahier du refuge*, CipM, Marseille, septembre 2004, p. 11.

\_\_\_\_\_, *Le plaisir du texte* (1973), précédé de *Variations sur l'écriture* (1994), préface de Carlo Ossola, Paris, Seuil, 2000.

CARRERA, Arturo, "Las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache", in *Xul. Signo viejo y nuevo. Revista de poesía*, N°3, Buenos Aires, diciembre de 1981, p. 33. También en *Ensayos murmurados*, Buenos Aires, Mansalva, 2009, [Campo real], p. 57-59.

COZARINSKY, Edgardo, "Un grado cero de la escritura", in *Panorama*, Buenos Aires, año VII, n° 156, 21-27 de abril de 1970, p. 5.

FAJOLE, Florent, "Mirtha Dermisache et le dispositif éditorial", *Intermedial-es*, "Mirtha Dermisache", *Manglar*, 02/05, Nîmes, 2005, s.p.

LIBERTELLA, Héctor, *Las sagradas escrituras*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

*Literal: edición facsimilar*, Germán García (et al.), Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011, [Estudios literarios].

*Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, Pabellón de las Artes, [Educa], junio 2011.

*Mirtha Dermisache. Libros; Florent Fajole. Dispositif editorial. 04/10/08 – 20/12/08*, Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 2008.

PEREDNIK, Jorge Santiago, "Mirtha Dermisache y la escritura ilegible", *Intermedial-es*, "Mirtha Dermisache", *Manglar*, 02/05, Nîmes, 2005, s.p.

SARDUY, Severo, *Antología*, prólogo de Gustavo Guerrero, México, FdCE, 2000, [Tierra Firme].

---

<sup>1</sup> Annalisa Rimmaudo y Giulia Lamoni, "Entrevista a Mirtha Dermisache", *Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, Pabellón de las Artes, [Educa], junio 2011, p. 8.

<sup>2</sup> "Fragment d'une lettre de Roland Barthes adressée à Mirtha Dermisache le 28 mars 1971", *Cahier du refuge*, CipM, Marseille, septembre 2004, p. 11 (la traducción es mía).

<sup>3</sup> "Entrevista a Mirtha Dermisache, por Annalisa Rimmaudo y Giulia Lamoni", in *Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales, op. cit.*, p. 8.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>5</sup> Citado por Edgardo Cozarinsky, "Un grado cero de la escritura", in *Panorama*, Buenos Aires, año VII, n° 156, 21-27 de abril de 1970, p. 5.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>8</sup> Annalisa Rimmaudo y Giulia Lamoni, "Entrevista a Mirtha Dermisache", *Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales, op. cit.*, p. 14.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 10-11.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>11</sup> "Literal N°1: una intriga", afiche de presentación *Literal* (Buenos Aires, junio de 1973), reproducido en *Literal: edición facsimilar*, Buenos Aires, Germán García (et al.), 1ª ed., Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011, [Estudios literarios], p. 32.

<sup>12</sup> "Entrevista a Mirtha Dermisache, por Annalisa Rimmaudo y Giulia Lamoni", in *Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales, op. cit.*, p. 15: "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. Fuera de esta masacre que sí me impactó [...], nunca quise dar un sentido político a mi obra. Lo que hice y sigo haciendo, es desarrollar ideas gráficas con respecto a la escritura, que en el fondo, creo, tienen poco que ver con los acontecimientos políticos pero sí con las estructuras y las formas del lenguaje".

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>14</sup> Cf. Edgardo Cozarinsky, "Un grado cero de la escritura", in *Panorama*, Buenos Aires, año VII, n° 156, 21-27 de abril de 1970, p. 5; versión francesa en *130. Le Cahier du refuge*, CipM, Marseille, septembre 2004, p. 10-11.

<sup>15</sup> Arturo Carrera, "Las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache", *Xul. Signo viejo y nuevo. Revista de poesía*, N°3, Buenos Aires, diciembre de 1981, p. 33; la expresión "precipitado de visibilidad" que aparece citada en el artículo de Carrera pertenece a César Aira (*Senta em cima*, producciones críticas, 1978, inédito).

<sup>16</sup> Cf. Héctor Libertella, "Los límites del grafismo puro", *Las sagradas escrituras*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993, pp. 262-264.