Date Accepted: March 2020

Date Published: April 2020

Bon travail: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo

Joaquín Correa

Universidade Federal de Santa Catarina

joaquin_medio@hotmail.com

Recommended Citation/Citación recomendada

Correa, J. (2020). *Bon travail*: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo. *Entrehojas: Revista De Estudios Hispánicos*, 10(1), 73-96.
<https://doi.org/10.5206/entrehojas.v10i1.9536>.

Bon travail: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo

RESUMEN

Tras el fallecimiento de Mirtha Dermisache, en 2012, después de la catalogación y organización de su obra llevada a cabo por el Archivo Mirtha Dermisache entre 2013 y 2015 y luego de la retrospectiva exposición intitulada *Porque ¡yo escribo!* que Agustín Pérez Rubio curó en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) entre agosto y octubre de 2017, se tuvo noticia de un conjunto de escrituras incomprensibles y legibles que habían permanecido inéditas, resguardadas en lo íntimo, tales como notas, borradores y esbozos, que la propia Mirtha Dermisache ya había, bajo ese rótulo, previamente agrupado y dispuesto en orden junto con el resto de su obra ilegible, si bien nunca las había expuesto o publicado. Es el objetivo principal de este artículo explorar ese archivo poco estudiado hasta el momento para, como un iceberg, observar sus consecuencias en la praxis artística de Mirtha Dermisache. Para ello, se ha consultado tanto el Fondo documental Mirtha Dermisache, localizado en la Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas, como también se ha estudiado en profundidad la exposición retrospectiva del MALBA. Al considerar esos textos del otro archivo de Mirtha Dermisache, el íntimo, como parte relevante y fundamental para sus pesquisas posteriores, en especial su correspondencia con Roland Barthes y las consecuencias que ésta le trajo a su obra, la presente investigación tiene como uno de sus hallazgos evidenciar cómo el gesto de la escritura se vinculaba directamente con la economía y el trabajo, a simple vista inimaginable en las obras ilegibles por las que fue conocida Mirtha Dermisache.

PALABRAS CLAVE

Mirtha Dermisache, Roland Barthes, Trabajo, Escritura

RESUMEN

It was after Mirtha Dermisache's death in 2012, the cataloging and the organization of her work by the Archivo Mirtha Dermisache between 2013 and 2015, and the retrospective exhibition *Porque ¡yo escribo!* curated by Agustín Pérez Rubio at MALBA between August and October 2017, that it emerged there was a set of incomprehensible and legible writings that were unpublished. These private writings such as notes, drafts and sketches had her label. Mirtha Dermisache had previously grouped and arranged them with the rest of her work, although they were never exhibited or published. The main objective of this article is to examine the little studied archive to observe the impact of Mirtha Dermisache's artistic praxis. Her works in Fondo documental Mirtha Dermisache, located in the Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas, and MALBA's retrospective exhibition were consulted. Texts from the other archive of Mirtha Dermisache, the intimate one, a relevant and fundamental part for subsequent investigations, especially her correspondence with Roland Barthes and the implications it brought to her work were considered. One of the findings of this paper is that the act of writing was directly linked to the economy and work, at first sight unimaginable in the illegible works for which Mirtha Dermisache is known.

KEYWORDS

Mirtha Dermisache, Roland Barthes, work, writing

La intimidad (o a modo de introducción)

En “La intimidad”, César Aira comenzaba su ensayo delimitando el terreno: “Para definir lo íntimo habría que buscar el término con el que haga oposición, y no se me ocurre otro que lo público. Pero lo que se opone estrictamente a lo público es lo privado, lo que dejaría a lo íntimo como un suplemento recóndito de lo privado” (1). La especificidad de lo íntimo, así, se configura como “un campo extra [de lo privado] de formato indefinido que apela a los afectos, los sentimientos, los deseos” (3). Esa informalidad, precisamente, sería, siempre según Aira, la que dotaría a la intimidad de una “resistencia al lenguaje” (3), posibilitando que allí se refugie un mínimo de articulación del lenguaje. Por lo anterior, “la intimidad no es una napa fluida de la vida social, sino un principio de separación” (3), que se establece no por límites sino por círculos concéntricos, dados por el *shifter* ocasional del “entre nosotros”, que puede ir del plural al singular extremo, el “fuero íntimo”, donde se supone que “está el núcleo de las grandes verdades: donde no es necesario hablar” (Aira 4). De allí que la utilidad de la intimidad sea la de ser “el laboratorio de la verdad” (Aira 5). He de detenerme, en esta oportunidad, en el laboratorio de la verdad que fueron para Mirtha Dermisache algunas de las escrituras íntimas que desarrolló entre 1970 y 1973 que, casual o paradójicamente, han sido las únicas definidas dentro de su corpus como “legibles”. La descripción y análisis de ese *corpus* ahora novedoso permitirá mirar desde otro punto de vista su producción y asociarla al trabajo y lo económico. Ese es el objetivo principal del presente artículo: la relectura de la obra de Mirtha Dermisache a partir de la lectura del corpus llamado aquí de la intimidad, los textos legibles, recientemente dados a conocer, a partir del prisma del trabajo y del dinero. Para ello, el texto se dividirá, a partir de aquí, en otros tres apartados, centrados en la escritura asémica, la correspondencia de Dermisache con su primer editor europeo y la construcción del llamado “dispositivo-libro”, luego nos centraremos en la correspondencia con Roland Barthes y cómo ésta demarcó la práctica no sólo de la artista argentina (como se acostumbra a insistir) sino la del propio Barthes, pese al desprecio con que se ha referido en ocasiones a Dermisache. Finalmente, el texto se abocará al análisis de textos

Correa: *Bon travail*: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo legibles dispersos en su archivo, reconstruyendo su postura frente al trabajo y, por ende, frente a lo económico. Al enfocar desde allí el análisis, se pretende otorgarle al trabajo de Dermisache una luz distinta, y no hacerlo presa de la mítica primera carta de Roland Barthes, que reproduce un esquema de centro-periferia que reduce muchísimo la potencia de su escritura.

En efecto, sólo tras su fallecimiento, en 2012, después de la catalogación y organización de su obra llevada a cabo por el Archivo Mirtha Dermisache entre 2013 y 2015 y luego de la retrospectiva intitulada *Porque ¡yo escribo!* que Agustín Pérez Rubio curó en el MALBA entre agosto y octubre de 2017, se tuvo noticia de un conjunto de escrituras *incomprensibles* y *legibles* que habían permanecido inéditas, resguardadas en lo íntimo, tales como notas, borradores y esbozos, que la propia Mirtha Dermisache ya había, bajo ese rótulo, previamente agrupado y dispuesto en orden junto con el resto de su obra, si bien nunca las había expuesto o publicado. Si su trabajo con los grafismos se refiere a tipos documentales que podemos encontrar en un archivo (cartas, tarjetas postales, periódicos, libros), en esta oportunidad nos centraremos en aquellos que no aparecen *totalmente* despojados de su rol comunicativo a través de un lenguaje codificado y que, como señala Agustín Pérez Rubio en la “Nota del editor” al catálogo de la exposición, resguardados en su archivo personal, cabría “considerarlos más bien parte de las investigaciones de la artista, que luego se ven reflejadas en algunos otros trabajos, que sí presentó” (13). Es en ese sentido, el de considerar esos textos del otro archivo de Mirtha Dermisache, el íntimo, como parte relevante y fundamental para sus pesquisas posteriores, que estudiaré aquí junto con las *escrituras legibles* a algunos de sus papeles personales, en especial su correspondencia con Roland Barthes.

Grafismos procurando un editor

Belén Gache clasifica el trabajo de Dermisache dentro de la escritura asémica, aquella “forma de escritura que no posee una dimensión semántica” (15), acentuando la dimensión visual del grafo en desmedro de la imagen, prestando atención a la insistencia de Mirtha Dermisache en cuanto a lo que ella

Correa: *Bon travail*: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo hacia era escribir. Y agrega: “Sus textos se despliegan en una serie de sistemas escriturarios diferentes en los que nos enfrentamos con unos trazos que se desarrollan a partir de los conceptos de repetición, alternancia, simetría, ritmo” (15). Es, precisamente, el ritmo lo que se encuentra en el origen conjunto de la escritura y el arte; es allí adonde retorna Mirtha Dermisache a “lo abstracto [que] está en la fuente del grafismo, [a] la escritura [que] está en la fuente del arte” (Barthes 132). De ese modo, la definición del ritmo se acerca a la de una praxis, tal y como quiso Arturo Carrera, una “noción de ritmo distinta, también nueva, la que acepta que el ritmo no es únicamente una mueca de repetición sino una puesta en marcha de una acción” (67). Por ello, el lugar del gesto de Dermisache está situado más allá del *ductus* barthesiano¹, en un intersticio entre la poesía y las artes visuales, entre la escritura, el grafismo y el dibujo, entre lo figurativo y lo no-figurativo, entre el leer, el ver y el tocar, entre lo legible, lo ilegible y lo visual donde el sentido se deposita en el futuro, en el acto siempre posterior de la lectura. La posibilidad de entender, enraizada en el estatuto comunicativo de la escritura, que la define y restringe su existencia apenas al intercambio de informaciones, es lo que define ese intersticio. En tanto escritura asémica, los textos de Dermisache nos piden e impiden leerla y, al mismo tiempo, evidencian su voluntad de no decir, o al menos de no decir *directamente*, dejando al desnudo con esto la dimensión política de la escritura, que siempre obliga a posicionarse, a decir, a tomar partido por un sentido, a expresar(se). El lector, intentando leer esa escritura sin un contenido semántico preciso, deviene un activo espectador que apenas se resigna a ver sin leer o a ver con una lectura incierta, una lectura que continuamente parte desde cero sin solución de continuidad. El contacto entre escritora y lector, entonces, no pasa por las habituales vías lingüísticas y sí por otras, corporales, *dérmicas*. Ese gesto, si recordamos la cita de Foucault que recupera Gache en *Instrucciones de uso*, tiene repercusiones a priori insospechadas:

¹ “El *ductus* es a la vez el orden con que la mano traza los diferentes trazos que componen una letra (o un ideograma) y la dirección con la que se ejecuta cada trazo. Orden y dirección están regulados, el *ductus* es un código; en las escrituras modernas (personales), el código (flexible y al menos parcialmente individual, cuando no aleatorio) proviene, por así decirlo, de la fisiología, que, por razones de comodidad o económicas, conduce a hacer los trazos de una letra con cierta dirección y cierto orden”. (Barthes 125)

Correa: *Bon travail*: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo

El correcto uso del cuerpo implica, además, el correcto uso del tiempo: nada debe permanecer improductivo o inútil. Todo debe estar enfocado a la correcta realización de la acción requerida. Un cuerpo bien disciplinado comprende hasta el gesto más nimio. Una buena caligrafía, por ejemplo, presupone toda una rutina a partir de un riguroso código que implica la totalidad del cuerpo, desde la punta de los pies hasta el extremo del dedo índice. (Foucault apud Gache 9)

Mirtha Dermisache insistió, a partir de su prerrogativa de considerar el trabajo que llevaba a cabo en cuanto escritura, en su intención de publicar libros, no tanto bajo el formato de libros de artista, sino que, como textos, estuvieran accesibles cuanto menos a un público múltiple y que, como afirma Pérez Rubio en “Metodología para una libre expresión”, “circulasen lo más ampliamente posible para vincularse con otros”, sustentando así una “idea democrática y antimercantilista de obra, donde la unicidad no es lo importante” (67):

Desde el inicio pensé en crear libros. Mi primer trabajo fue hacer un libro. Era un libro con hojas en blanco. Mi voluntad era hacer libros. Después si tenía la suerte de que alguien lo imprimiera, se convertía en una edición. 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 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 que cualquiera la pueda manipular. Para 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. [...] 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. (Rimaudo y Lamoni)

El dispositivo-libro (llamado “dispositivo editorial” más tarde, en los años 2000, donde conjugó instalación y edición) fue el que más le interesó, más incluso que la exposición de arte en cuanto acontecimiento:

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. (Rimaudo y Lamoni)

De hecho, en el catálogo de la muestra colectiva *Arte de sistemas I*, curada por Jorge Glusberg en 1970, que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, colocó una especie de aviso clasificado que, en diez idiomas distintos, declaraba: “Utilizo este espacio para decir: mi obra necesita un editor”

(Mezza 261). Fue bajo ese formato que organizó gran parte de su producción, realizando una serie de libros anuales que colocaban en escena una especie de “narración abstracta”, según lo definió su primer editor europeo, Guy Schraenen (39), dado que los grafismos se extendían de modo horizontal, asemejándose al desarrollo narrativo de la escritura, a su indeterminada mezcla entre la temporalidad y la causalidad. En un primer momento, entonces, la inscripción horizontal en el soporte, podemos pensar, aunque sin poseer a priori un sentido legible, fue lo que colocó a los grafismos de Mirtha Dermisache cerca de los rigores de la lectura y de la legibilidad.

En la breve selección de cartas que el ya citado Guy Schraenen hace públicas en su texto “*Un affaire transatlántico*”, se deja leer la preocupación de Mirtha Dermisache por su trabajo, por continuar trabajando, por tener tiempo para desarrollar su trabajo en los términos exigentes en los que lo concebía:

1.7.1974

Espero que estén todos OK, con la misma capacidad de trabajo que cuando me encontré con ustedes. Lamento no haberte mandado mis grafías para tu revista, pero lo haré esta semana. (43)

27.10.1974

Te envío adjunta mi obra. Espero que corresponda a tus deseos. Tengo la sensación de que si hubiera tenido más tiempo, estaría más satisfecha. (43)

14.7.1975

La desesperanza entró en nuestro país [...]. ¿Qué puedo decirles? ¿Cómo puedo decirles? Que no he tenido siquiera la voluntad para trazar una línea en un papel, ni la tengo ahora [...]. Sé que si me fuerzo a hacer un trabajo solo para cumplir con sus deseos, esa obra sería una “mentira”, y no puedo mandarles páginas de mentiras [...]. Es muy difícil y doloroso decirles todo esto, pero esta es mi realidad... (44)

Esta especie de balbuceo, aunque en un sentido más feliz, fue el que dio origen a sus grafismos, según le confesaba Mirtha Dermisache en una temprana entrevista a Edgardo Cozarinsky. La volanta del texto, intitulado de modo barthesiano “Un grado cero de la escritura”, decía: “Un proceso gradual: destruir escritura y plástica” (51). Allí, Cozarinsky describía su acercamiento al primer libro de Mirtha Dermisache: “La instantánea, poderosa fascinación que ejercen sobre el “lector” [esas 500 páginas] proviene de las connotaciones que establecen con los dos ámbitos [la escritura y la plástica]. Suerte de discurso rigurosamente perseguido, perfectamente ininteligible, ha conquistado y cultiva su sentido en

Correa: *Bon travail*: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo un espacio propio” (51). En el ejemplar de *Panorama* que Mirtha Dermisache guardaba en su archivo, esa frase aparece subrayada con tinta azul, la misma que podemos encontrar en varios de sus trabajos, en un subrayado no lineal ni uniforme, sino palabra a palabra, entrecortado, con el mismo trazo que podemos encontrar – de nuevo – en varios de sus trabajos, haciendo de la lectura escritura, es decir: obra. Ese espacio propio, afirmaba Cozarinsky, se aleja de la escritura y se rehúsa, al mismo tiempo, a acercarse a la plástica. Más adelante, la propia Mirtha Dermisache explicaba su idea del libro:

Hubo gente que me propuso presentar una carpeta, con una introducción y, digamos, veinte reproducciones. Pero eso sería darles a estas páginas la categoría de grabados, de objetos cuyo sentido y uso son diferentes. 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 unas páginas de un libro y ponerla en otro lado. (51)

De hecho, Sergio Chejfec, con motivo de su doble desembarco norteamericano reciente, la edición de *Mirtha Dermisache: Selected Writings* y la exhibición en la galería Henrique Faria, introducía su fundamental ambigüedad de este modo: “As a *writer*, Dermisache longed to be published; as an artist she resisted hanging those same works on walls. It would be better to say it the other way around: as a writer she didn’t want to exhibit in galleries, and as an artist she wanted solely to publish her works”.

Mirtha Dermisache: Selected Writings funciona, como su título lo indica, como una antología del trabajo de Dermisache dispuesta a modo de introducción a su obra en los Estados Unidos. Editado por Daniel Owen y Lisa Pearson, el libro puede considerarse dividido en tres partes: una primera, llamada “A Selection of Sixteen Texts”, que reúne textos aleatorios producidos a lo largo de la década de 1970, todos en tinta negra, si bien con trazos diferentes, con una disposición en la página también distinta, con cadencias y ritmos disímiles, una segunda, que se bifurca en dos libros completos: *Libro No. 1*, 1972 y *Sin título (Libro)*, 1971, que ofrecen trazos variables y, por lo tanto, escrituras diferentes, y un breve apéndice de textos crítico-biográficos sobre Mirtha Dermisache. Los libros, a partir de una lectura occidentalizada, conducen, con el correr de las páginas, a asumir sea un relato sea la fluctuación de los versos de una serie de poemas, imposibles desde todo punto de vista de comprender, pero cuyo devenir

Correa: *Bon travail*: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo puede ser sentido en las variaciones del trazo, en tinta negra y más grueso en el primer libro, en tinta azul, más fino y con cierta cadencia alfabética arábica, con su conjunción de firuletes y líneas rectas, el segundo. Si la edición limitada de 1000 copias a un precio relativamente accesible cumplía uno de los deseos de Mirtha Dermisache, el tercer grupo de textos, el breve apéndice, lo echa todo a perder, porque incurre en el error de agrupar palabras impresas con fines explicativos de la obra que el lector ha sostenido en sus manos. En el anónimo “About Mirtha Dermisache”, se explica que el trabajo de la artista se trató de “illegible writings – drawings at the intersection of the graphic, plastic, linguistic, and literary” (s/p), que se pasó gran parte de su vida desarrollando “sophisticated and varied systems of graphic languages, each with their own unique lexical and syntactic structures” (s/p), que su trabajo tomaba prestado el formato de medios de comunicación fácilmente reconocibles como marco para sus escrituras, que cada una de sus obras insistía “on the autonomy of the sign” (s/p) y que cada pieza “was titled, simply and directly, with the name of the format, its number within the sequence of the year’s production, and the year (i.e. *Libro No. 2*, 1972 or *Texto No. 7*, 1974)” (s/p). Cierra el libro el fragmento de un diálogo entrecomillado de Mirtha Dermisache, cuyo único dato para localizar su fuente es el del año (2011), en el que ella lee su trabajo a partir de su ilegibilidad, excluye cualquier referencia sentimental o psicológica de las obras, explica el uso del título como herramienta para organizar el archivo y declara lo siguiente:

I must admit that all my works create some tension between the communication formats offering a stable framework and the act of writing, which provides the unstable dimension. Maybe it’s like saying that for me the liberation of the sign takes place within culture and history, and not on their margins. (...) My work is characterized by movement. There are no closed forms. (s/p)

La esencia de la escritura: la correspondencia con Roland Barthes

De hecho, el libro en tanto soporte, según los términos de Mirtha Dermisache, se manifestaba como el espacio único y el más adecuado para que se pudieran leer los grafismos y no en una pared como cuadros a ser contemplados. Los grafismos tenían que estar dentro de un libro para leer, ese era su espacio

Correa: *Bon travail*: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo de posibilidad infinita². En aquel tiempo del texto de Cozarinsky, la negativa de la editorial Paidós (a la que fue por recomendación de Romero Brest) de publicar el libro en tales términos y modos (“inasimilable para las relaciones establecidas entre producción y consumo dentro de la industria editorial” (51)) obligaba a Mirtha Dermisache a buscar editores fuera del país, en Europa o los Estados Unidos, e imaginar un libro que “no tendrá (no deberá tener) una sola palabra impresa; sólo una nota de presentación en la contratapa, desprendible, presidida por la instrucción “para tirar”” (51). Al igual que Mallarmé en su “Préface” a *Un coup de dès*, Mirtha Dermisache creía que toda lectura previa o accesoria dificultaba la potencia del espaciamiento de la lectura (Mallarmé 4-5). En ese orden de cosas, no asombra demasiado, y hasta parece lógico, que el 28 de marzo de 1971, Roland Barthes le escribiera (de forma manuscrita, vale destacar³) su primera carta a Mirtha Dermisache, con la que mantendría una correspondencia hasta 1974⁴. Podríamos decir que allí él manifiesta haber encontrado, en la exigencia de los trabajos de Mirtha Dermisache que Hugo Santiago le entregó, ni figurativos, ni abstractos, literalmente, el grado cero de la escritura, o, como dice en su carta, “la esencia de la escritura”.

² Afirma Mariana Di Cio: “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”. (5)

³ El afecto, la admiración o la voluntad de mantener el contacto o la distancia con el otro que se estableció en esta correspondencia en particular bien pueden ser observados en la elección del uso ora de la letra manuscrita ora de la letra mecanografiada propia de la máquina de escribir, según lo estableció el propio Roland Barthes en el apartado “Máquina de escribir” de “Variaciones sobre la escritura”: “la máquina todavía se percibe (al menos en Europa) como un objeto inhumano y, si escribimos a un amigo y queremos borrar o temperar la ofensa de una comunicación maquinal, expeditiva, añadimos para terminar algunas palabras manuscritas: nos avergonzamos de haber dejado de escribir a mano: la escritura manuscrita es míticamente depositaria de los valores humanos, afectivos; pone deseo en la comunicación, porque es el cuerpo mismo” (87).

⁴ En la ya citada entrevista con Annalisa Rimmaudo y Giulia Lamoni, Mirtha Dermisache recordaba: “Yo tuve la suerte que Hugo Santiago que, en 1969, se fue a vivir a París, me dijo: “Bueno acá nadie va a entender lo que estás haciendo. El único que lo puede entender es Jorge Luis Borges, pero Borges está ciego, así que no tenés ninguna posibilidad”. Me pidió un libro para llevar a París. Un año después, recibí una carta de Roland Barthes y a partir de eso, se abrieron las puertas. Todo el mundo estaba interesado en ver mis libros y mis cosas”.

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE
ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES
VI^E SECTION - SCIENCES ÉCONOMIQUES ET SOCIALES
SORBONNE

54, RUE DE VARENNE, PARIS 7^E
TÉL. : 222. 68-20

PARIS, LE 28 Mars 1971 19

Chère Mademoiselle,

M. Hugo Santiago a bien voulu me communiquer votre cahier de graphismes. Je me permets de vous dire très simplement combien j'ai été impressionné, non seulement par la haute qualité plastique de vos tracés (ceci n'est pas indifférent) mais encore et surtout par l'extrême intelligence des problèmes (quoique de l'écriture que votre travail suppose. Vous avez su produire un certain nombre de formes, ni figuratives, ni abstraites, que l'on pourrait ranger sous le nom d'écriture illisible — ce qui revient à proposer à vos lecteurs, non point des messages ni même des formes contingentes de l'expression, mais l'idée, l'essence d'écriture. Rien n'est plus difficile que de produire une essence, c'est à dire une forme qui se renvoie qu'à son nom; des artistes japonais n'ont-ils pas mis toute une vie à savoir tracer un cercle qui se renvoie qu'à l'idée de cercle? Votre travail s'apparente à une telle exigence. Je souhaite vivement que vos efforts continuent et qu'il soit publié.

Je vous prie de recevoir mes vœux de succès, de travail et de joie à nos sentiments très cordiaux

Mirtha Dermisache

Roland Barthes

Carta manuscrita de Roland Barthes a Mirtha Dermisache
Paris, 28 de septiembre de 1971
reproducida en el catálogo de la exposición *Porque ¡yo escribo!*

Según sus propias palabras, dirá Mirtha Dermisache, “a partir de ese momento, entendí lo que estaba haciendo” (Rimmaudo y Lamoni). Por primera vez, alguien había llamado “escritura” a su trabajo. Que fuera Roland Barthes ya forma parte del mito. El 5 de septiembre de 1971, Mirtha Dermisache le responde a Barthes, sumamente agradecida le envía un libro, vía Hugo Santiago, y le confiesa que su carta había sido para ella “el hecho más importante dentro de mi trabajo”. Reparemos en algo: ¿se lee en (lo que está en lugar de) la firma “Mirtha Dermisache” o es más bien ese trazo que está al final de la carta, entre el saludo de cierre y el nombre (o aclaración del nombre, dependiendo de la opción de

Correa: *Bon travail*: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo lectura), el lugar y la fecha un grafismo asémico? Esto es: ¿Mirtha Dermisache usó para firmar su nombre o su obra? Si toda firma declara una propiedad, la propiedad de la escritura, Mirtha Dermisache cede su lugar meramente psicológico y económico de artista a la obra. Que la carta la escribiera ella pero la firmara su obra es como decir: este registro íntimo de agradecimiento pertenece también a la obra o es la obra quien se arroja la posibilidad de la potencia del intercambio epistolar. En todo caso, en ese lugar final aparece el vacío del artista, el espacio de la obra, la obra sin remisión de propiedad a la artista, en definitiva, la separación de la junción de persona y propiedad que funda a la ideología burguesa.

A. Roland Barthes
 Estimado A.
 Hace muy poco tiempo tuve su carta con-
 migo.
 Querido agradecerle y decirle que ello ha
 sido para mí el hecho más importante dentro
 de mi trabajo.
 El A. Hugo Iwasaki le entregará un libro
 mío. La elección fue difícil. Ruego a Ud. lo
 pague. Es mi única auténtica forma de
 estar con Ud.
 Lo saludo cordialmente
 Mirtha Dermisache / Bs As 5 de septiembre de 1971

Carta manuscrita de Mirtha Dermisache a Roland Barthes. Buenos Aires, 5 de septiembre de 1971, reproducida en el catálogo de la exposición *Porque ¡yo escribo!*

Se sucedieron una serie de cartas. En la carta del 21 de marzo de 1973, ésta ya mecanografiada, a modo de continuación de diálogo y a pesar de tener mucho trabajo, Barthes le preguntaba cómo hacerle llegar

Correa: *Bon travail*: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo de vuelta sus libros y le proponía escribir un texto de dos o tres páginas sobre sus grafismos. Ya en otra carta del 13 de mayo del mismo año le anticipará que, frente al deseo de edición, no podrá hacer nada al respecto, al menos durante unos meses. Mirtha Dermisache, en una respuesta que escribió pero que no envió, al menos en tales términos, le reclamará la devolución de sus libros y se declarará “harta de tanta cartita”:

Carta a Roland Barthes, 29 de mayo de 1973, borrador, Mirtha Dermisache *Porque ¡yo escribo!*, Buenos Aires, septiembre de 2017, registro fotográfico de Natalia Pérez Torres

La correspondencia con Barthes no sólo resultó fundamental para Mirtha Dermisache, sino también para el propio Roland Barthes que, en esos años, publicó por primera vez sus grafismos. Fue en el número 2 de la revista belga *Luna-Park*, aparecido en 1976, donde Barthes figura, entre otros, junto con Mirtha Dermisache. Lejos entonces de plantear una relación jerárquica que refleje la dependencia del centro con la periferia, del gran crítico y teórico francés con la joven amateur-más-que-artista argentina, leemos en

Correa: *Bon travail*: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo

el intercambio que quedó plasmado en esa correspondencia una transformación de doble sentido, no unidireccional. De ese modo, el texto que hoy se conoce como “Variaciones sobre la escritura”, preparado en 1973 para un libro colectivo sobre la comunicación organizado por el Instituto Accademico di Roma que nunca se publicó, entra dentro de esa órbita, si bien la mención que allí se encuentra a Mirtha Dermisache suena algo (bastante) despectiva. Arriesgando un poco más podríamos afirmar que el aire que le dio su correspondencia con Mirtha Dermisache está a la altura de aquel otro tan importante que le aportara, apenas unos años antes, Severo Sarduy. Estos dos latinoamericanos, por diversos caminos, le hacen reconsiderar que la escritura tal y como él la comprendía y profesaba no era una metáfora y sí un eufemismo que aniquilaba la posibilidad de concebirla como gesto, esto es, como actividad del cuerpo.

En “Variaciones sobre la escritura”, entonces, comienza anunciando su regreso al cuerpo y su nuevo interés por la “scripción”, “el acto muscular de escribir, de trazar las letras”, “ese gesto por el que la mano toma una herramienta (punzón, caña, pluma), la apoya sobre una superficie, avanza apretando o acariciando, y traza formas regulares, recurrentes, rítmicas (no hay que decir más: no hablemos forzosamente de «signos»)” (Barthes 87). Entenderá, pues, a la escritura en tanto gesto que se constituye en una actividad contradictoria, articulada sobre una doble pretensión: “por una parte, es un objeto estrictamente mercantil, un instrumento de poder y de segregación, tomado en la realidad más cruda de las sociedades; y, por otra parte, es una práctica de goce, ligada a las profundidades pulsionales del cuerpo y a las producciones más sutiles y más felices del arte” (Barthes 88). Aquella esencia de la escritura que había encontrado en los grafismos de Mirtha Dermisache se mantendrá en el sustrato del texto y fundamentará su postura de que la escritura sirve no tanto para transmitir, como quieren los arqueólogos e historiadores, sino más bien para ocultar y celar: “La criptografía sería la vocación misma de la escritura. La ilegibilidad, lejos de ser el estado desfalleciente, monstruoso, del sistema escritural, sería al contrario su verdad (la esencia de una práctica tal vez en su extremo, y no en su centro)” (Barthes

91). ¿No es acaso esto lo que hemos estado leyendo en las escrituras legibles e ilegibles de Mirtha Dermisache? Gracias a sus grafismos podemos, por fin, hacernos la idea de que la escritura no se define en cuanto un dispositivo democrático donde todos y cada uno de los que se enfrentan con ella pueden leer y entender lo que allí aparece. La posibilidad inmediata y primera que ofrece la escritura es la de no entender, es la de situarse frente a un poder que, como la parábola kafkiana, está allí para postergar el paso, la comprensión, para distribuir propiedades y distinciones. En ese sentido, lo ilegible es aquello que pide ser leído, que exige ser leído, donde la exigencia no es un deber-ser sino un pedido por reordenar el pasado, lo no leído aun o lo no leído del todo.

Se percibe a menudo que, en la esfera de lo individual, en el orden de lo manuscrito, cuanto más incomprensible aparece una escritura más se le reconoce su cualidad “personal”, remitiendo con ello al estatuto impenetrable del sujeto. Este lugar común esencialista, sin embargo, demuestra algo: el parámetro de la escritura es la ilegibilidad, no su contrario, la escritura no es sólo un instrumento meramente comunicativo. Al mismo tiempo, deja al descubierto el carácter indicial que ha tomado cuenta de la escritura: la escritura siempre aparece, nos recuerda Barthes, como índice de *otra cosa*, invisibilizando con ello – más allá de cualquier tipo de esoterismo grafológico – el gesto del trazo, el movimiento del cuerpo que la produjo, la propia materia en la que se asienta, la represión que la educación ejerció o no sobre el devenir del pulso.

El grafismo, como modo de denominar a la escritura antes de la escritura o, mejor dicho, a la escritura en sí, frente a la referencialidad que condena la utilidad comunicativa de la escritura, apuesta por la abstracción, lo no figurativo. “Ilegible” se llama el apartado donde, en el transcurso de esa genealogía de la escritura que es “Variaciones sobre la escritura”, Barthes se dedica a aquellas escrituras fuera del desciframiento, “las escrituras ficticias que imaginan ciertos pintores o ciertos sujetos” (105), siendo que el sentido de esos ciertos sujetos es, luego a seguir e inmediatamente, aclarado entre paréntesis: “(se puede tratar en efecto de una práctica de «aficionado», situada lejos de toda carrera

Correa: *Bon travail*: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo artística, como los cuadernos de grafismos de Mirtha Dermisache)” (105). Barthes establece, entonces, una separación entre algunos pintores y algunos sujetos que se dedican a los grafismos a partir del carácter de “seriedad” que se le da a esa práctica, que tiene en uno de sus extremos a los artistas y en el otro a los *amateurs*. Mirtha Dermisache no era una artista para Roland Barthes. Sí lo eran André Masson y Réquichot. En todo caso, estos tres ejemplos, incluso aquel de la aficionada desconocida, le sirven a Barthes para afirmar que “el significante es libre, es soberano” (105), que “una escritura no necesita ser «legible» para ser plenamente una escritura” (105) y que “en el momento en que el significante (...) se desprende de todo significado y suelta vigorosamente la coartada referencial, el texto (en el sentido actual de la palabra) aparece” (105). “Estas escrituras ilegibles nos dicen (solamente) que hay signos, pero no sentido” (105), cerraba su apartado afirmando Barthes, cuyo euro-falocentrismo le impidió, precisamente, leer ahí donde proclamaba lo ilegible.

Los textos legibles

La correspondencia con Roland Barthes, clasificada dentro de sus papeles personales, puede aproximarse, por su carácter *legible*, a aquella otra tipología que aparecería hacia 1972, un año después de la primera carta de Barthes, donde encontrábamos el término “escrituras ilegibles”: los *textos legibles*, que conforme señala Agustín Pérez Rubio en “Metodología para una libre expresión”, los “realizó durante poco tiempo y a los que nunca se refirió, ni quiso presentarlos como obras, pero que conservó dentro de sus papeles junto con aquéllas” (69)⁵ y que, ahora, se nos aparecen en tanto rastros para leer su trabajo: “Son materiales borradores, de proceso, que la ayudaban a ejercitar el gesto, el trazo, y a comprender profundamente los mecanismos de la escritura” (69). Son textos donde aparece el sentido y donde la cualidad asémica característica de su trabajo está suspendida o se manifiesta en menor grado.

⁵ Según testimonios de asistentes a su taller, esos mismos *textos legibles* o *incomprensibles* los mantenía incluso escondidos, sin exhibirlos ni a la vista en su taller.

En ellos pueden leerse los otros mecanismos de la escritura, de la escritura en cuanto institución del Saber y de la Propiedad que está detrás de la escritura en cuanto grafo y la sostiene o legitima:

Sin título, Mirtha Dermisache, 1971 reproducido en el catálogo de la exposición *Porque ¡yo escribo!*

Si en junio de 1971, y frente a una soledad e incompreensión angustiante, no se animaba siquiera a enunciar su certeza (“yo...escribo...”), no podía otorgarle o legitimar tampoco un valor para su trabajo. Con una actitud más aguerrida, y al final de una página llena de grafismos, como si de una verificación o conclusión se tratara, reaparece, en dos textos fechados entre 1970 y 1973, la misma íntima convicción: yo escribo. Mirtha Dermisache nunca asoció por denominación a ninguno de sus trabajos con la poesía, pese a parecersele su escritura, tanto por disposición como por la significativa importancia del espacio en blanco; se refirió a ellos en cuanto “textos”, “libros”, “escritura” o “grafismos”⁶. Retomando un

⁶ Esta expresa distancia de la poesía no le impidió, sin embargo, aparecer dos veces en el *Diario de Poesía*. En la primera oportunidad, en el número 62 de agosto de 2002, uno de sus diarios era reproducido en la sección “Página de artista”, cuyo pie de página era firmado por Eduardo Stupía, que comenzaba diciendo, antes de reproducir un fragmento de la ya conocida primera carta de Roland Barthes, lo siguiente: “En su indecible, paradójica legibilidad, los dibujos escriturales –o las escrituras dibujísticas, de **Mirtha Dermisache** describen la parábola que va desde el experimento semiótico más radical hasta la invención de un lenguaje, o la simulación de inventar un lenguaje, que se expande bajo la forma de un alfabeto gráfico

diálogo que quedó elidido fuera del texto, el trazo se vuelve prueba y el grafismo reclama para sí el estatuto de escritura, sea asémica o legible semánticamente, tenga o no su devenir un significado. Se escribe, entre otras cosas, para recordar, para aliviar el peso de la memoria, y es eso, tal vez, lo que asegura el paso del “grafismo” a la “escritura”, esto es: el sentido. Yendo en camino inverso: al retirar de la escritura el sentido, el (goce del) cuerpo reaparece en ella. Mezclando ambos trazos, Mirtha Dermisache nos revela que la memoria también, y sobre todo o antes que nada, se encuentra en el trazo, en las resquebrajaduras que ya surcó el trazo y que son la mano o el ojo quienes guían la escritura (y la lectura) y no la razón del lenguaje.

compuesto por un infinito número de caracteres, cuyos códigos, significados, palabras y frases son pura ilusión óptica” (26). En la segunda ocasión, en el número 71 correspondiente a diciembre de 2005 a abril de 2006, ilustró el dossier intitolado, precisamente, “Poesía y Periodismo”, que se abría con *Diario 1 Año 1*, de 1972, la única de sus obras en la que se refirió a la situación política del país. En sus propias palabras: “La columna de la 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, como impactó a muchos, nunca quise dar un sentido político a mi obra” (Rimmaudo y Lamoni). La oposición en apariencia dicotómica que allí se analizaba era, en definitiva, de orden económico, que se ramificaba a su vez en otras y concernía a la experiencia, el tiempo, el lenguaje, el status, el trabajo, la mercancía o el fetiche, la difusión y la circulación. Esa contraposición desaguaba en otra que fue central para MD: entre legibilidad e ilegibilidad. En esos términos lo colocaba Pablo Makovsky, haciendo suyas las palabras de Oscar Wilde: “¿cuál es la diferencia entre literatura y periodismo? El periodismo es ilegible y la literatura no se lee? Eso es todo” (18). Edgardo Dobry afirmaba: “Mallarmé formaliza y simboliza todas las maneras de reclusión del poeta y de la poesía: el hermetismo es, en él, estrategia defensiva contra la amenaza de una masa de lectores. Antes que dejarla en manos de periodistas y folletinistas, Mallarmé y, a su manera, Rimbaud, prefieren recluir a la poesía, hurtarla al tráfico del día, quizás con la esperanza de que renaciera convertida en otra cosa” (15).

Sin título (texto) y Sin título (texto), Mirtha Dermisache, ca. 1970-1973 reproducido en el catálogo de la exposición *Porque ¡yo escribo!*

Ese diálogo entrecortado, balbuceante y repetitivo se lee en otro de sus textos legibles:

Sin título, Mirtha Dermisache *Porque ¡yo escribo!*, Buenos Aires, septiembre de 2017, registro fotográfico de Natalia Pérez Torres

Correa: *Bon travail*: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo

Dueños de una grafía redonda y en expansión, de una escritura que recuerda algo del caligráfico aprendizaje infantil, estos textos se rigen por la repetición que intenta, arremetiendo, enunciar la impotencia. Entre la letanía y la reflexión de sí, entre la denuncia y la increpación, estos textos legibles se erigen como un espacio íntimo de resistencia. Allí, y no tanto en una aparente ejercitación del trazo, está su gesto.

Sin título, Buenos Aires, 17 de marzo de 1973, Mirtha Dermisache *Porque ¡yo escribo!*, Buenos Aires, septiembre de 2017, registro fotográfico de Natalia Pérez Torres

Durante 1971, y después del envío que tomó gracias a la primera carta de Roland Barthes, donde ella leyó lo que estaba haciendo, Mirtha Dermisache se presentó a la Beca Guggenheim. En el formulario, explicaba su trabajo del siguiente modo:

Estos grafismos son formas originales. 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. (Mezza 265)

La voluntad de apagar el rastro del artista y ceder espacio a la potencia futura de la lectura, esto es: privilegiar la obra (la escritura o texto en su caso) y no al artista, aparecía en otra ocasión de modo invertido. En efecto, en la encuesta acerca de arte e ideología para el CAyC (Centro de Arte y Comunicación), realizada el 12 de mayo de 1972, Mirtha Dermisache respondía:

“Encuesta acerca de arte e ideología”, Buenos Aires, 12 de mayo de 1972, Mirtha Dermisache
***Porque ¡yo escribo!*, Buenos Aires, septiembre de 2017, registro fotográfico de Natalia Pérez**
Torres

Volviendo sobre las categorías propuestas en el ensayo de César Aira, frente al espacio público del circuito artístico, Mirtha Dermisache construyó el espacio íntimo como una especie de campo de experimentación donde, con la escritura más legible que produjo, estableció su resistencia a esos parámetros y valores estéticos, su laboratorio de la verdad. En el espacio íntimo inscribió tanto ese trazo privado de escritura legible cuanto un debate constante que tensionó la posibilidad de la praxis artística con las condiciones del valor, no sólo monetario sino también institucional, esbozando en varias oportunidades planes rigurosos de disciplina y trabajo. Persiguiendo la inoperancia de la obra y la

Correa: *Bon travail*: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo
disolución del artista, la modulación de la grafía en el espacio de la intimidad fue para Mirtha Dermisache, con esto, un gesto o rastro de aquella tensión económica.

Arturo Carrera escribió, al menos, tres o cuatro textos sobre Mirtha Dermisache. En el primero de ellos, “Tejidos esponjosos”, publicado en la revista *Xul* en diciembre de 1981, donde a partir de la jitanjáfora aproximaba a Girondo, una vanguardia platense de filiación concreta y Mirtha Dermisache, decía sobre su “escritura serenamente ilegible” que remitía a “una “forma” de pensamiento “visible”; su silencio esponjoso nos fuerza hacia el estallido inicial de un concepto – la escritura misma –; su estado estable es secreto” (29-33). La escritura era, así, colocada fuera del saber y permanecía legible siempre y cuando fuera leída desentendiéndose del mismo saber: “Sus grafos nada dicen y lo dicen todo: son la caligrafía misma y sus salpicaduras de oro. Impensable (o ilegible) desde cierto punto en la escala del saber. Legible en tanto práctica que se desentiende del saber: ilegible en tanto «precipitado de visibilidad» del pensamiento” (Carrera b 68). Mirtha Dermisache era leída por Arturo Carrera en el transcurso que va del concretismo al neo-barroco, por su desmesura y por el cruce de (i)legibilidad e (i)legalidad. ¿Qué son si no derroche desmedido esos trazos que no significan nada ni pueden ser reducidos a un mero referente y que cubren la costosa extensión de una página? Mirtha Dermisache, al retirar el sentido (a priori lingüístico) de la escritura y retrotraer esa actividad a un gesto en apariencia anacrónico, al desprender del grafo toda cualidad metafísica que le atribuyera una dimensión ajena y dejarlo ser lo que es, un flujo de líneas, hizo visible el estatuto que, en un principio, solventó la distinción que le otorgaba valor a la obra: el precio de una obra estaba dado por el precio de la escritura que costaba materializar un ejemplar. Pasando de la escritura-mercancía o escritura-instrumento a la escritura-goce y, por lo tanto, a la escritura-derroche, el trabajo por ella llevado a cabo con el grafismo a-semántico, entonces, se extendía, como un virus, no solo a la idea de obra, de escritura, de saber y a la figura del artista, sino también a sus definiciones éticas, estéticas, políticas y económicas. Se trataba, entonces, de adoptar la postura del devenir de la escritura y no de producir una esencia como quería Roland Barthes,

Correa: *Bon travail*: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo
creyendo ver en Mirtha Dermisache un parentesco con los artistas japoneses que han dedicado toda una vida para aprender a trazar un círculo que no se refiere más que a la idea de círculo. Si hay esencias, podrían responder tanto los textos legibles como los ilegibles de Mirtha Dermisache, estas son ilegibles. Si hay esencias, como Arturo recuerda en el texto más reciente a ella dedicado, “1957: Las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache”, son las del perfume y éstas se evaporan.

References

- Aira, César. “La intimidad”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núms. 13 y 14, 2007/2008-2008, pp. 1-8. Impreso.
- Barthes, Roland. “Variaciones sobre la escritura”. *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 2002, pp. 87-135. Impreso.
- Carrera, Arturo. “Tejidos esponjosos”. *XUL*. n. 3, 1981, pp. 29-33. Impreso.
- _____. “Las niñas que nacieron peinadas”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 529 y 530, 1994, pp. 63-69. Impreso.
- _____. “1957: Las escrituras ilegibles de Mirta Dermisache”. *Ensayos murmurados*. Buenos Aires: Mansalva, 2009, pp. 57-59. Impreso.
- _____. “1982: Juanele”. *Ensayos murmurados*. Buenos Aires: Mansalva, 2009, pp. 67-84. Impreso.
- Chejfec, Sergio. “Mirtha Dermisache”. Trad. por Margaret Carson. *4Columns*. Web. 12.07.2018 <http://www.4columns.org/chejfec-sergio/mirtha-dermisache>.
- Cozarinsky, Edgardo. “Un grado cero de la escritura”. *Panorama*, Buenos Aires, año VII, n°156, abril de 1970: 51. Impreso. Revistas. Colección biblioteca profesional. Fondo documental Mirtha Dermisache (AR_UNSAM_IIPC_CEE.000016). Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.
- Dermisache, Mirtha. “Carta manuscrita a Roland Barthes”, 5 de septiembre de 1971. *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!* Buenos Aires: MALBA, Fundación Espigas, 2017. 68. Impreso.
- _____. “[I started writing...]”. *Mirtha Dermisache: Selected Writings*. New York: Siglio | Ugly Duckling Presse, 2018. Impreso.
- _____. “About Mirtha Dermisache”. *Mirtha Dermisache: Selected Writings*. New York: Siglio | Ugly Duckling Presse, 2018. Impreso.
- Gache, Belén. “Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache”. *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!* Buenos Aires: MALBA, Fundación Espigas, 2017, pp. 15-31. Impreso.
- _____. *Instrucciones de uso: partituras, recetas y algoritmos en la poesía y en el arte contemporáneos (la forma “partitura” y las nuevas formas literarias) / Instruções de uso: partituras, receitas e algoritmos na poesia e na arte contemporâneas (a forma “partitura” e as novas formas literárias)*. Traducción Byron Vélez Escallón y Maryllu de Oliveira Caixeta. Florianópolis: Par(ent)esis, 2017. Impreso.
- Di Cio, Mariana. “Los abecedarios reversibles de Mirtha Dermisache”. MALBA. Buenos Aires, 2017. Web. 12.07.2018 <https://malba.org.ar/los-abecedarios-reversibles-de-mirtha-dermisache/>
- Dobry, Edgardo. “Orfeo antes el kiosco de prensa: Apollinaire en la Torre Eiffel”. *Diario de Poesía*. n. 71, 2005/2006, pp. 15-17. Impreso.
- Makovsky, Pablo. “Hasta el fondo de las palabras”. *Diario de Poesía*, n. 71, 2005/2006, pp. 18-20. Impreso.

- Mallarmé, Stéphane. “Préface”. *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, Paris: Gallimard, 2011, pp. 4-5. Impreso.
- Mezza, Cintia; Lida, Celicia y Raviña, Ana. “Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012”. *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!* Buenos Aires: MALBA, Fundación Espigas, 2017, pp. 255-288.
- Pérez Rubio, Agustín. “Nota al editor”. *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!* Buenos Aires: MALBA, Fundación Espigas, 2017, pp. 11-13. Impreso.
- _____. “Metodología para una libre expresión”. *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!* Buenos Aires: MALBA, Fundación Espigas, 2017. 65-77. Impreso.
- Rimmaudo, Annalisa y Lamoni, Giulia. “Entrevista a Mirtha Dermisache”. *Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales* (cat. exp.). Buenos Aires: Pabellón de las Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica Argentina, 2011. Web. 9-06-2018 <http://uca.edu.ar/es/pabellon-de-bellas-artes/muestras/muestras-2011/mirtha-dermisache>.
- Schraenen, Guy. “Un affaire transatlántico”. *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!* Buenos Aires: MALBA, Fundación Espigas, 2017. 33-47. Impreso.
- Stupía, Eduardo. “Mirtha Dermisache”. *Diario de Poesía*. n. 62, 2002, p. 26. Impreso.