

Belén Gache¹

Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache

Considerações sobre a escrita
assêmica: o caso de Mirtha
Dermisache

Considerations on asemic writing:
the case of Mirtha Dermisache

Resumen

El texto aborda la escritura de la artista argentina Mirtha Dermisache, una de las principales cultoras de la escritura asémica. 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 y ritmo en una forma de escritura sin un contenido semántico preciso. Como carecen de palabras, el lector solo puede mirarlas.

Palabras clave: Escritura asémica. Escritura para mirar. Escritura del artista.

Resumo

O texto aborda a escrita da artista argentina Mirtha Dermisache, uma das principais devotas da escrita assêmica. Seus textos se desdobram em uma série de diferentes sistemas de escrita nos quais nos deparamos com traços que se desenvolvem a partir dos conceitos de repetição, alternância, simetria e ritmo em uma forma de escrita sem um conteúdo semântico preciso. Como carecem de palavras, o leitor só pode olhar para elas.

Palavras-chave: Escrita assêmica. Escrita para ver. Escrita de artista.

Abstract

The text addresses the writing of Argentine artist Mirtha Dermisache, one of the main devotees of ase- mic writing. Her texts unfold into a series of different writing systems in which we come across traits that develop from the concepts of repetition, alternation, symmetry and rhythm in a form of writing without a precise semantic content. As they lack words, the reader can only look at them.

Keywords: Asemic writing. Writing to see. Artist writing.

¹ Artista e escritora argentina com formação em História e Filosofia da Arte na Universidade de Buenos Aires onde também foi professora de Narratologia e Teoria Literária. Vive em Madrid desde os anos 1990 onde tem realizado videopoemas, instalações sonoras, poesia eletrônica e outros processos híbridos. E-mail: belengache@gmail.com.

Mirtha Dermisache y sus sistemas escriturarios asémicos

¡Escribir! ¿Palabras? No quiero ninguna. Abajo con las palabras.

La escritura asémica es una forma de escritura que no posee una dimensión semántica. Se trata de una escritura sin palabras que nos enfrenta con una serie de interrogantes. ¿Son verdaderas escrituras? ¿Existen acaso las escrituras falsas? ¿Esconden éstas un secreto? ¿Qué tipo de secreto? Esta clase de escritura ha sido utilizada a lo largo de los siglos con muy diferentes objetivos: místicos, esotéricos, criptográficos, contraculturales, utópicos. Su particular poder de fascinación deriva en gran parte de que pretendemos encontrar en ella un sentido oculto. En nuestra infructuosa búsqueda, concluiremos, en cambio, que no solo la lectura de la escritura asémica, sino toda posible lectura, quizás no sea más que una alucinación.

Una de las principales cultoras de esta escritura ha sido Mirtha Dermisache. 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. En ocasiones, son agresivos y dentados; en ocasiones, circulares y ligeros. A veces, conservan las discontinuidades propias de las palabras; a veces, éstas se omiten y el texto aparece como continuo e ininterrumpido. Algunos guardan un orden riguroso; otros se construyen sobre la base de irregularidades y alteraciones. En todos los casos, sin embargo, la tendencia a conservar los renglones o cintas gráficas se mantiene, al igual que el juego del negro de la tinta sobre el blanco del papel (sus experiencias con el color fueron limitadas).

Al respecto de las cintas gráficas, es interesante notar cómo algunos historiadores han barajado la hipótesis de que la invención de la escritura se dio a partir del establecimiento de la linealidad en los grafismos primitivos. André Leroi-Gourhan –el famoso arqueólogo en quien se basa en gran parte Jacques Derrida para desarrollar su concepto de *différance*– fue uno de los estudiosos del período de transición entre grafismos y escrituras. Investigó particularmente la etapa prefigurativa que tuvo lugar en el período paleolítico superior, basada en la repetición de rayas, trazos equidistantes y manifestaciones gráficas rítmicas. Según él, si bien toda escritura implica necesariamente un motivo visual, para constituirse como tal serán siempre necesarios un ritmo y un orden de repetición en el tiempo y en el espacio. Al respecto, será el propio Derrida (1968) quien sostenga que los gestos, su repetición, su ritmo, conllevan ya una voluntad de expresión prelingüística. Al asociar un trazo a un grafismo gestual, visual, pictórico, obtendremos los “gramas” o letras. Entonces, las escrituras de Dermisache, ¿son trazos?, ¿son grafismos?, ¿son letras?, ¿son escrituras pre o poslingüísticas?

Además de las cuestiones sobre el estatuto de sus escritos, otro interesante aspecto a observar en sus obras es que están basadas en la mimesis de formatos de escritura ya establecidos, tanto en el nivel de la comunicación privada como en el de la pública. Así es como encontramos referencias a cartas, tarjetas postales, fragmentos de historias, *newsletters*, periódicos. En sus cartas, por ejemplo, aunque sus escrituras son por completo ilegibles, los espacios destinados convencionalmente a la fecha, al saludo al destinatario y a la firma se conservan. Otras veces, su acción mimética pa-

rece tener por objeto el material gráfico, como en los diarios y *newsletters*. Éstos se presentan llenos de rayas breves, palotes o pequeñas figuras que semejan tipografías tachadas. Las páginas, en este caso, remiten a las maquetas de las páginas maestras de diseño editorial, que evidentemente la artista manejaba, donde las convenciones dadas por las cajas de diagramación, las columnas y las cuadrículas son respetadas.

La experimentación que realiza Dermisache con sus escrituras asémicas desplegadas en el espacio de la página tiene importantes antecedentes en la poesía moderna.

Hoy solemos reconocer, por ejemplo, el lugar que ocupa el poeta simbolista francés Stéphane Mallarmé en su rol de antecesor de la poesía visual del siglo XX. Sus búsquedas por expresar la totalidad del sentido a través de la poesía lo llevaban, más allá de las palabras, a experimentar con el aspecto visual del texto en el espacio. Estas indagaciones dieron por resultado un texto fundamental como *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publicado en 1887. El poeta Paul Valéry (2015), quien, influenciado por Mallarmé, privilegiaba igualmente la forma sobre el sentido y la inspiración en su voluntad de alcanzar una "poesía pura", subrayaba la importancia de lo geométrico en la diagramación gráfica del espacio de la página y comentaba cómo Mallarmé había estudiado cuidadosamente la eficacia de las distribuciones de lo blanco y lo negro en los diseños de la comunicación pública, incluso en los carteles y en los periódicos.

Mallarmé se nos presenta como el inventor del espacio moderno. Su influencia será omnipresente a lo largo del siglo XX. Sus experimentaciones con los espacios de la página y las alternancias de elementos blancos y negros de los impresos procuran configurar la experiencia visual del lector, "deconstruir" una lectura tradicional del poema, y se nos muestran como la misma "consagración de la impotencia del habla", tal como sostenía Octavio Paz (1994). Estas experiencias se excederán aun más, por ejemplo, con Marcel Broothaers. En su obra de 1969, titulada igualmente *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, el artista belga reduce el poema de Mallarmé a su estructura visual y lo lleva al extremo de lo ilegible al tachar directamente cada una de las líneas del texto original con una raya negra y convertirlo así en una imagen abstracta.

Desde comienzos del siglo XX, las vanguardias poéticas han intentado devolver su cualidad sensoria a la escritura. Dicha cualidad había sido minimizada, borrada, elidida durante la modernidad. Las tipografías de la imprenta moderna, normalizadas, institucionalizadas, repudiaban una materialidad de los signos contrapuesta a la inmaterialidad de los significados y de un logos cuasi sagrado. Así es como muchos fueron los poetas que abordaron las contradicciones entre la dimensión visual y lingüística de la palabra escrita.

Desde esta problemática, Dermisache desarrolló sus grafismos fuera de toda semántica constituida, experimentando con trazos, ritmos, formas, movimientos. Conservando siempre la linealidad, concibió incluso libros completos donde las cintas gráficas son fundamentales y redundan en el concepto de escritura sobre el de imagen. Porque, sin duda, lo que ella hacía era escribir.

A lo largo de este texto, nos aproximaremos a las escrituras asémicas desde distintos ángulos: la semiología, la lingüística, la antropología, la filosofía, la psiquiatría.

Desde este contexto, retomaremos finalmente la producción de Dermisache arriesgando una hipótesis: no es que ella escribiera textos para no ser comprendidos, sino que sus obras transmiten mensajes que los propios lectores fracasan al leer.

Del no decir todavía

Desarrollando principalmente su trabajo en el campo de las artes visuales, Mirtha Dermisache podría ser muy bien considerada una poeta. Sus textos, ¿son para leer o para mirar?

¿Qué sucede cuando nos enfrentamos con textos ilegibles? Una vez que la legibilidad de un texto se nos presenta como imposible, surge en primer plano su aspecto visual. Será precisamente en este doble estatuto legible-visible de todo signo escrito donde podremos encontrar una contradicción de base.

Al respecto, es interesante leer las reflexiones de Michel Foucault (1981) sobre la obra de René Magritte. En su ensayo sobre el artista belga, el filósofo analiza la división entre signo e imagen, entre palabra e ícono. A partir del estudio del cuadro *Esto no es una pipa*, repara en la capacidad de decir y representar al mismo tiempo que poseen los caligramas y en cómo éstos se sirven de las propiedades visuales de las letras. "El caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización: mostrar y nombrar, figurar y decir, reproducir y articular, mirar y leer", dice Foucault. El caligrama aproxima lo más cerca posible texto e imagen. Hace decir al texto lo que la imagen representa y aloja el enunciado en el espacio de la figura.

Según Foucault, Magritte acentúa la arbitrariedad tanto de la imagen como de la nominación y pretende sacar los cuadros de una región familiar de lectura. Pero también reflexiona sobre la manera en que la pintura de Magritte evidencia una contradicción, ya que el caligrama nunca puede decir y representar al mismo tiempo. Desde el momento en que uno se pone a leer, la forma se disipa. "Cuando se lee, se calla la visión; cuando se ve, se oculta la lectura [...] En el caligrama actúan uno contra otro un 'no decir todavía' y un 'ya no representar'".

La verdad de la escritura

Más allá de Mallarmé con su tratamiento espacial de los signos, de Magritte y su posicionamiento en la frontera de los sistemas de codificación, de Broodthaers o de Dermisache, muchos fueron los poetas y artistas que problematizaron el signo a lo largo del siglo XX. En este campo, las escrituras asémicas tendrán un lugar privilegiado, en parte por la fascinación que, como antes mencionamos, producen sobre el lector.

En su estudio sobre la figuración de las palabras, Johanna Drucker (1998) se detiene en esta atracción que ejercen aquellas escrituras que no pueden ser descifradas (jeroglíficos, criptogramas, escrituras inventadas a partir de lenguajes personales, seudolenguajes, etc.). Se tiene la sensación de que estos alfabetos imaginados comportan un mensaje que no puede ser expresado por los lenguajes existentes. Esos trazos incomprensibles despiertan nuestro afán de comprenderlo todo.

Este tipo de escrituras acodigales nos llevan a cuestionarnos acerca de la posibilidad misma de codificar e interpretar un sentido que escapa a los signos lingüísticos. Y, en todo caso, nos hace interrogarnos sobre qué es lo que determina que el sentido del mundo aparezca, como por arte de magia, a partir de determinados trazos. Las escrituras asémicas parecen significar aquello de lo cual las palabras no pueden dar cuenta.

Quizás buscando esa fuerza productora de un sentido pleno al que no tiene acceso lo lingüístico, los poetas han tratado siempre de expresar lo indecible y encontrar palabras para el vacío y el silencio. Pero este tipo de escrituras sin código también ha sido abordado no solo para compensar la ineficacia de las palabras, sino también, como veremos más adelante, a partir de la desconfianza o incluso de la rebeldía contra el lenguaje establecido socialmente.

Las escrituras ilegibles han ocupado un importante rol en la poesía del siglo XX. Pero, ¿son verdaderamente escrituras? La pregunta está en el centro del problema: ¿acaso existen las escrituras verdaderas y las escrituras falsas? Roland Barthes (2003) dirá al respecto:

Nada, absolutamente nada distingue a las escrituras verdaderas de las falsas. Somos nosotros, nuestra ley quienes decidimos el estatuto de una escritura dada. ¿Qué quiere decir esto? Que el significante es libre y soberano. Una escritura no necesita ser legible para ser una escritura en pleno derecho.

Escrituras para no leer

¿Los trazos de Dermisache son meros garabatos sin sentido? ¿Trasmiten un mensaje que no podemos entender? ¿Pretenden comunicarnos algo? En su ensayo "Variaciones sobre la escritura" (2003), Roland Barthes denuncia el mito cientificista que existe detrás de la concepción de una escritura cuya función sería meramente comunicante. La lingüística tradicional sostiene que la función principal de la escritura es la de facilitar la comunicación entre los hombres. Pero según él, esta idea debe ser revisada ante la evidencia del frecuente uso tanto de escrituras cuyo fin es precisamente el ocultamiento de mensajes como de aquellas que se presentan directamente indescifrables. La escritura china, por ejemplo, habría tenido como origen funciones estéticas y rituales y no comunicantes. Podríamos citar también los numerosos casos de escritos realizados con el expreso propósito de no ser vistos, como aquellas ubicadas en determinadas cámaras mortuorias egipcias, en altas columnas alejadas de todo posible ojo humano, o en las bases de ciertos templos mesopotámicos. Evidentemente, no todas las escrituras tienen como meta ser leídas.

Las escrituras asémicas y las vanguardias

Numerosas experiencias, a lo largo del siglo XX, han hecho uso de escrituras acodigales poniendo en evidencia las limitaciones de la división propuesta por la lingüística clásica de corte saussureano entre significado y significante y haciéndonos reflexionar acerca de la relación entre los signos y sus referentes. Tanto desde el ámbito de la poesía sonora como de la visual, poetas y artistas han buscado a lo largo

del siglo pasado escapar del orden lingüístico dominante y han experimentado con lenguajes alternativos y formas acodigales.

En la primera década del siglo, lo acodigal tomó diferentes formas. Desde el contexto del futurismo ruso, por ejemplo, aparece como un lenguaje que se pretendía a la vez transmental y universal y se arrogaba la capacidad de ser portador de una expresión total.

Éste es el caso del idioma experimental *zaum*, desarrollado por Velimir Khlebnikov y Alexei Kruchenykh, tanto en su aspecto gráfico como sonoro. Desde el futurismo italiano se imponían las formas libres, una ruptura radical con las convenciones sintácticas, las mezclas tipográficas, la dispersión gráfica en el espacio de la página o el uso de onomatopeyas. Por ejemplo, con las "palabras en libertad". Lo asémico muchas veces aparece en la disociación, el sinsentido y el absurdo del dadaísmo; por ejemplo, en la poesía sonora de Hugo Ball y sus *Verse ohne Worte* [Poemas sin palabras] o en los *Poèmes nègres* de Tristan Tzara.

Desde las artes visuales, se crea paralelamente un "espacio de escritura" con determinadas obras de Paul Klee o Wassily Kandinsky, quienes inscriben formas que se mantienen en un límite ambiguo entre pintura, dibujo y escritura. Klee aborda una serie de pseudoescrituras que implican la disposición de grafismos y símbolos inventados colocados en líneas horizontales. A partir de diferentes formas sistemáticas y rítmicas, explora la noción de signo con títulos como *Pictograma secreto*, *Gráficos secretos*, etcétera. Kandinsky, considerado hoy otro precursor de las escrituras asémicas modernas, crea paradigmáticas obras como su *Historia india*, en la que unos signos sugieren la existencia de un mensaje escrito en un idioma desconocido. Kandinsky desarrolló, además, piezas sonoras asémicas con su serie de poemas *Klang*.

En la segunda mitad del siglo, el movimiento letrista jugó con la indescifrabilidad de los grafismos. Muchas de sus obras ponen adrede en jaque la legibilidad de los signos como una forma de subvertir las bases mismas del sistema simbólico occidental.

El letrismo terminó por expandirse hacia la idea de las "hipergrafías", sistemas escriturarios formados por letras no solo latinas sino de alfabetos y signos extraídos de otros sistemas, incluso algunos inventados. Las hipergrafías dieron lugar a novelas como *Les journaux des dieux*, del propio Isou; *Canailles*, de Maurice Lemaître, o *Saint Ghetto des Prés*, de Gabriel Pomerand.

Otro importante cultor de sistemas escriturarios ilegibles fue Henri Michaux, quien tematizó a lo largo de su obra el lugar frontera entre la escritura y el dibujo tanto en su serie de alfabetos como en sus *Mouvements*, sus *Mescaliniens* y sus diferentes tintas. Michaux, quien se refería a su propia obra como "escrituras asémicas basadas en gestos interiores", buscaba una lengua anterior a las palabras (*avant-langues*) que se opusiera al "lenguaje triste y asfijado que normalmente utilizamos". Sus escrituras perseguían liberarse de las normas sintácticas y guardaban, al igual que los ideogramas, una dimensión figurativa que permitía una lectura de libertad y errancia.

Además de los antes citados, encontraremos también a muchos otros poetas y artistas, como Brion Gysin, quien a partir de los años 50 creaba escrituras inventadas inspiradas en la letra cursiva japonesa o en las caligrafías arábigas, o Julio Campal, uno de los precursores de la poesía experimental y visual en el contexto iberoamericano, quien a sus escrituras ilegibles incorporaba igualmente material impreso de

textos destinados a la comunicación de masas como diarios o libros, intentando subvertir el discurso monolítico de los medios corporativos.

Más allá del mensaje, mensajes del más allá

La psiquiatría ha abordado asimismo las escrituras asémicas. En su ensayo *Théories du symbole* (1985), Tsvetan Todorov comentaba el famoso ejemplo de Hélène Smith, la médium que se arrogaba ser la reencarnación tanto de María Antonieta como de una princesa hindú del siglo XV, y que sostenía ser una asidua visitante del planeta Marte, cuyos paisajes describía y cuyo idioma hablaba y escribía fluidamente. Este caso fue estudiado por diferentes psiquiatras llamando incluso la atención de Carl Jung, quien prologó el libro *From India to Planet Mars* (De la India al planeta Marte), aparecido en 1900, que el doctor Theodore Flournoy escribió sobre el tema.

El ejemplo de Hélène Smith es paradigmático tanto para la glosolalia como para la psicografía. El fenómeno de personas capaces de hablar con lenguajes carentes de significado, conocido como glosolalia, puede rastrearse hasta el cristianismo primitivo, donde se guardan registros de hombres y mujeres que de pronto comenzaban a enunciar vocablos incomprensibles. En aquel entonces se pensaba que era el espíritu divino el que se expresaba a través de ellos. A lo largo de la historia se han registrado también casos de personas capaces de trazar escrituras incomprensibles. Esta particularidad, llamada psicografía, induce a alguien a producir textos de manera automática, sin ser plenamente consciente de que está escribiendo, y se ha explicado muchas veces a partir de estar la persona poseída por una fuerza sobrenatural que dicta sus mensajes a través de ella.

Los humanos han manifestado desde siempre su voluntad por comunicarse con seres ocultos o inaccesibles y, con el fin de poder hacerlo, han desarrollado lenguajes especiales diferentes a los utilizados socialmente. Han intentado contactar con los seres de otros planetas, como en el caso de Hélène Smith, pero también con los muertos y con los dioses.

El *Libro de los muertos* de los antiguos egipcios da ejemplo de talismanes que debían ser colocados entre las vendas de las momias para proteger a los difuntos. Muchos llevaban grabados igualmente textos mágicos de los que el libro da cuenta. En el *Bardo thodol* tibetano, por su parte, también se determinan una serie de mantras incomprensibles que deben repetirse una y otra vez para purificar el alma de los difuntos.

Existe una estrecha relación entre la voluntad de comunicación con dimensiones suprahumanas y la obra de ciertos poetas que participaron en los movimientos de las vanguardias históricas. Por ejemplo, con aquellos que practicaron el lenguaje *zaum* antes citado. Este lenguaje fue conectado por el lingüista Roman Jakobson con las lenguas extáticas de la secta rusa de los Khlysty, demostrando que los planteos de los futuristas rusos no eran por completo nuevos. Las palabras pronunciadas por los Khlysty no tenían significado alguno, pero se constituían a modo de fórmulas mágicas y conjuros (2002). El simbolismo y el misticismo todavía desempeñaban un rol muy importante en épocas de las vanguardias. El ya mencionado Kandinsky, por

ejemplo, guardaba un gran interés por el fenómeno del chamanismo y era un conocedor de las corrientes místicas siberianas. El mismo rol del artista era identificado por él con el del chamán, intermediario entre los dioses y los hombres.

También se ha intentado comprender la lengua de los animales. Tanto la cábala y la alquimia como diferentes tradiciones mágicas, a lo largo de la historia, han considerado, por ejemplo, el lenguaje de los pájaros como perfecto y, a la vez, secreto. Éstos han sido tradicionalmente símbolo de sentimientos o propiedades humanas. Muchas historias nos cuentan, incluso, acerca de la facultad de palabra que poseen ciertas aves, facultad, sin embargo, ocultada a los hombres. Algunos pocos han podido, no obstante, compartir su secreto. Entre ellos, los magos Anaximandro, Apolonio de Tiana y el mismo Esopo. Los pájaros que dicen grandes verdades suelen aparecer desde la antigüedad en numerosas fábulas tanto orientales como occidentales. La mitología nos relata, por ejemplo, que el adivino Tiresias conocía a la perfección el lenguaje de estas aves porque Minerva, la diosa de la Sabiduría, se lo había enseñado. San Francisco de Asís, por su parte, dedicaba su prédica a los pájaros, dado que su palabra era apreciada por ellos más que por los hombres, obstinados en vivir en la ignorancia.

Leyendo imágenes, signos, huellas de gaviotas en la arena

Para ciertas tribus pigmeas de Kalahari, el hombre blanco no sabía leer porque no era capaz de interpretar las huellas que dejaban los animales sobre la tierra. En Occidente, en cambio, ellos eran los considerados analfabetos, al ser incapaces de descifrar nuestros signos. Pero ¿qué es la escritura? ¿Cómo se constituyen los signos? ¿Cuándo comienza el ser humano a leer? Los orígenes de la escritura suelen ser relatados en las distintas civilizaciones a partir de mitos y leyendas. Se dice, por ejemplo, que fue en la antigua China donde un sabio, observando las huellas de las gaviotas en la arena mojada de una playa, comenzó a leer. También se sostiene que fueron los dioses los que enseñaron la lectura a los seres humanos. Según las concepciones que primaban en antiguas civilizaciones como Mesopotamia y China, Dios creaba la naturaleza y sus figuras, y estas imágenes eran interpretadas por los adivinos.

Las primeras lecturas fueron lecturas de imágenes. La revolución de los griegos fue la de introducir una correspondencia término a término entre un signo escrito y un sonido. Así fue como Occidente se alejó de una concepción visual de los signos. Nuestra escritura no tiene su origen en la mimesis visual, sino que posee una genealogía verbal.

Fue recién el desciframiento de la piedra de Rosetta y sus jeroglíficos egipcios por parte de Jean-François Champollion, en 1822, el que dio un vuelco en la concepción occidental de la escritura, cuestionando el privilegio que hasta ese momento había tenido el alfabeto dentro del conjunto de signos escriturarios. Mientras que los jeroglíficos se constituían como imágenes que imitaban la apariencia de los objetos del mundo, el pensamiento de una escritura de modelo visual era totalmente extraño para nuestra civilización, que, tal como lo señala Derrida en su *De la grammatologie* (1968), es logocentrista. Un logocentrismo que implica, además, que la posibilidad

de codificar signos dé lugar a una serie de pares de opuestos sobre los que se basa el pensamiento moderno: verbal-visual, sentido-sinsentido, legibilidad-ilegibilidad, desciframiento-incógnita.

Lenguajes secretos, cifras y códigos

En los procesos de comunicación e información, un código se constituye como un conjunto de reglas que permiten traducir un sistema de información a otro. Pero existen, por ejemplo, códigos de encriptación que buscan oscurecer, enrarecer los mensajes y volverlos ilegibles y secretos. Por ejemplo, en el ámbito del espionaje. Éstos se caracterizan por un acuerdo previo para la decodificación entre el emisor y el receptor. Cuando nos encontramos, como en el caso de Mirtha Dermisache, frente a las escrituras ilegibles, a los lenguajes desconocidos o inventados, no podemos dejar de preguntarnos: ¿existe o no en ellos un código que no conocemos? Escrituras de codificaciones ocultas han sido utilizadas a lo largo de la historia, además de por los espías, por cabalistas, magos, alquimistas, templarios, gnósticos, sacerdotes y toda clase de criptógrafos quienes preservaban secretos solo revelados a unos pocos.

Hemos citado antes el caso de Hélène Smith, quien era capaz de transcribir supuestas escrituras marcianas. Desde la psiquiatría, el fenómeno de las escrituras inventadas es bien conocido. Se ha sostenido igualmente que, más que lenguajes sin sentido, algunos de estos pacientes poseen una lengua que solo ellos entienden. Es decir, que existe algún tipo de codificación detrás de los mensajes que el emisor se niega a compartir con sus receptores. Encontramos, entonces, ejemplos de códigos cuyo conocimiento es exclusivo de una sola persona que rehúsa compartirlo. Encontramos códigos que son compartidos solo por unos pocos, inaccesibles a la mayoría de las personas. Tal es el caso, por ejemplo, de las fórmulas mágicas, los conjuros o de ciertos lenguajes incomprensibles ligados a ámbitos religiosos y místicos. Un interesante ejemplo es el de los talismanes del África oriental. Se trata de objetos cubiertos por unas escrituras herméticas, ilegibles o cuasi ilegibles, destinadas a no ser leídas. La mayor parte de estas escrituras talismánicas son inaccesibles incluso a su mismo portador, quien las lleva sobre algún objeto de su uso o incluso en la parte interior de sus vestimentas. El hecho de que él mismo ignore su significado es la condición para que el objeto mágico mantenga su efecto.

La existencia de esta clase de lenguajes secretos se debe, en ocasiones, a que las doctrinas que los transmiten o bien no son aceptadas por el común de la sociedad o directamente se presentan como políticamente peligrosas. En todo caso, lejos de querer comunicar, ellos tienen por finalidad precisamente el ocultamiento de un saber escondido, reservado solamente a algunos iniciados que han jurado conservar su secreto. "La ilegibilidad, lejos de ser un aspecto deficiente y monstruoso de la escritura, demuestra, en cambio, su verdad", decía Roland Barthes (2003), señalando hasta qué punto la criptografía se radicaba en la base misma de la escritura.

Lo cierto es que, tanto en estos casos como en el de los códigos lingüísticos compartidos por toda una comunidad, cualquier codificación marca una frontera entre aquellos que conocen los códigos y los que no. Y esto da lugar a exclusiones,

inclusiones, ejercicios de poder y contrapoder.

La cuestión del amo

Claude Lévi-Strauss da cuenta en una de sus notas, titulada "Una lección de escritura" (2001), de un episodio que tuvo lugar en la Amazonia brasileña, en la década del 30, durante su encuentro con la tribu de los nambikuara, uno de los pueblos originarios de la zona. El antropólogo sospechaba que éstos no sabían escribir. A pesar de esto, distribuyó entre ellos lápices y papeles. Al principio, los nambikuara no hacían nada con ellos. De pronto, comenzaron a trazar líneas horizontales y onduladas sobre las hojas. El jefe de la tribu, especialmente, dibujaba sinuosas líneas y se las presentaba a Lévi-Strauss como si éste pudiera descifrar en ellas un sentido. Para el antropólogo, el jefe había captado claramente el sentido de la escritura, y así, al mostrarle a él las rayas sobre sus papeles, quería demostrarle a su gente que era un aliado del hombre blanco y que participaba de sus secretos. Él había comprendido el poder que subyacía detrás de la escritura: el de dividir a las personas en aquellas que conocían el código y aquellas que no lo hacían. Este clásico texto de Lévi-Strauss sería, sin embargo, criticado décadas después por Derrida, quien señaló el hecho de que tachar a los nambikuara de iletrados solo demuestra el concepto tan estrecho que el antropólogo tenía de lo que es la escritura.

La cuestión del poder en la escritura es una de las tantas formas en las que éste se manifiesta en el lenguaje. En *Alicia a través del espejo*, por ejemplo, encontramos el siguiente diálogo entre Humpty Dumpty y Alicia:

- Cuando uso una palabra –dijo Humpty Dumpty en tono más bien despectivo–, ésta significa exactamente lo que yo quiero que signifique, ni más ni menos.
- La cuestión –dijo Alicia– es si usted puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.
- La cuestión –dijo Humpty Dumpty– es quién es el Amo, eso es todo.

Lewis Carrol aborda en su obra la temática del lenguaje hegemónico: será quien tenga el poder quien maneje los sentidos de las palabras.

Todo lenguaje ejerce su control sobre los seres humanos, encerrándonos en patrones de percepción y pensamiento convencionales y reproduciendo sistemas de microcontrol social. Para analizar el significado de las palabras, de lo que se trata es de conocer los mecanismos del poder y su consecuente reflejo en el lenguaje.

Lo asémico como resguardo y resistencia

Muchas veces los lenguajes asémicos y las escrituras secretas han servido como una manera de resistirse a los significados asignados, a un lenguaje que define, nombra, diferencia, ordena, instaura parámetros a nivel social. Éstos han sido utilizados como forma de resistencia a los poderes culturales hegemónicos, y también como una eficaz estrategia para eludir la censura.

Las poesías sonoras y visuales, como vimos, abordan muchas veces lenguajes incomprensibles y palabras irracionales, y las escrituras alternativas se transforman y desquician en su necesidad de escapar de los significados dados. La dimensión asé-

mica se constituye como un lugar de resguardo y resistencia donde lo no dicho se presenta como un espacio inaccesible al otro. Las palabras recusadas evidencian la voluntad de no decir marcando su dimensión política y ética. Frente a la palabra del poder, los poetas se fuerzan a un silencio de sentido que retiene las palabras que no se quieren dar al otro.

A veces, la necesidad de evadir la censura y comunicarse con lenguajes distintos a los del poder da paso a escrituras secretas como el Nü shu, sistema silábico utilizado por las mujeres de la región de Jiangyong, al sur de la China, entre los siglos X y XIX. Dado que el acceso a un aprendizaje letrado estaba vedado a su género, ellas habían desarrollado el Nü shu para poder intercambiar mensajes. Los caracteres, indecifrables para los hombres, se mimetizaban como puntos de bordado decorativo realizados a mano en abanicos, pañuelos y otras prendas de vestir de uso cotidiano.

También encontramos el ejemplo de los *quilts* de la Guerra de Secesión en los Estados Unidos. Entonces, los esclavos sureños utilizaban patrones predeterminados en el armado de sus mantas, que consistían en un código secreto que los ayudaba a planear sus fugas. Muchos de estos patrones tenían raíces en culturas africanas y habían sido transmitidos de generación en generación. Los *quilts* eran colgados en las ventanas, a plena vista de todos, siendo su mensaje entendido únicamente por unos pocos.

La creación de mundos a nuestro alcance

La capacidad del lenguaje para modelar la cultura ha sido señalada reiteradas veces por pensadores provenientes de muy diferentes contextos. Para la tradición romántica de Wilhelm von Humboldt, el lenguaje se presentaba como un dominio tiránico del pensamiento capaz de modelar la cultura. Para Karl Marx, tal como lo señala en *La ideología alemana*, el lenguaje se constituye como primera determinación del pensamiento. George Orwell, por su parte, se refiere en su libro *1984* a la neolengua, una estructura lingüística creada en el ámbito de una sociedad masificada, alienada y totalitaria. La idea de una posibilidad de lenguajes paralelos, por otra parte, era ya bien conocida en el marco de las utopías políticas. Thomas Moore, en su *Utopía*, publicada en 1516, incorpora en el texto frases en una nueva "lengua utópica". Las utopías del lenguaje forman parte de los tópicos vigentes en el ideario de los movimientos internacionalistas del siglo XIX; baste recordar aquí a Swift o a Fourier. Cambiar las leyes lingüísticas tendrá su correlato directo en un cambio de las leyes sociales. Así, los lenguajes alternativos pueden generar mundos alternativos.

Planteada la simetría entre la creación de lenguajes y la creación de mundos, la misma esencia poética no ha terminado nunca de perder su similitud con el conjuro animista. Así, todo proceso de simbolización semeja, de alguna manera, un acto mágico. En referencia a la poesía y al poder que ésta posee la misma para evadir las leyes lingüísticas y forjar así nuevos universos, el poeta futurista ruso Velemir Khlebnikov (1985) dirá: "Liberados de los poderes del lenguaje, extendemos ahora nuestra ley sobre el abismo; ya no nos distinguimos de Dios: incluso la creación de mundos está a nuestro alcance".

Lectura y paranoia

Pero el sentido, lejos de estar centrado en la escritura, se despliega en la lectura. En el siglo XX, especialmente a partir de lo que se conocería como “giro lingüístico”, veremos sucederse diferentes consideraciones acerca de la lectura y la escritura. Marcel Proust (1993), por ejemplo, decía que cada lector, mientras estaba leyendo, era más el lector de sí mismo que de un libro. Jacques Derrida (1968), por su parte, cuestionaba la noción tradicional según la cual la lectura de un texto debía develar una supuesta interpretación “correcta” de éste. Ya no se trataba de una lectura autorizada a partir de la cual se cerraba un sentido único derivado de las intenciones del autor. Derrida descreía de un leer “verdadero” que solo podía surgir de una ilusión metafísica que buscaba un sentido “detrás de” o “más allá” del texto. La comprensión humana es múltiple y contingente y se hace posible a partir de la relación de los signos con otros signos, en una red de evanescencia sin fin. Así, nuestra relación con las palabras de los otros (en este caso, a partir de la lectura) estará siempre basada en la incompreensión y en la diseminación de sentidos.

Encontraremos reflexiones acerca de la interpretación de las obras no solo desde el ámbito de las letras, sino igualmente desde las artes visuales. Desde su famoso artículo “L’Âne pourri” [El asno podrido] (1930), Salvador Dalí planteaba por primera vez su método “paranoico-crítico”. A partir de este método, el artista buscaba reproducir en su obra procesos mentales paranoides donde se percibían imágenes que en realidad no existían; por ejemplo, mediante superposiciones o falsas perspectivas. Las figuras se presentaban así ambiguas y de múltiples lecturas. Los surrealistas celebraron la aplicación de esta técnica. André Bretón mismo la calificó de “un instrumento de primera importancia tanto para la pintura como para la poesía, el cine, o cualquier tipo de exégesis”. El método de Dalí despertó gran interés en el entonces joven médico psiquiatra Jacques Lacan. Éste entendió inmediatamente que la postura de Dalí respecto de la paranoia se relacionaba estrechamente con la suya, y que ambas se oponían a las teorías aceptadas unánimemente por la psiquiatría de la época. La paranoia, tanto para Dalí como para Lacan, era un proceso activo, con una dimensión fenomenológica concreta. Todo momento de la interpretación era ya de por sí un acto alucinatorio. Para ambos existía un claro paralelo entre interpretación y alucinación. Desde este punto de vista, la lectura es, sobre todo, una alucinación de sentidos.

Poslitteraturas

Los textos de Mirtha Dermisache tienen como base el ritmo y la gestualidad de la escritura manuscrita. Pero sus obras se presentan reproducidas mecánicamente a partir de métodos digitales y de imprenta. De hecho, el aspecto de la reproducibilidad técnica es fundamental en algunas de sus propuestas estéticas como, por ejemplo, las *Lecturas públicas* o los *Newsletters*.

Es evidente que hoy no se puede hablar de escritura sin hacer mención a las nuevas tecnologías electrónicas. Tal como observaba Friedrich Kittler (1999) a mediados de la década del 80, desde la aparición de las máquinas de escribir, la escritura había dejado de ser la extensión natural de los humanos que traía su gestualidad y

corporeidad a partir de lo manuscrito. Había sido arrancada a su natural reino de la mano. La posición de los humanos había cambiado “de ser agentes de la escritura a ser una inscripción de superficie de ésta”.

Para Kittler, en todo caso, con los nuevos medios, las estructuras materiales se privilegian sobre cualquier posible sentido de los mensajes que por ellos circulan. Toda información, sea sonido, imágenes, texto o voz, quedará hoy reducida a ceros y unos. Así, con la aparición de los medios digitales vemos bifurcarse la escritura en dos registros: la del alfabeto y la del código de computación. De hecho, estos últimos permanecen, para gran parte de las personas, ilegibles.

La escritura como imposibilidad

Con sus reticencias, evasiones, transgresiones, los textos asémicos evidencian la voluntad de no decir. Enfatizan la dimensión política de la escritura, se rebelan frente a los significados dados. Lejos de circular por los canales oficiales y legalizados del discurso, se convierten en escritos ilegales, contradiscursivos, que confrontan el poder hegemónico. Cada garabato sin sentido, cada símbolo asémico se constituye como un alto en el uso pretendidamente “normal” del lenguaje, produce un deteni- miento del discurrir de los sentidos institucionalizados que reproducimos una y otra vez sin ninguna distancia crítica, se presenta como un desafío al sistema hegemónico cultural, social, político.

Pero, ¿se puede realmente escapar de los sentidos dados? ¿O estamos, tal como creía William Burroughs, irremediabilmente contagiados con el virus del lenguaje?

En el film experimental de 16 mm titulado *La Pluie (projet pour un texte)* (1969), el artista belga Marcel Broodthaers intentaba escribir un texto con tinta china bajo la lluvia. A la vez que es escrito, el texto va siendo borrado por el agua. El negro intenso de la tinta china se diluye formando diseños aleatorios sobre el papel. Broodthaers escenificaba así la escritura, la plasmación de un sentido mediante trazos, como imposibilidad.

Mirtha Dermisache, por su parte, nos da una nueva clave para descifrar su obra desde su archivo de textos “legibles”: no es que ella escriba con signos ilegibles por la proverbial incapacidad de éstos de dar cuenta de las verdades del mundo. Tampoco es que al enrarecer sus grafías quiera escapar del lenguaje instaurado buscando que el lector no pueda comprenderlas. Es el lector quien no entiende, quien no la entien- de. No advierte que ella está escribiendo y solo consigue ver en sus escritos grafías incomprensibles. Finalmente, estamos ante un problema de códigos diferentes.

Tanto para Broodthaers como para ella, el mismo acto de escribir se presenta como una quimera.

Los textos de Dermisache son leídos/vistos. Como carecen de palabras, el lector solo puede mirarlos. Se trata de una escritura sin un contenido semántico preciso. El vacío de contenido debe ser llenado por las particulares interpretaciones de los lec- tores. Nos enfrentamos a un sistema sin referentes, a un código sin clave de descifra- miento. Los abordajes de su obra son múltiples: podría tratarse de trazos sin sentido, de una escritura sin código, de una escritura con código que nos es desconocido, de un código que la artista se niega a compartir con nosotros. Nuestra hipótesis, como

adelantamos antes, es que no es que ella escribiera textos para no ser comprendidos, sino que plasmaba mensajes que los lectores fracasaban al leer. Mirtha registraba en su trabajo la incompreensión y la asimetría de códigos en una sociedad argentina convulsa. Así como buscó generar una "libre expresión gráfica" con sus Jornadas del Color y de la Forma en plena dictadura, su escritura demuestra una falta de código compartido con una comunidad minada por discursos de censuras, de autocensuras y miedo. El sinsentido no estaba en sus obras, sino en la sociedad. Ella no escribía con signos ilegibles. Era la sociedad la que no era capaz de entender lo que ella estaba diciendo.

Referências

- BARTHES, R. **Variaciones sobre la escritura**. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- DALÍ, S. L'Âne pourri, **Le Surréalisme au service de la révolution**, no 1, julio de 1930.
- DERRIDA, J. **L'écriture et la différence**. Paris: Seuil, 1967.
- DERRIDA, J. **De la grammatologie**. Paris: Minuit, 1968.
- DERRIDA, J. **Dissemination**. Paris: Seuil, 1972.
- DRUCKER, J. **Figuring the world**. New York: Granary Books, 1998.
- FLAHUTEZ, F. **Le lettrisme historique était une avant-garde**. Dijon: Les presses du réel, 2011.
- FOUCAULT, M. **Esto no es una pipa**. Ensayo sobre Magritte. Barcelona: Anagrama, 1981.
- GACHE, B. **Escrituras nómades, del libro perdido al hipertexto**. Gijón: Trea, 2006.
- JAKOBSON, R. **The sound and shape of language**. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2002.
- KHLEBNIKOV, V. **The king of time: poems, fictions, visions of the future**. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- KITTLER, F. **Gramophone, film, typewriter**. California: Stanford University Press, 1999.
- LACAN, J. **Seminario XI**. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- LEROI GOURHAN, A. **Le geste et la parole**. Paris: Albin Michel, 1964.

LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes tropiques**. Paris: Pocket, 2001.

MALLARMÉ, S. **Antología**. Madrid: Visor, 1991.

MICHAUX, H. **Escritos sobre pintura**. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2007.

PAZ, O. Los signos en rotación. En: PAZ, O. **El arco y la lira**: Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1994.

PROUST, M. **Sur la lecture**. Arles: Actes-Sud, 1993.

TODOROV, T. **Théories du symbole**. Paris: Seuil, 1985.

VALÉRY, P. Concerning a Throw of the Dice. En: MATHEWS, J. (Org.). **Collected Works of Paul Valéry**, vol. 8. Princeton: Princeton University Press, 2015.