

# Notas para una eventual ficción caligráfica

Gabriela Milone<sup>1</sup>

270

**I**  
¿Qué decimos cuando decimos que escribimos *a mano*? No *con*, no *desde*, sino *a*. Acaso lo que esa expresión no pueda ocultar es que (más allá y más acá de la caligrafía) no hay escritura sin una mano que deslice un utensilio cualquiera sobre una superficie igualmente cualquiera (papel, pantalla, tinta, teclas, etc.). La mano es un campo de acción.

Para el título de este texto, tomo prestada una idea de *Últimas noticias de la escritura* de Sergio Chejfec, pero con una flexión: acá dice “ficción” donde en la cita original decía “imaginación” (CHEJFEC, 2015, p. 31). Dejaré esto abiertamente sin explicar para decir antes que la finalidad de estas páginas será recorrer algunas inquietudes sobre la escritura (quizá habría que decir: sobre la letra y, en deriva asociativa, sobre la literalidad y la pluralidad material de las formas) desde diversas preguntas que atraen y bordean cuestiones vinculadas al trazo, la línea, el espacio, los soportes, la visibilidad y la sonoridad, o la *visionoridad*, como lo pensaba Ong (INGOLG, 2015, p. 26). A lo cual se le suman las complejidades que surgen si estas cuestiones se ponen en el trasfondo general de un interés por una

---

<sup>1</sup> IDH-Conicet, UNC.

pregunta por la materialidad del signo, por todo lo que “roe las alas del significante”, como pensaba Barthes (1977, p. 99).

Estas preguntas entonces parten de un diagnóstico particular y surgen especialmente de materiales estéticos donde las fronteras de la escritura y la imagen no solamente son puestas en cuestión (ni directamente difuminadas) sino que abren un modo *otro* de estar en común. Ni caligrama, ni imitación, ni ilustración, los proyectos que abrirán aquí la reflexión hacen de la página una superficie discutida y discutible, una zona de disputa donde la ficción se abre camino –justamente– con las manos.

Cabe decir, desde el inicio, que este trabajo está impulsado por un diagnóstico específico que hace Raúl Rodríguez Freire (2020) en *La forma como ensayo* (especialmente en los textos “El giro visual” y “La pulsión referencial”). Aquí, el ensayista expone y discute la actualidad de la pregunta por la escritura como imagen, como así también por la imagen como escritura (*inscripción*) en el marco actual del auge por “lo visual” en los estudios literarios. Rodríguez Freire estudia los rasgos y las falencias del llamado “giro visual”, no sin reconocer la potencia (o lo que también nombra como “presagio”) de tal insistencia si se comprendiera que texto e imagen se *co-constituyen*, más allá y más acá de los soportes (digitales) o la in-especificidad (de los objetos de estudio). Esto permitiría correr la discusión de la pertinencia y la pertenencia de las teorías, además de abrir la posibilidad de dimensionar la potencia de la ficción en términos materiales y plásticos. Postular qué imagen y lenguaje se desarrollan en lugares diferentes o, más aún, postular que son opuestos, “oblitera que para acontecer la lengua debe inscribirse” (RODRÍGUEZ FREIRE, 2020, p. 163). Que el lenguaje se dé también como imagen<sup>2</sup> y viceversa, es algo que responde a la propia potencia de figurabilidad de la escritura, mediante la cual se desdibuja –justamente– la discusión sobre el lugar diferenciado de la imagen en la escritura. Si estamos de acuerdo con esta postulación, entonces no habría escritura que no sea imagen ni imagen que no sea escritura. De este modo, estas ideas podrían habilitar una vía de lectura y abordaje de algunos proyectos estéticos en los que la página –hecha de imagen y texto–

271

---

<sup>2</sup> ¿Somos capaces aún de escuchar la voz de Saussure pronunciando espectralmente las palabras *imagen-acústica-del-pensamiento*?

se evidencia como una zona extraña: a veces, dando cuenta de una convivencia y superposiciones; otras, aparentando ser un espejo de ritmos; otras, abriendo la textualidad a la lectura de y desde las imágenes.

Los materiales estéticos a los que me refiero son, en primer lugar y en mayor medida, una serie del sistema *Copiador* del artista Hernán Camoletto titulada *Ensamble*<sup>3</sup>. Por asociación, en segundo lugar, se convocará la publicación conjunta del Libro *N°8 (1970)* de Mirta Dermisache junto a *El mes de las moscas* de Sergio Chejfec. Y en tercera asociación, finalmente, se mencionará el libro de Juan Manuel Conforte titulado *Anómalo archipiélago de islas probables* cuya edición cuenta con imágenes de la artista Mariana Robles. En estos tres proyectos podemos tanto *ver* cuanto *leer* cómo la pregunta por el lugar de la escritura (y en algunos casos, más específicamente, por el lugar de la letra) se evidencia en tensión con la potencia de las imágenes: la letra se hace fondo, o ritmo, o camino de lectura; la imagen se hace veladura, o juego, o plural de colores y trazos.

272

Ya sea de *a una*, de *a dos* o de *a cuatro manos*, lo que estos tres trabajos evidencian es la potencia ficcional que la página alberga, ahí donde la plasticidad de tinta, papel, letra, ritmo, color, etc., invita a pensar menos en la autonomía (o no), la especificidad (o no), la referencialidad (o no) de las prácticas estéticas que en la página como primera materia (*¿materia prima?*) o superficie cuya lisura no debería engañar. Entre la mano que escribe, la que dibuja, la que pinta y la que ensaya<sup>4</sup>, las superficies se ficcionan, se flexionan, se friccionan abriendo un espacio para imaginar relieves, densidades, plasticidades. O lo que con Chejfec (2015, p. 92) podemos llamar “vibración material”, expresión usada por el autor para referirse a lo que se percibe como movimiento caligráfico en la escritura, ya sea en los antiguos manuscritos como en la supervivencia que puede verse en la práctica de los subrayados en páginas im-presas. En la coalición entre

---

<sup>3</sup> “Copiador (2020) es un sistema conformado por un cuerpo de tres series, en función de la organicidad del sentido que el artista reconoce en esta producción. Las series se titulan: *Ensamble*, *Caprichos* y *Desvelos*.”

<sup>4</sup> No habría que olvidar que, como dice Guadalupe Santa Cruz (2016b, p. 26), “todo ensayo busca devolver a las letras la dimensión que le ha sido escamoteada por el uniforme alfabeto”.

manualidad y digitalidad de la escritura, la página alberga un vestigio de la antigua vibración pictórica de la letra caligráfica en los subrayados, esas marcas que inciden e inscriben algo de ese temblor manual-material surcado de tinta.

Aislar esa noción de “vibración” para asociarla a la materia de la escritura habilita pensarla en el recorte de la página, ya sea dibujada, ya sea escrita a mano, ya sea impresa. Dejando explícitamente la noción de *imaginación* en una zona de indefinición, sí quisiera poner estas reflexiones en el marco de una investigación en curso sobre lo que llamo “materialismo fónico”, zona de indagación donde una de las preocupaciones principales es el problema de la articulación de la voz y/en la letra en el fondo de una concepción del lenguaje como bloque material (NANCY, 2014) y como inmenso tejido sonoro (BARTHES, 1987). Este campo de estudio se agencia el gesto barthesiano de *figurar*, del *hacer figuras* (MILONE, 2019, 2016), y se filia a un modo privilegiado de indagación singular: la *ficción teórica*.

273

En un reciente trabajo colectivo (MACCIONI, MILONE, SANTUCCI, 2019), nos preguntamos por esta operatoria de reflexión y lectura desde diversas líneas teóricas y sus vínculos con nociones afines. Sin perder de vista que la finalidad de este trabajo es la de pensar un campo de materialidades inestables que reclaman ficciones para su re-flexión (vale decir: un *método* que no renuncie ni oculte la parte de imaginación que toda teoría conlleva), la ficción teórica se podría filiar, vía Derrida (2017), con una pregunta por la invención y esa singular economía que conjuga imaginación y técnica, fábula y método. Las invenciones van desde las máquinas hasta las fábulas, desde dispositivos técnicos hasta historias. Y en el marco de la relación entre el trabajo manual y el pensamiento (que estudiamos desde la noción de figura y plasticidad en el texto colectivo mencionado, y que a su vez encontramos en las insistencias de Rodríguez Freire, fundamentalmente desde la lectura de Leroi-Gourhan), la invención no sería creación *ex nihilo* sino modelación y modulación de una materia. Por esta razón es que toda invención sería, a su vez, una *in(ter)venición* (Derrida, 2017), donde *teoría es ficción* tanto como *inventar es intervenir*, y viceversa.

Lo que aquí toma el nombre provisorio de *ficción caligráfica* busca ser un modo de esa operatoria particular que es la ficción teórica. Pide para sí jugar el juego de las hipótesis con alguna libertad, al menos la de abrir el telón de la gramatología derridiana y reclamarla como ruido/fondo blanco. De este modo, acaso se podría evitar las clásicas parábasis de nuestras pequeñas tragedias teóricas: esas que re-inciden y re-inician las preocupaciones en ese mismo punto donde la linealización de la letra y la literalización de la voz no dejan de ser –acaso porque no pueden– el gozne (el goce) de nuestras lecturas y escrituras. Así como se deja por largo tiempo hacer ruido a una puerta que se abre quejosa (aunque que no por eso deja de abrirse) del mismo modo la ficción caligráfica dejará que la gramatología haga ruido al asomarse, aunque no sin perpetuar ese largo chillido que resuena por un buen espacio-de-tiempo.

274

Para postularse primero y pensarse después, la ficción caligráfica convocará algunas ideas expuestas en torno a la ya mencionada imaginación caligráfica en vibración material de Chejfec (2015); como así también, el tomar partido con y *contra la página* –esa primera *geometrización de la voz*– de Armand (2020). Del mismo modo, se nutre del movimiento y las marcas de las superficies que piensa Santa Cruz (2016 a y b); en consonancia con el ritmo de las líneas y los trazos que estudia Ingold (2015) o las voces de la página que analiza De Certeau (1999). De este modo, la ficción caligráfica evocará menos la escritura manual (con sus diversos tipos de letras) y/o la digital (con su infinito universo de tipografías) que la concomitancia de letra, línea, ritmo y voz dada en la página pensada primeramente como “superficie acústica” (Armand, 2020, p. 23).

Además, la ficción caligráfica pensará también la página en ese vórtice de la lengua donde *página*, *país* y *paisaje* dan cuenta de sus filiaciones etimológicas. La analogía entre *página* y *tierra* vendría del latín *pagina* en referencias a las hileras de vides unidas en forma de rectángulo. De ahí que la con-figuración de la página esté dada por la estabilización de sus límites dimensionales, los cuales aún perduran (ILLICH, 2002, p.78). La comparación del viñedo con la página se da por la semejanza entre las columnas o líneas de la vid con las de la escritura. Por esta vía, entra en el juego etimológico el término *pago* (del latín *pagus*,

distrito agrícola, pueblo, aldea, pequeña comarca), del cual deriva el francés *pays* y de ahí *paysage* (todo esto sostenido por Corominas en su diccionario etimológico).

Por último, la ficción caligráfica no seguirá directamente la línea del diagnóstico general sobre el giro visual, preguntándose por el estatuto o lugar de la escritura en la imagen (o viceversa); sino que buscará leer los proyectos estéticos mencionados en función de sus singularidades, en la conjunción de manos y de voces que se entrelazan en la página, esa piel de papel.

## II

275



Fig 1. COPIADOR Ensamble (carsson - hockney)

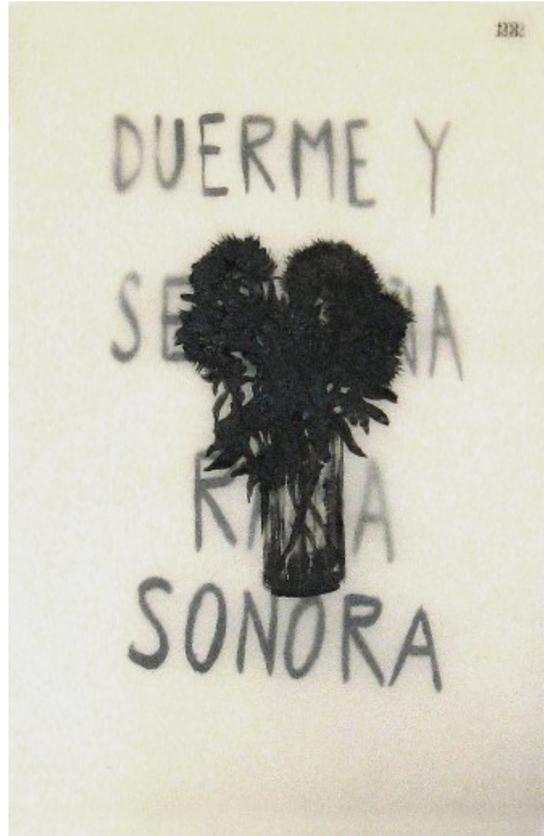


Fig. 2 COPIADOR Ensemble (di giorgio - fantin latour)

276

La serie *Ensamble*, perteneciente al sistema *Copiador* del artista Hernán Camoletto (Santa Fe, 1976), surge precisamente del ensamble de dos procesos/procedimientos específicos: los subrayados de libros y un archivo de reproducciones de pinturas de floreros. Esas dos prácticas, subrayado y reproducción (ambas hechas *a mano*) a su vez se alojan en hojas de papel vegetal (25 x 35 cm) de un libro copiador, ese tipo de libros de delgadas hojas que, como especifica Camoletto, “servían para el registro de documentación, generalmente cartas; una suerte de back-up predigital”. Y continúa: “La palabra copiador que aparece en la tapa en grandes letras doradas resume el concepto de obra. En ese objeto se reúne el archivo y la letra: el discurso. El subrayado y el archivo de imágenes están ensamblados al modo de los álbumes familiares o los diarios de viaje en los que se alternan la imagen y la palabra” (CAMOLETTO, 2020, p. 60).

¿Acaso lo que vemos es *lo que vemos*? ¿Copia de Copiador, o sea, algo copiado en una hoja superpuesta a otra hoja: por *debajo* un texto que surge de un subrayado de un libro, por *arriba* una reproducción de una

pintura de un florero? En esta concomitancia donde la copia parece ser tanto activa cuanto pasiva, ¿quién escribe, quién dibuja? No importa *quién*, podríamos repetir con Foucault que a su vez lo decía con Beckett. Sin embargo, lo que vemos en primera instancia es una superposición de imagen y letra que desacomoda, al menos, el lugar de lo escrito. Le impide funcionar al modo de leyenda o epígrafe para mostrarlo solapado, agazapado, enrarecido en su corte y extrañado en su posición. Lo escrito: ¿soporta?, ¿comporta? Más aún: ¿soporta, en términos de ser el *soporte* de una imagen que pareciera no tener anclaje?, ¿o comporta algo así como un horizonte de *sentido* que tendría alguna función cifrada, acaso una justificación? Lo escrito: ¿es (una) inscripción? O incluso más: ¿lo escrito está *inscripto*? Si la letra que vemos es reconociblemente caligráfica (o sea, hecha *a mano*), entonces: lo escrito, la letra, sería más inscripción que impresión. Y, en ese caso, ¿es tan *imagen* como la imagen que a su vez es una reproducción? Los estatutos están desquiciados en este *Copiador*, su modo de poner en crisis las delimitaciones se condice con la superposición en transparencia de las hojas vegetales (esa suerte de tautología desarmada, donde esta hoja es vegetal pero *a posteriori*, por el artificio de su materialidad y manufactura).

Negro sobre blanco, o mejor, tinta sobre transparencia vegetal: así la página se extrae del libro para volverse pura superficie dispuesta para su intervención, donde la palabra se ve (aunque esté velada y enrarecida en su corte silábico) como inscripción. Podríamos pensar que el dispositivo monta la imagen sobre la letra, que los superpone, los incomoda, los enrarece y los difumina hasta el punto de preguntarnos: ¿es *letra* eso que se ve *detrás* de la imagen; o al revés, es *imagen* lo que se antoja *sobre* la letra? Antes bien, este *Ensamble* parece avisar que todo se vuelve superficie y que el modo de componerse es por capas, por trazas, por tensiones. El libro copiator es desviado de su función meramente reproductiva, al menos en una de sus capas: la que aloja la letra, porque ahí no se *copia* nada, en el sentido de *calcar*. Lo que se copia es un subrayado, en el sentido de *trans-cribir*. Lo que se copia es una voz: *una voz venida de otra parte*, para decirlo con Blanchot (2009); una *cita sonora*, para decirlo con De Certeau (1999).

La otra cara, la super-puesta, la de la imagen (que, como decíamos, es también una reproducción por otros medios, un calco pero que sigue sus propias reglas de contextos, de tamaños, trazos y ausencia de colores), habita sobre la escritura así como las plantas epífitas lo hacen sobre las cortezas. La humedad que transita, sabia de tinta, irriga tanto las letras cuanto las líneas; y así como las epífitas no parasitan la superficie en la que viven, podríamos decir que aquí tampoco se subsume la letra a la imagen, ni viceversa. El montaje por dos capas tampoco parece querer decir ni que el lenguaje está antes que la imagen ni que la imagen vale más que mil palabras. Antes bien: las capas de papel vegetal hablan de una vida *otra*, hecha de la misma tinta, donde hay arriba y abajo sólo en apariencia, así como la veladura transparente sólo por superposición de capas de pintura.

Corteza, piel, papel: las derivas etimológicas son hermosas. Vale la pena por eso citarlo en extenso a Didi-Huberman recorriendo esas asociaciones:

278

Según los etimologistas, la palabra “corteza” representa, en francés, la culminación medieval del latín imperial *scortea*, que significa “manto de piel”. Como para hacer evidencia que una imagen, si uno hace experiencia de pensarla como una corteza, es a la vez un manto –un ornamento, un velo– y una piel, es decir, una superficie de aparición dotada de vida, que reacciona al dolor y está prometida a la muerte. El latín clásico introdujo una distinción preciosa: no hay una, sino dos cortezas. Está en principio la epidermis o *cortex*. Es la parte del árbol inmediatamente ofrecida al exterior y es esa parte la que se corta, la que se “decortica” primero [...] la corteza designa esa parte liminar del cuerpo susceptible de ser la primera en ser alcanzada, escarificada, cortada, separada.

Ahora bien, precisamente ahí donde se adhiere el tronco –la dermis, de alguna manera–, los latinos inventaron una segunda palabra que ofrece la otra cara, exactamente, de la primera: es la palabra *liber*, que designa la parte de la corteza que sirve más fácilmente que el *cortex* mismo como materia para la escritura. Esa palabra da entonces su nombre, naturalmente, a esas cosas tan necesarias para inscribir los jirones de nuestros recuerdos: esas cosas hechas de superficies, de pedazos de celulosa cortados, extraídos de los árboles, donde acuden a reunirse las palabras y las imágenes. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 68)

Habría que pensar el *Ensamble del Copiador* (pero también, cada hoja de cada cuaderno que escribimos, de cada libro que leemos) en la

duplicidad (complicidad) de *córtex* y *liber*: dos lonjas de la misma piel; piel que es manto, manto que es superficie, habitáculo que es lugar de reunión y de inscripción. Esas dos capas (que en verdad son una) forman un velo hecho tanto de palabra como de imagen. Claro que se confunden las nociones, con sus respectivos estatutos; claro que se confunden las representaciones, con sus respectivos pactos de verosimilitud. Porque justamente estamos ante una con-fusión de capas: epi-dermis de vegetalidad irrigada de tinta, donde una mano (o dos) desliza su tensión y tracciona su movimiento para *simplemente* copiar.

Para continuar las preguntas, repito: lo que se copia es una voz. Pregunto, para enrarecer los su-puestos: ¿qué es un subrayado?, ¿es un dictado, una cita, un llamado? Alcanzamos a leer en uno de los *Ensamblés*: “Las señales nos son dadas como una voz dentro de la carne” (Carsonn). En el otro, con mayor dificultad, parece que podemos leer: “duerme y se sueña rama sonora” (Di Giorgio). La dificultad de *leer* (casi como la imposibilidad de delimitar lo que se nos aparece en los sueños) antes que volver ilegible la letra, la enrarece, la difumina, acaso dando cuenta de aquella insistencia de Barthes (2002): que la soberanía del significante legitima una escritura que no necesita ser legible para ser escritura en pleno derecho.

279

Se con-funden ahora las nociones de escritura y es lo que necesitamos: la ficción caligráfica se hace de estos vórtices, como nudos de corteza. Lo transitivo y lo intransitivo del escribir; la puesta en cuestión de la noción de obra y la muerte del autor; la recursividad de la escritura en el afuera de las categorías; en fin, no reponemos lo que ya sabemos por Barthes, por Derrida, por Blanchot. Pero además, y esto lo sabemos por Chejfec, los subrayados (esa práctica aparentemente simple de marcar las hojas impresas que leemos) se vuelven “coartadas materiales”: “eso que vive en secreto tras cada marca: lo que considera un empeño de resurrección de la letra escrita” (2015, p. 80).

En la letra escrita del significante soberano, el subrayado como práctica material en *Ensamble* vuelve a con-fundir los términos. Porque esas palabras que pro-vienen de un subrayado (incluso declarando las *autorías*) se vuelven *transcripción*; y todo, a su vez, está alojado en una página de papel vegetal donde una imagen funciona de velo, o de manto, o de piel, o

de sueño i(nint)legible. Así como los antojadizos pliegues de una dermis, las palabras se plisan de un modo *imprevisible* porque acá la gramática no rige<sup>5</sup>. El silabeo lleva un ritmo singular, acaso como cada mano que tiene una caligrafía única.

Resuena ahora la postulación de Armand (2020, p. 5): “la página: la primera geometrización de la voz”. En *Ensamble* esta idea es palmaria, se vuelve plástica con esa doble propiedad de lo plástico que nos enseñó Malabou (2010). Lo plástico sería todo aquello que se relaciona con *la emergencia de su forma*, dando cuenta de la materialidad en la que fluctúa la tensión entre dar y recibir forma, entre el movimiento y la fijación, entre la metamorfosis y la codificación.<sup>6</sup> ¿Qué significa que la voz (¿materia plástica de aire y vibraciones?) se geometriza en la página, superficie que aloja palabras cuya escritura parece desconocer las leyes del silabeo? Antes que desconocimiento, pareciera que se trata del acople de un ritmo, de un acompasamiento de voz y mano en la piel vegetal de la página.

Con Armand (2020, p. 15) también podemos decir que la escritura es “la huella de la voz”, idea que resuena en aquellas “variaciones ilegibles de la voz” que De Certeau reflexionó, no por coincidencia ni por azar, con los exactos términos de “ficción teórica”. Afirmando que es la voz la que hace escribir, de Certeau sostiene que hay sonidos (algo así como una supervivencia de voces en la escritura), que no pueden ponerse ni del lado de los enunciados claros ni del lado de un rumor sordo. La extrañeza sonora de estas voces las hace aparecer como *imaginaciones* y la figura preci(o)sa que acuña este autor es la de  *citas sonoras*, sonidos irreductibles que espesan la escritura. Quizá con esa figura se pueda pensar la extrañeza velada de las voces subrayadas y transcriptas en *Ensamble*: una

<sup>5</sup> Escribí la errata “ruge”: perfección de los errores.

<sup>6</sup> En este punto, me permito remitir a un trabajo previo (MILONE, 2016): “El campo semántico del término *plasticidad*, según lo muestra Malabou (2010, p. 87) desde el griego, tiene significativas semejanzas con el de la *figura*, ya que en sus significados corrientes puede hallarse *plassein* (modelar), *to plastes* (modelador), *to plasma* (objeto modelado). Lo que comparten pues ambos términos es ese sustrato de trabajo manual de la materia, de manipulación de un material maleable, elástico, tan flexible cuanto resistente. La figura, en tanto plástica, da cuenta de esa tensión propia de un material que puede ser formado por su flexibilidad y que al mismo tiempo toma forma por su firmeza. [...] Malabou, desde Didi-Huberman, propone la posibilidad de un *nuevo materialismo*, una suerte de materialismo *plástico* podría decirse, un materialismo que se hace menos en la conceptualización de las condiciones materiales de su realización que en la potencia misma de la plasticidad de su materia”.

supervivencia que se ritma, que se geometriza de un modo único, que se desliza como imaginación sonora y plástica de una resonancia. Porque acaso los subrayados sean la coartada material de una resonancia, de esa espesura que nos queda y nos acompaña como susurro o película.

Ahora bien, las superficies transparentadas ¿logran desacomodar la lógica de distribución espacial del arriba/abajo, ya sea en planos superpuestos o en un mismo plano? Estos subrayados ¿qué lugar tienen, qué espacio ocupan? Porque están debajo, sí, pero en un plano que sobresale y que desquicia la lógica de la “leyenda”, como en el *caso Magritte* del *Esto no es una pipa* que estudia Foucault (1981). Recordamos que Foucault trabaja la hipótesis del caligrama deshecho que hostiga y cuestiona las relaciones entre lenguaje e imagen. El desecho del caligrama vuelve a poner la leyenda *en su lugar*, debajo de la imagen, despojándose del “rumor gris del fonetismo” (FOUCAULT, 1981, p. 33) para cumplir la función de nombrar (aunque no sin desbaratar la lógica de la deixis). No obstante, en *Ensamble* la confluencia caligráfica de letra y dibujo evaden el nombramiento, la explicación, la ilustración. Por una saturación material dada en transparencia, la mano hace confluir ambos planos para dar ritmo a una línea que se espesa por sonidos, ahí donde *cita* y *copia* confluyen para delirar juntas.<sup>7</sup>

Así también se han delirado y salido de curso las hojas del libro copiador: han sido arrancadas, sacadas de su rumbo, desviadas de su uso; y han sido super-puestas, haciendo de la página una superficie *otra*. Guadalupe Santa Cruz decía: “se arranca una página del cuaderno. Trac. Del archivador. Del block. Del libro. La página es arrancada para producir ese *switch*, ese espacio nuevo, tambaleante. Un pequeño movimiento de tierras. Trac” (2016a, p. 21). La página, sin olvidar su vínculo de analogías con la tierra ni su procedencia material de la corteza, se estabiliza como tal sólo en apariencia, porque tambalean sus bordes así como se deslizan dos hojas lisas de papel vegetal una sobre otra. Sin estabilidad, sin fijeza, en sonoro deslizamiento (o “roce”, esa palabra que decimos neutralizando su pregnancia onomatopéyica), la piel de papel del copiador ensambla hojas,

---

<sup>7</sup> Barthes mismo en *Crítica y verdad* nos supo despabilar con la etimología de delirio (salirse de curso) y reclamaba para sí (para mí) el derecho a delirar.

voces, trazos, ecos. Y quizá lo haga, como decía también Santa Cruz (2016a, p. 21), “para dar con los espectros”.

### III

En páginas enfrentadas, en un libro con formato de cuaderno (de hojas de 80 grs. Abrochadas, 28 x 23 cm, sin enumerar), nos encontramos con otro modo singular de entrecruzamiento o acompasamiento de imagen, letra, trazo y ritmo: *Libro N° 8 (1970)* de Mirta Dermisache junto a *El mes de las moscas* de Sergio Chejfec. Se trata, sin dudas, de una rareza editorial (editado en Buenos Aires por *n direcciones*), un tesoro de esos que lectores amantes de joyas en formato de libro solemos amar. Evoco este material no para hablar del trabajo inmenso de Dermisache ni de la no menos imponente bibliografía de Chejfec; sino para pensar la experiencia que conlleva la *lectura* de este texto; texto que nos enfrenta a una sutil *simulación de vivir juntos* expuesta por ambos proyectos en una misma publicación, para decirlo con figuras barthesianas. Digamos en principio que se trata de dos escrituras: por un lado (el izquierdo) el *Libro N°8 (1970)* de Mirta Dermisache; por otro (el derecho) *El mes de las moscas* de Chejfec. Del *libro* de Dermisache hay que decir que se trata de uno de sus trabajos de *grafismos* (su mentada escritura asémica) de los que Chejfec había hablado también en *Últimas noticias de la escritura* (2015, p. 99-101). Una de las ideas más pregnantes de esta reflexión sobre la escritura asémica es la que sostiene que las grafías guardan el silencio necesario para reivindicar radicalmente la ilegibilidad de toda escritura, y que finalmente su potencia radica en la liberación del mandato de significado. Burlando el signo, la escritura asémica se queda con la parte trazada y seriada del significante material, desplazando el significado a un vórtice donde se lo puede ver girando hacia una profundidad a-semántica desinteresada. Lo que importa es el trazo, ése que nos sumerge en una ficción caligráfica de la lectura: el grafismo hace *como si* fuera para leerse, como si lo leyéramos sin leer, o mejor, sin entender. En la “Noticia” que Chejfec escribe al final de este libro com-partido habla con precisión de una “gramática gráfica” en las grafías de Dermisache, idea que desarma la pregunta por si se trata de una escritura o no, por si hay signos o no, por si hay legibilidad o no. En una gramática

propia, excepcional, el grafo (letra y dibujo) se acomoda a un ritmo singular y hace del silencio de la escritura un grito material de paisajes caligráficos. Lo que no podemos reponer en esta escritura no es una gramática sino una dicción. Es como si asistiéramos a una invitación loca: leer con las manos pero con los ojos (porque no hay relieves para seguir, o sea, no hay tacto más que el que se ve y se imagina); rozar (no descifrar) las líneas escritas siguiendo los señuelos de hilos, grietas, cortes hechos en una superficie cuya planicie engaña. Hay una suerte de cambio de planos, o muda muy leve, donde la página se habita con trazos de tiempos, de tinta; o lo que con Santa Cruz (2016a, p. 19) también podemos pensar como lisuras y lagunas donde se dan esas rayaduras que “rayan con el *rayar* de la loca obsesión.” Insiste la idea de delirio, de salir de curso insistentemente. Gache (2017, p. 15) también habla de esa experiencia de alucinación que produce la lectura de estos grafismos obsesivos: repetición, alternancia, simetría, círculos.

283

En esta publicación, la página (tanto la izquierda cuanto la derecha, tanto la *ilegible* de Dermisache cuanto la *legible* de Chejfec) mantienen su disposición: conservan los renglones, hay corte de verso, hay negro de tinta sobre papel blanco. Y aquella idea de la página como geometrización de la voz vuelve a surgir pero complejizada. Chejfec confiesa que su texto, el que escribe y titula “*El mes de las moscas*”, se inspira en el libro de grafismos de la artista argentina e “intenta ser una arbitraria secuela, asignándose una voz que el libro de Dermisache no precisa pero que debido a su naturaleza abierta, sin duda atrae” (CHEFJEC, 2019, s/n). La voz es atraída como mosca. Y las moscas vuelan con un ritmo impredecible, imprevisible, aparentemente improvisado por su no linealidad espasmódica. La escritura de las moscas, esas que Chejfec convoca como inspiración y en la que cuenta una visita a la isla Martín García en el mes de marzo (mes donde las moscas parecen adueñarse de la isla) no sólo busca acoplarse al ritmo sincopado de un vuelo sonoro e impredecible, sino además asignarle una voz a la escritura que se asocia a ese ritmo. Como si los grafismos fueran el diagrama enrevesado del vuelo y el poema de Chejfec su sonido. O más aún: como si la voz asignada no fuera más que un zumbido para una especie de partitura leída (justamente) en la gramática gráfica de la página izquierda. Como si la letra que puede leerse fuera un instrumento que ejecuta las

indicaciones rítmicas de una gramática tan ilegible cuanto potencialmente sonora. Qué suena en la escritura de Chefjec: ¿las moscas, los grafismos?, ¿qué voz es la que (se) asigna: la de la letra simulada por un trazo “rayado”, la de la onomatopeya de un zumbido que marca círculos para una escritura? La geometrización de la voz que experimenta esta página crea ilusiones ópticas y sonoras, como esas láminas de Escher en las que no se sabe para dónde va la escalera, planicie engañosa. Parece que esta voz asignada salta, se posa, se alza en un vuelo corto, ejerciendo todo su derecho de indecisión de mosca. Pero además, hay una cuestión clave: entre las páginas enfrentadas, pareciera por momentos que hay imitación rítmica. O sea, una triple imitación: los grafismos imitan la mosca, la escritura imita los grafismos que imitan la mosca (y que a su vez habla de las moscas). Esta suerte de imitación se hace visible sobre todo por la repetición de un recurso: otra vez, un silabeo anómalo. Encontramos palabras unidas y cortadas en una escansión que mima no la “imagen” gráfica de la escritura asémica sino el reflejo de un ritmo, en un juego de *como si*: la separación o la unión de sílabas aleja o coagula (por un segundo) el sentido, para iluminarlo como un espejismo. Otras veces, se usa un recurso afín, aunque es más tipográfico que ortográfico: el no-espaciamiento entre caracteres, lo cual arma palabras pegadas que a veces parecen responder a la arbitrariedad de un movimiento imitado de mosca y otras impactan en el sentido (por ejemplo en el caso de “notodo” escrito así, todojunto). Por momentos, el efecto es el de una lengua rara, cuyo silabeo extrañado parece, al mismo tiempo, tanto un balbuceo cuanto un garabato. A veces hay cambios fónicos (“yexistentes”); otras veces hay aparentes italianismos (“dela”); y entre cortes y uniones, al final del texto se acopla el procedimiento gráfico *visible* con la referencia escrita *inteligible*. Porque pareciera que devela el artificio: al mencionar la isla, con su mes de moscas, confiesa que a ese accidente geográfico (por su enmarañamiento de líneas y trazos) le corresponde un tipo singular de escritura: “comoesos/ grafismos quealuden/auna legibilidad, merced asuforma y volumen, a su /condición caligráfica”. Una isla caligráfica para una gramática gráfica: así podríamos decir que se condensa el procedimiento, en un juego donde una escritura se ha sentido habilitada (por inspiración) a asignar una voz y a seguir las flexiones que su ritmo

dicta para que todo sea “un evento continuado de escritura” (CHEFJEC: 2019, s/n).

Por la referencia a la Isla Martín García y por esa felicidad que solo las asociaciones de los libros hacen posible, convoco por último y brevemente otras islas escritas, otro evento editorial, una *isla de tesoro* en el mar de los libros: la publicación del texto de Juan Manuel Conforte *Anómalo archipiélago de islas probables* con *Imágenes de Mariana Robles* (editado en Córdoba por Prebanda Ediciones). Como en el libro de Dermisache y Chefjec, aquí no se buscará referenciar la inclasificable obra plástica y poética de la artista Mariana Robles, ni tampoco entrar en un análisis pormenorizado del despliegue fascinante de lecturas que hace Conforte en su escritura sobre las islas. Antes bien, lo que resulta por demás interesante para este recorrido y su postulación de la ficción caligráfica es la suerte de arte-facto que es este libro por su puesta en página de la letra y la imagen en su manufactura editorial. Sin ser un libro de artista pero tampoco siendo un libro ilustrado, esta publicación presenta un formato similar a un cuaderno (30 x 21 cm), un libro de notas o una bitácora de viaje. Los textos, dispuestos en la página con alineación centrada, parecen querer ocupar un lugar como formas emergidas sin patrón y así emular los caprichos recortados de las costas de las islas. Las imágenes que acompañan son láminas sueltas, dispuestas entre las páginas escritas como pequeñas islas de color que arman su propia lógica antojadiza de archipiélago. Toda esta formación plástica está tematizada en el texto titulado “*Una isla poesía*”, donde se expone que cada poema es una isla justamente por el dibujo que hace en la hoja; pero aún más: por esa forma emulada de isla en la página que convoca la mirada desde arriba, la perspectiva alzada de la vista que ilumina, una suerte de carto-grafía cali-gramática que guía: “Los poetas son verdaderos cartógrafos. Los que leen se orientan con ellos. Pero los que logran ver un poema, devienen extraños náufragos arrastrados por el mar de la lengua a las costas de su propia isla desierta” (CONFORTE, 2020, p. 37).

Si letra e imagen en el *Copiadador* se muestran ensamblados en el trabajo de Camoletto; si escritura asémica y texto poético parecen vincularse por una rítmica emulada en Dermisache y Chefjec; ¿cómo se vinculan en este *Anómalo archipiélago* imagen y texto si no es por *ilustración*? Porque

efectivamente puede apreciarse que el trabajo en imágenes de Robles excede las categorías de ilustración, aunque tampoco se desentienden por completo de la textualidad como para estar aislado, ser otra isla de dibujos entre islas de escrituras. Pareciera que el procedimiento por el que se vinculan imagen y texto es justamente por una *lectura en imágenes*, casi como la puesta en funcionamiento de un modo singular y certero de interpretación. Pero de una interpretación en los términos en los que pensaba Barthes (2004, p. 3) cuando afirmaba que “interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre) sino por el contrario apreciar el plural del que está hecho”. Y ese plural, en principio, es un plural de colores, con predominancia del azure, color que por el amor a la literalidad (*literaturridad*, podríamos decir jugando con el Lacan de Conforte) asociamos al agua omnipresente en este archipiélago mixto de islas escritas y dibujadas. Si es verdad, como dice Jarman (2017, p. 179) que el “azul trasciende la solemne geografía de los límites humanos”, en este libro se puede decir que también desplaza los bordes que intentan delimitar una página. Porque ahí donde la página parece que se estabiliza, en verdad se estremece y vibra por la aparición de una *otra* página suelta que la amplía, la desliza, la lleva por otra corriente. Así, una *otra* página suelta, como una isla en medio de un mar de tinta, con-tiene una imagen que se arriesga a leer, en colores, un *plural*: sedimentos y derivas, formaciones y destrucciones, plasticidades hechas de letras y líneas poniendo en entredicho las explicaciones, las superposiciones, las ilustraciones, las coincidencias.

Estas notas para una eventual ficción caligráfica surgieron de estos materiales estéticos donde se evidencia la vibración material de los trazos, y así como las islas que se forman por sedimentación, esta ficción espera continuar su emergencia al encuentro de eventos caligráficos que asienten su formación.

## REFERENCIAS

ARMAND, Octavio. *Contra la página*. Santiago de Chile: Mímesis, 2020.

BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

\_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

\_\_\_\_\_. *El susurro del lenguaje*. México: Paidós, 1987.

\_\_\_\_\_. *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002.

\_\_\_\_\_. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *Una voz venida de otra parte*. Madrid: Arenas Libros, 2009.

CAMOLETTO, Hernán: "Potencia de ensamble". In: OBEID, Leticia et al. *Bitácora museo*. Rosario: Ediciones Castagnino/Macro. Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino; Bitácora - REA, 2020. Disponible en <https://www.castagninomacro.org/page/noticias/id/204/title/Bit%C3%A1cora+museo>. Acceso en: 01/08/2021.

CONFORTE, Juan Manuel. *Anómalo archipiélago de islas probables. Imágenes de Mariana Robles*. Córdoba: Prebanda, 2020.

CHEFJEC, Sergio. *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía, 2015.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.

DERMISACHE, Mirta y CHEFJEC, Sergio. *Libro N° 8 (1970). El mes de las moscas*. Buenos Aires: n direcciones, 2019.

DERRIDA, Jacques. "Psiché. Invención del otro". In: \_\_\_\_\_. *Psiché. Invenciones del otro*. Buenos Aires: La Cebra, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cortezas*. Madrid: Shangrila, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1981.

GACHE, Belén. "Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache". In: DERMISACHE, Mirta. *Porque ¡yo escribo!* Buenos Aires: Fundación Constantini. Museo de Arte Latinoamericano / Fundación Espigas, 2017.

ILLICH, Ivan. *En el viñedo del texto*. México: FCE, 2002.

INGOLD, Tim. *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Gedisa, 2015.

JARMAN, Derek. *Croma*. Buenos Aires: Caja negra, 2017.

MACCIONI, Franca, MILONE, Gabriela y SANTUCCI, Silvana. “Imaginar, hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas”. *Landa*. Vol.8 N°1(2019). Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudios Literarios Latino-americanos, da Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. Disponible en:  
<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/202950/19.%20Santucci%20Milone%20Maccioni-%20Imaginar%20hacer.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acceso en: 01/08/2021.

MALABOU, Catherine. *La plasticidad en espera*. Chile: Palinodia, 2010

MILONE, Gabriela. “Pensar por figuras” en LA ROCCA, P. ; NEUBURGER, A. *Figuras de la intemperie. Panorámica de estéticas contemporáneas*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, 2019.

\_\_\_\_\_. “Espacio proyectivo de resonancias: las figuras”. Dossier “Diafarologías: literatura y filosofía”. *Barda. Revista del Centro de Filosofía de la Cultura*. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, 2016. Disponible en: <http://www.cefc.org.ar/revista/index.php/portfolio-item/numero-3-octubre-2016/>. Acceso en: 01/08/2021.

NANCY, Jean-Luc. *Lengua apócrifa*. Santiago de Chile: Cuadro de Tiza, 2014.

SANTA CRUZ, Guadalupe. *Reserva de lugar seguido de Rayadura por las superficies*. Santiago de Chile: Cuadro de Tiza, 2016a.

\_\_\_\_\_. *Lo que vibra por las superficies*. Santiago de Chile: Sangría, 2016b.

288

RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl. *La forma como ensayo. Crítica, ficción, teoría*. Buenos Aires: La Cebra, 2020.

### **Figuras**

CAMOLETTO, Hernán. *COPIADOR - Ensamble*. Acrílico sobre hojas de papel vegetal de libro copiadador superpuestas 35x23 cm. 2020. Archivo personal del artista. Disponible en:  
<https://crudocontemporaneo.com/es/exposiciones/potencia-inicial-otra-feria-4-pares>  
Acceso en: 19/06/2021

**Resumen:** Este trabajo indaga sobre la escritura desde las nociones de página, trazo, línea, espacio, soportes, letra, voz, entre otras, en el trasfondo de una pregunta general por la materialidad del signo. Este recorrido surge de materiales estéticos donde las fronteras de la escritura y la imagen no solamente son puestas en cuestión (ni directamente difuminadas) sino que abren un modo *otro* de estar en común, habilitando la postulación de una singular ficción caligráfica.

**Palabras claves:** Escritura; Ficción; Imagen.

**Abstract:** This text inquires about writing and studies the notions of page, stroke, line, space, supports, letter, voice, materiality of the sign. This proposal arises from works where the frontiers of writing and images expose another way of being in common and allow us to postulate a singular calligraphic fiction.

**Key Words:** Writing; Fiction; Image.

Recebido em: 22/10//2020

Accito em: 20/12/2020