



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2022-2023

**LECTURES DE LA IL·LEGIBILITAT EN L'ESCRITURA I
L'ART**

ESTUDIANT: Júlia Febrer Bausà

TUTORA: Ester Pino Estivill



Barcelona, 16 de juny de 2023

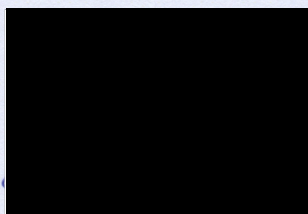


Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, 16 de juny de 2023

Signatura:



RESUM

Aquest treball parteix de la ruptura del signe lingüístic des del pensament postestructuralista i la problemàtica del subjecte. El tall entre el significat i el significat, que encara ara ens genera dubtes i ens apel·la, com també el tall que encara habita el subjecte que parla i escriu.

A partir del concepte d'il·legibilitat (en Barthes i els usos d'aquest terme en Túa Blesa), analitzarem les produccions artístiques de Mirtha Dermisache, Irma Blank i Maria Lai. Al costat de les textualitats teòriques postestructuralistes i aquestes obres artístiques, hi afegirem experiències de la intimitat en què es toca de primera mà aquesta contingència del llenguatge. Així resseguirem com les escriptures de la il·legibilitat esdevenen transgressores des d'allò més petit i íntim, i repensarem com es pot potenciar una mirada altra envers la literatura; per trobar així sí, altres llenguatges.

Amb tot això, donarem cabuda a la lectura que plantegen les escriptures il·legibles, i a l'escolta que demanen les veus indesxifrables.

Paraules clau: Il·legibilitat, art, intimitat, escriptura, afàsia.

ABSTRACT

This work is based in the rupture of the linguistic sign from post-structuralist thinking and the problematic of the subject. The gap between the signifier and the signified, which is still problematic and appeals to us, as well as the gap that still inhabits the subject who speaks and writes. Starting from the concept of illegibility (in Barthes and in the uses of this concept in Túa Blesa), we will analyze the artistic productions of Mirtha Dermisache, Irma Blank and Maria Lai. Alongside post-structuralist theoretical textualities and these artistic works, we will add experiences of intimacy, in which this contingency of language is touched first hand. In this way, we will retrace how the writings of illegibility become transgressive from the smallest and most intimate, and we will rethink how the gaze other at literature can be enhanced; to indeed, find other languages.

With all this, we will make room for the reading that illegible scriptures raise, and the listening that the indecipherable voices demand.

Keywords: Illegibility, art, intimacy, writing, aphasia.

*Donar aparença de silenci a les paraules,
o trobar en el nostre silenci el llenguatge tot.*

JOSEBA SARRIONANDIA, *Jo no sóc d'aquí.*

ÍNDIX

1. INTRODUCCIÓ.....	2
2. ESCRIPTURA	
2.1. <i>la potència de l'escriptura.....</i>	<i>6</i>
2.2. <i>la materialitat – cartes.....</i>	<i>8</i>
3. IL·LEGIBILITAT	
3.1 <i>teories de la il·legibilitat.....</i>	<i>12</i>
3.2. <i>artistes que inscriuen la il·legibilitat en llurs obres.....</i>	<i>15</i>
3.3. <i>el cas del meu padrí.....</i>	<i>19</i>
4. AFÀSIA	
4.1. <i>teories de l'afàsia.....</i>	<i>23</i>
4.2. <i>el cas de la Núria.....</i>	<i>24</i>
5. CONCLUSIONS	
5.1. <i>intencionalitat – marges de les escriptures de la il·legibilitat – plaer.....</i>	<i>27</i>
BIBLIOGRAFIA.....	29
APÈNDIXS.....	31

1. INTRODUCCIÓ

Constantment tornam a la fita de Mallarmé per veure l'emergència de les poètiques modernes. En aquest camí, revisitam la vedruna de l'experiència de la literatura moderna, ja que hi trobam el terreny de l'impensable, des del qual encara avui podem continuar pensant, actualitzant. Així han escrit crítics com Foucault i Barthes, la literatura moderna és la de «des-subjectivació», on el subjecte ja no pot identificar-se amb representacions donades i naturalitzades, i on l'autor naixerà a la vegada que el seu text¹. D'aquesta manera, desborda el subjecte, i de la mà, el signe lingüístic. Igualment, es dona la ruptura entre ambdós, entre el subjecte i el llenguatge; consegüentment, llur relació de naturalitat i comoditat s'esfuma.

Aquesta ferida en el subjecte lingüístic, és allà on es vol indagar en les properes pàgines. Un tall que, problematitzant la relació transparent amb el llenguatge, dona lloc a moltes teories. En el segle XX sobretot, seran molts els autors (als marges del cànon oficial) que veuran en la llengua una insuficiència. De la mateixa manera, la llengua esdevindrà matèria amb la qual experimentar, partint del gest de transgressió de Mallarmé. Així, posam al centre un xap que s'allarga fins avui en dia i que ens travessa de dalt a baix. En altres paraules: «el vínculo de naturalidad que ligaba al sujeto y al lenguaje se ha roto. Sólo a partir de esa crisis puede empezarse a pensar lo que está en juego en el habla y en su doble silencioso»².

Per tant, se'ns presenta el llenguatge en crisi. Com l'anomenava despectivament Sartre, aflora en estat de malaltia. Es desnaturalitza l'essència de les paraules, i en efecte ja no servirà creure que «son cosas naturales que crecen naturalmente sobre la tierra, como la hierba y los árboles»³. A partir d'aleshores, al contrari de qualsevol essència, interessa la funció de poeta. El poeta és aquell que treballa a partir de l'estranyament i la des-automatització, dissolent la finalitat última que tenia la literatura. Així, es deixa lluny la concepció del llenguatge en termes instrumentals, de naturalesa, de transparència, amb un subjecte auto-central, amo del llenguatge i bolcat cap als seus continguts. D'aquesta manera, farem ressonar els textos que, talment deia Derrida: «son muy sensibles a esta crisis de la institución literaria (que es más que, y otra cosa que, una crisis) a lo que se llama el fin de la literatura, desde Mallarmé a Blanchot, el más allá del poema absoluto, que no hay»⁴. Ara el llenguatge, com el subjecte, seran pensats en els marges de la centralitat. Com corroborava Barthes, «es simplemente a través del lenguaje como la literatura pretende el desmoronamiento de los

1 Barthes, R. *De la obra al texto, El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987. Pàg. 68

2 Hidalgo Nácher, M. *El habla del exilio de María Zambrano*. Pàg. 107

3 Sartre, J.P. *¿Qué es escribir?, ¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 2003. Pàg. 58

4 Derrida, J. *Esa extraña institución llamada literatura*. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida. Pàg. 122

conceptos esenciales de nuestra cultura, a la cabeza de los cuales está lo real»⁵. D'aquí, com sabem, sortiran les nombroses veus que s'interessaran per la pols que tot això deixa. Foucault corroborarà com l'experiència moderna de la literatura, d'aquesta manera, «no es disociable de la transgresión y de la muerte»⁶. Al cap i a la fi, és problematitzant el llenguatge que ens demanem per la realitat que ens envolta. Ens situam així en les obertures i eixamplaments que possibiliten els anys de la teoria, els anys 60-70 francesos.

Habitant d'aquesta manera dins l'escriptura nocturna, trobam el signe opac de Barthes traçat en *El grau zero de l'escriptura* (1953). Aquesta opacitat ens servirà de punt de partida. Cal dir que hi va haver, hagut i haurà, moltes maneres diferents de tractar la pols dels pilars romputs de literatura, com també, dels fonaments que l'acompanyaven. Ens agafarem a aquestes propostes no de manera de salvavides, però sí per qüestionar la mar gran i lingüística on ens trobam submergits.

La constel·lació que ens servirà d'eix estructural en aquestes pàgines serà la teoria de Roland Barthes, passant pels usos d'aquesta en Túa Blesa. La teoria postestructuralista interessa aquí per com permet eixamplar la pròpia concepció de la literatura. Aquest eixamplament va ser realment trencador, tenint en compte els termes amb els quals encara massa sovint s'entén i es viu la literatura. És el seu gest transgressor que fa que encara sigui avui vigent, malgrat resituar-ho i repensar-ho des de les coordenades actuals. Es té present, per tant, que aquest gruix de teories van sorgir en un context social i polític, un moment històric molt concret; però Garcés ja ho remarca: «Som escriptors en llengües en les quals no hem forjat les nostres idees. Som, doncs, lectors del pensament francès, anglès, (...)»⁷. La grandor de les muntanyes que ens separa i ens ajunta d'Europa, ens situa així en una península del pensament⁸. Aquesta autora recalca com sempre, i sobretot, seguim a autors i corrents estrangers. Tanmateix, això és el que possibilita també una amalgama, un anar més enllà d'allò que es rep de fora. Per això, interessa com Blesa reprèn l'aportació dels anys de la teoria francesos en aquesta península, tot i la gent que va fer més altes les muntanyes per no deixar entrar aquest tipus de pensament trencador.

Aquest camp, no de pols, sinó ja de terra fèrtil, el resseguirem a partir d'una estructura tripartida. Els conceptes bàsics per transitar en aquestes veus, com també la pròpia, seran: escriptura, il·legibilitat i afàsia. Les teories postestructuralistes es veuran contraposades i vistes en pràctica amb diferents produccions artístiques del seu moment coetani, com seran les obres de Mirtha Dermisache, Irma Blank i Maria Lai. Així mateix, aquests dos àmbits (teòric-artístic) es fregaran

5 Barthes, R. *De la ciencia a la literatura, El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987. Pàg. 15

6 Foucault, M. *Lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996. Pàg. 71

7 *Ibid.*

8 Garcés, M. (2016). *Fora de classe: textos de filosofía de guerrilla*. Atmarcàdia. Pàg. 41

amb dos casos de trastorn del llenguatge-comunicació que em toquen molt de prop: l'escriptura il·legible del meu padrí⁹ i l'afàsia de na Núria¹⁰.

Per tant, a partir del conjunt d'obres visuals d'aquestes artistes i els dos casos personals, es veuran diferents materialitzacions on el subjecte i llur enunciació s'han vists reblerts de corc i de silenci. En el primer cas, veurem artefactes artístics que cerquen intencionadament aquest corc del llenguatge. El corc simbolitzarà aquí un llenguatge foradat, que no és sòlid ni donat. Per tant, el corc en el llenguatge és la paraula que no és quotidiana, transparent o automàtica. Cal insistir en com interessen així les esquerdes de la comunicació, i les variants que aquestes esquerdes possibiliten.

D'aquesta manera, ressegurem les obres on tot això aflora, les produccions de Mirtha Dermisache, Irma Blank i Maria Lai. Aquestes tres dones deixen que el corc es mengi qualsevol paraula clara, per tant, a les seves obres hi deixen la inscripció d'allò indesxifrable. En les seves pintures, la contingència del llenguatge es materialitza, es fa evident.

Per altra part però, en els casos del meu padrí i na Núria, veiem un silenci que al contrari, no és cercat. Les seves maneres d'expressar-se es veuen travessades per la malaltia. El corc en ells, actua lentament i sense aturar, desdibuixant l'escriptura i desfent el fil de la veu i de la parla. L'animalet, el corcó, es menja el llenguatge fins a fer, d'ambdós, casos d'il·legibilitat. La cruesa d'això, és que de la mà del llenguatge hi va l'erosió de la memòria, del cos: aquesta erosió es mostra.

La pregunta que travessarà tot aquest espai que segueix serà: què passa quan el llenguatge desborda els seus límits? Tant les teories postestructuralistes com les produccions d'aquestes artistes apunten cap aquest desbordament, cap aquesta desfeta de les institucions tranquil·litzadores de la Literatura i el Llenguatge. Així, broten relacions molt riques entre l'Art i la Teoria, cap aquest llenguatge que ja no se sotmet només a la instrumentalització de la comunicació.

Tot i així, el que realment ens interessa, més enllà de les relacions fèrtils entre aquestes dues vies d'acostar-se a la contingència del llenguatge, és què passa quan això no es queda només plasmat en el pensament o en les obres. Quan la ferida en el subjecte lingüístic és una metàfora o és literal. Per això, caldria atendre aquí els casos personals de malaltia, el del meu padrí i na Núria, on el signe opac de Barthes i la il·legibilitat blesiana esdevenen literals i deixen de ser metàfores, teories. Al cap i a la fi, aquests pensadors i les pintores citades, duen a terme una com també les pintores, parteixen de la recerca d'un llenguatge altre. Contràriament, en els casos de trastorn lingüístic, l'escriptura críptica que materialitzen les artistes és en ells imposada i no elegida; el silenci i el corc apareixen des d'una altra banda. Podríem dir que, en aquests dos casos de malaltia, és com si el

9 Com veurem endavant, el meu padrí des de fa quatre anys escriu de manera il·legible, fruit de l'alzheimer i la demència. No ha perdut la parla (sí la fluïda), però sí tota comunicació escrita.

10 Na Núria és una dona a la qui faig de lectora, en veu alta. Em va impactar moltíssim la seva relació amb el llenguatge, ara condicionada per l'afàsia. No pot llegir, i en la seva expressió oral, no li surten les paraules que vol dir.

llenguatge poètic fos imposat i per això viscut com un filferro de pues, ja que no és una elecció o una recerca.

La poesia és realment poderosa ja que permet dir les coses, i que les coses es diguin, de maneres molt diferents: eixamplant la vivència de la realitat, i arrencant-nos de l'automatisme.

En la Núria i el meu padrí, però, aquest llenguatge altre que les artistes i els autors cerquen, en ells pesa, ja que no es pot dir si no és només d'aquesta manera altra. Precisament, veurem que aquests llenguatges altres, s'arraconen per part de la societat, es volen mantenir el més allunyat del centre possible.

En la vivència d'aquestes dues situacions de trastorn lingüístic el llenguatge pareix que es pot tocar, ja que quan com a interlocutors o com a lectors notam més que mai la seva presència, justament perquè no funciona com hauria, perquè ens desarrela de l'automatisme, talment la poesia. D'aquesta manera, no només ens demanarem per l'eixamplament dels límits del llenguatge, si no també, ens haurem de fer càrrec del lloc des d'on es desborda el llenguatge.

Així, es qüestionarà la intencionalitat i la potència que hi ha darrere aquestes produccions, i s'exploraran els marges que toquen aquestes escriptures corcades i de la il·legibilitat, que poca cabuda tenen dins la nostra comunitat.

Per tant, per actualitzar tant les teories com les obres citades, en vers de portar-ho sols a l'actualitat, es veuran convocades en la intimitat. A part d'observar que hi ha d'actualitat en totes aquestes propostes, i com ressonen amb l'experiència del dia a dia, en aquestes pàgines ens volem demanar de quina manera aquestes obres i casos personals són il·legibles. I sobretot, què fan amb l'ull que mira aquestes produccions artístiques que no es poden desxifrar, o amb l'orella que escolta paraules il·legibles. En definitiva, quina lectura planteja la il·legibilitat, què fa la il·legibilitat en nosaltres.

Túa Blesa, a partir de l'escriptura de Blanchot (*L'espace litteraire, Le pas littérer*) es centrava en la proximitat dels conceptes: literatura i error. És una idea que l'acompanyarà en les múltiples reflexions sobre el fet literari: «¿Y el libro? ¿Y el libro, ese desierto que está llamado a ser recorrido sin ton ni son, en su propia errancia?»¹¹. Un error que també fa d'unió entre literatura i crítica, i així: «la crítica (...) que su conocimiento es el de la errancia (...), en ello se identifica con la obra literaria»¹². En Martí Monterde, hi veiem un ressò clar: «Error de temps en temps és el destí de les obres»¹³. D'aquesta manera, pretenem llençar-nos en l'error de teories i escriptures, en el frec

11 Blesa, T. (2009). El desierto escrito. En *Lecturas del paisaje* (pp. 63-78). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

12 Blesa, T. (2020). *Maurice Blanchot. La pasión del error* (Vol. 7). Edicions Universitat Barcelona. Pàg. 109

13 Martí Monterde, A. (2002). Parlar de literatura. Joan Fuster i la idea de crítica literària, *L'Espill*, 10, pàg. 76

constant amb l'art. Les mirades, paraules i obres errants que aquí es veuran convocades, seran aquelles que ens interpel·len des de i cap a la il·legibilitat.

2. ESCRIPTURA

2.1. *la potencialitat de l'escriptura*

Partint d'una des-automatització, es concep una escriptura i una lectura conscients de ser fetes a partir de discursos i procediments heretats. Amb els ulls oberts cap això, tant el text com la lectura esdevenen potencialitats, i des d'aquí poden transformar. Concretament, ens allunyam de la reproducció, per entrar en el camp de la producció de sentit. D'aquesta manera, l'escriptura en si es veu problematitzada, sobretot per Derrida. Aquest pensador es centra en com «debemos regresar a esa palabra, potencia. La potencia de la que es capaz el lenguaje, la potencia que hay, en el lenguaje o en la escritura»¹⁴. Amb aquest concepte, es desfà la literatura entesa com a institució, com una cosa morta, immòbil o donada. A partir d'aquí es vol fer explotar la paraula com «llum, buit, destrucció»¹⁵.

El gest de fer esclatar el poema que ve de Mallarmé és reprès per Barthes, defensant com cal fer esclatar el text, la significança. D'aquesta manera, no veurem reclamada una simple coexistència de sentits, sinó defensada una travessia¹⁶ entre aquests. Així, la textualitat es desfà del sentit únic i literal, fix i originari.

Aquest espai de subversió que esdevé el llenguatge, Kristeva el definirà com a pràctica significant. Com hem dit, els significants deixen d'estar sotmesos a un significat únic: «Un sentido lleva a otro, però nunca a la verdad»¹⁷. Els significants es deixen obrir, fent extensa la relació entre ells. Com diu Barthes, «El significante no es profundo, (...)¿a que sustancia se podría comparar, el significante? No al agua, por supuesto, ni siquiera a la del océano, ya que los mares tienen un fondo; mas bien al cielo, al espacio cósmico, precisamente en lo que este tiene de impensable»¹⁸. I canviant els significants, canvia el subjecte (lector/autor), ja que aquest se sosté en aquests significants.

D'aquesta manera, en el text hi compareixerà el desig i la neurosi. Barthes diferencia el plaer del gust, i considera que sols serà el text del plaer que serà dilatori¹⁹, remetent a l'obra oberta. Aquest pensador situava en front de la doxa la literatura, la paradoxa i la subjectivitat. Essent obert el llibre, ample i extens, l'autor pot confirmar com «mi placer puede tomar muy bien la forma de una

14 Derrida, J. *Esa extraña institución llamada literatura*. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida. Pàg. 123

15 Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973 (1953)

16 Barthes, Roland, *De la obra al texto, El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987. Pàg. 77

17 Panero, L.M. (1993) *Y la luz no es nuestra*. Libertarias/Prodhufi. Pàg. 78

18 Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós. Pàg. 71

19 *Ibid.* Pàg. 31

deriva»²⁰. Al seu text, Barthes dona cabuda al cos, que travessa l'obra que mai no es tancaria, i que no es fixaria tampoc en cap sentit en majúscules. De la mateixa manera, l'autor injecta de vida els seus textos i se centra en el cos, en les olors, en la pell: «ese cuerpo se encamina hacia (...) el goce de la escritura»²¹. Així, ens allunya, com hem dit, d'una lectura unívoca, com també d'un cos que no canvia.

És per això que la línia desconstructiva s'interessa per un text que no sigui expressió ni lloc del Pare. Ens allunyam de l'Autor, propietari del text i del llenguatge, insert en una Història lineal; «su inscripción ya no es privilegiada»²². Cal recordar que la mort de l'autor dona pas a la vida del lector. A partir d'aquí, es conceben la lectura i l'escriptura des de llocs molt diferents; on ja no hi ha la necessitat, implícita fins aleshores, de cercar darrere el text un Sentit o Autor en majúscules. L'interlocutor, lluny de ser neutre, es mostra com l'element clau. L'obra oberta, així, estarà feta a dues mans, des de dues bandes: qui escriu i qui llegeix. Autors com Derrida remarcaran molt aquesta contrafirma en qualsevol text.

Blesa, continuant en la idea d'obertura d'una obra, corrobora: «Por ese inacabamiento el texto no puede ser ya pensado como conjunto cerrado, homogéneo, sino agrietado, ya no como tejido, sino deshilachado, en proceso de tejerse y destejerse(...)»²³. Veure el text com un teixit, ens remet automàticament a Barthes, quan diu: «perdido en este tejido, esa textura, el sujeto se deshace en el como una araña se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología»²⁴. En aquest sentit, podríem veure i concebre els textos també esfilagarsats. És així que el text s'obri a una interpretació infinita, amb un procés de significació sempre obert, cap a un lloc que no està donat; que no és quelcom que s'ha de descobrir o un lloc on s'ha d'arribar, sinó que ha de ser construït i filat encara. Com afirma Tornos, «este proceso de interpretación infinito, que se mantiene en la exterioridad que impide clausurar el sentido del concepto, es lo que Foucault denomina 'locura'»²⁵. És gràcies a que no hi hagi origen, que un sentit i una obra no es pugui estabilitzar, solidificar o fossilitzar. És aquí, en aquesta infinitud, on aflora la dimensió del plaer, del desig, i també, de bogeria del subjecte. Foucault defensa un subjecte desarticulat, fins a fer palesa «la pluralidad que atraviesa (y perfora) el cuerpo del hombre»²⁶.

Així, se'ns presenta un subjecte esquinçat, no complert; un teixit amb caps de fil que esperen a ser recollits. El material del jo que s'escriu, és fet de la fragilitat i la porositat del paper, de la fugacitat

20 *Ibid.* Pàg. 32

21 Barthes, R. *Roland Barthes por Roland Barthes* [1975], Barcelona, Paidós, 2004

22 Barthes, Roland, *De la obra al texto, El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987. Pàg. 79

23 Blesa, T. al pròleg de: Panero, L. M. (2011). *Traducciones/Perversiones*, ed. de T. Blesa, Madrid, Visor. Pàg. 31

24 Barthes, R. (2007). *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo XXI de España Editores. Pàg. 105 (hifos: és el teixit i la tela de l'aranya)

25 Tornos Urzaiki, M. (2014). *Pulsión, goce y placer en el pensamiento francés de 1957 a 1973*. Pàg. 41

26 *Ibid.* Pàg. 44

de l'enunciació. D'aquesta manera, interessa aquí aquest concepte d'escriptura obert, que dona cabuda a la multiplicitat de la subjectivitat.

2.2. *materialitat de l'escriptura*

Barthes reflexiona sobre la subjectivitat que escriu, i l'arriba a denominar com a «jo de paper»²⁷. Aquest jo és construït en l'escriptura mateixa, en el propi acte d'escriure. Posant en relació el text i el cos com hem vist en Barthes, aflorarà la corporeïtat com a suport per l'escriptura: la pell com a superfície d'inscripció. Aquest autor reflexionarà també sobre el propi paper, sobre la materialitat de l'escriptura. D'aquesta manera, cal tenir present com focalitzam altra vegada en el lligam entre art i escriptura. El fil que ens permetrà transitar entre totes aquestes idees (cos-textualitat) és la carta que envia Mirtha Dermisache a Roland Barthes al 1971 (veure figura 1).

Dermisache, artista plàstica argentina, basa la seva producció artística en l'obsessió que té per la grafia. A les seves obres, com també als seus articles i escrits, hi recorr en escriu el seu interès envers la teoria barthesiana. Les seves produccions artístiques són una recerca d'una grafia pròpia, com hem dit, d'un llenguatge altre. Veiem com Dermisache utilitza diverses tècniques i diversos suports: des del diari, a les cartes, com també els grans formats. A més a més, utilitza la forma del llibre per desenvolupar aquestes noves i diferents escriptures. Així, la seva obra és un constant reflexionar sobre el llenguatge i els seus límits. L'interès que veiem en ella per Barthes, es fa realment evident quan li escriu una carta, directament. A la carta que li envia a l'escriptor francès, hi veiem la continuació de llur recerca de cal·ligrafies silencioses, indesxifrables; la carta ja funciona així com una obra d'art. La carta que li envià a Barthes, de paper, va obtenir la seva resposta. L'autor, va denominar la pràctica de l'artista com a, explícitament, «escriptura il·legible». Com veurem a continuació, amb la publicació de l'obra *S/Z* el 1970, Barthes planteja els conceptes escriuible i llegible. A part de nomenar l'escriptura de Dermisache més enllà d'aquesta dicotomia, l'escriptor li respon també remarcant: «la extremada inteligencia de los problemas teóricos en torno a la escritura que su trabajo plantea». En la carta de Dermisache, l'autor hi veia la capacitat d'escriure el plaer del cos, des de la pròpia corporeïtat, alliberant el traç infinit del significat; per tant, la recerca que ell mateix duia a terme des d'una altra escriptura. En aquesta carta també, hi trobam la recerca del silenci.

²⁷ Barthes, R. (2007). *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo XXI de España Editores.

Convé destacar com Barthes reflexiona envers la relació lletra – cos. Aquest autor se centra concretament en la mà: «El lenguaje retorna a ese trozo del cuerpo cuya independencia misma le permitió nacer. La escritura está siempre del lado del gesto: es táctil»²⁸.

Tant el fet de que l'obra de Dermisache orbiti la forma de la carta, com el joc amb el paper que fa en totes les seves produccions, ens remet a l'interès que tenia per aquest material el mateix Barthes, l'interès pel seu caràcter fràgil (com també la vida i la subjectivitat). Aquí, hi trobaríem altra vegada el paral·lelisme entre la pell i el paper; ambdues inscripcions de la subjectivitat. Així doncs, en l'escriptura i la textualitat hi veuríem el recorregut i el traç del cos. En aquest cos, talment al text de plaer i en l'escriptura, hi ha implícit el desig: «viaje infinito a lo largo del que escribe: partiendo de la palabra escrita, (...) la mano, al músculo, a la sangre, a la pulsión, a la cultura y al goce del cuerpo. Pero ambas partes, la escritura-lectura se expande hasta el infinito, (...) no se detiene en ninguna parte»²⁹. D'aquesta manera, veiem clarament una obertura de la pell i de la textualitat.

D'altra banda, més enllà de la proximitat entre pell i text, Barthes també indaga en el pes que té el suport allà on s'escriu, el suport del llenguatge; i torna posar a atenció a la mà, que escriu, dibuixa, i que també toca: «(...) el soporte determina el tipo de escritura porque opone resistencias diferentes al instrumento trazados, pero también, más sutilmente, porque la textura de la materia obliga a la mano a gestos de agresión o caricia»³⁰.

Tenint en compte com la realitat en que estam immersos és absolutament lingüística, la materialitat del paper, la tinta, ens fan l'escriptura més propera: tangible. Interessa així, la textualitat que es toca, el suport. Trobam una multiplicitat de suports: «(...) la cosa sobre la que se escribe (...) ese contacto de la piel con la materia no puede resultarle indiferente al sujeto; éste experimenta fatalmente su cuerpo. Si «subjectivamente» hay tantas escrituras como cuerpos, también hay, históricamente, tantas escrituras como soportes»³¹. Altrament, jugant amb el suport, podem tocar l'artefacte que és la mateixa escriptura. Al contrari, amb la digitalització en la qual estem immersos, l'escriptura esdevé quelcom més llunyà, més distant, i per això, menys problemàtic. La nostra relació amb la materialitat de la paraula, d'alguna manera, és més freda. Els *telquelians* tenien un gran interès envers la pintura, remetent al lligam de la mà que pinta i la mà que escriu. Un exemple clau és com Sarduy defensava una escriptura feta d'impressions, de jugar amb imatges i sensacions; de trobar el límit porós i els ulls compartits entre la pintura i la literatura.

28 *Ibid.* Pàg. 129

29 *Ibid.* Pàg. 126

30 *Ibid.* Pàg. 130

31 *Ibid.* Pàg. 122

El suport de la carta, el sobre, dona molt de joc. Amb les cartes ja parlem de missatges fets matèria: missatges tangibles, palpables. Altrament, a part de com el missatge és materialitzat, és també materialitzada en les cartes la comunicació, la correspondència, l'espera de la resposta. En els missatges hi ha implícit el fet que el lector mai pugui llegir el que qui escriu volia dir exactament; i just aquí hi ha la força, en la disseminació del missatge i del sentit. Jaques Derrida fa la metàfora amb la targeta postal, de la carta: «La mezcla, es la carta, la epístola, que no es un género sino todos los géneros, la literatura misma»³². Com hem dit, la carta fa explícita la contrafirma que s'espera, el missatge a retornar. Si el diari íntim intenta vèncer el temps, la carta, Lejeune diu que intenta vèncer l'espai i l'absència.

Tornant a l'escriptura i la lectura sempre necessària, veiem com aquesta escolta i resposta ens és corroborada inclús en el diari íntim, malgrat l'interlocutor siguem nosaltres mateixos (d'un altre temps). Quan posam els ulls sobre un escrit nostre de fa temps, sigui de qualsevol llibreta o noteta, com també les escriptures dels diaris o les cartes, es mostra la distància, el temps. Tant la grafia com el cos de qui escriu i escrivia han canviat.

Ja hem dit que les lectures obertes, les significances i les capes que aquestes hi deixen, són infinites. Això es sent també en posar capes de temps sobre les escriptures d'un altre temps, pròpies o d'altri (més, quan són familiars). En trobar un dia per casa alguns textos i dibuixos meus de petita, la lletra que tenia (veure figura 2), els vaig sentir de manera diferent. Precisament aquí, afloraria el registre semiòtic que teoritzà Kristeva, previ a l'entrada a l'infant a l'ordre simbòlic. Aleshores, en l'infant, veiem com està encara immers en uns camps de significació infinites. En el semiòtic, aquesta autora assenyala com el llenguatge es troba en estat larvari (genotext), que pugna i empeny per sortir a la superfície (fenotext). El pas al simbòlic implica reduir la potència del semiòtic, que constantment el transgredeix. En els jocs lingüístics que fan els nens quan no han entrat en el simbòlic, com en aquests escrits que vaig trobar, que escapen de qualsevol Sentit en majúscula, hi ha tota la potència de la infinitud de la significança.

Al cap i a la fi, en aquests folis de lletres inconnexes, també hi ha la presència d'una escriptura il·legible. Hi ha un joc amb les lletres, sense empresonar-les. També, hi ha el començament de la vivència de la paraula escrita. Hi veig un sentiment de no conèixer encara que amb les paraules s'hi poden fer tantes coses, que mouen tant. Altrament, que el llenguatge va més enllà del que em pensava aquí, però al contrari, també, com he deixat d'utilitzar el llenguatge i les lletres amb la llibertat i la riquesa que feia. Per això, hi ha una certa nostàlgia que, fent ressonar les paraules de Benjamin, «(...) puc somiar que vaig aprendre a caminar. Però de què em serveix? Ara sé caminar, però mai més no podré tornar-ne a aprendre»³³. Hi veig el moment de començar a donar nom a les

32 Derrida, J. (2001). *La tarjeta postal: de Freud a Lacan y más allá*. Siglo XXI Editores. Pàg. 53

33 Benjamin, W. (2013) *Infància a Berlín cap al 1900*. Trad. Anna Soler. Debiaix Edicions.

coses; un anomenar, un classificar i encapsular, que ara na Núria comença a re-aprendre. De la mateixa manera, aflora amb quines ganes s'ensenya a l'infant, les ganes de fer-lo entrar a l'ordre simbòlic, i com es margina la malaltia que ho ha de tornar a fer, que n'ha sortit.

Tornant a la materialitat de l'escriptura, cal dir que òbviament estam a l'era tecnològica en grau màxim, i l'escriure en paper pareix un vestigi o un voler tornar a un passat proper, ja infranquejable (tampoc és la intenció). Actualment se'ns presenten davant uns textos que ja poques vegades són fets amb grafia. Ara, més aviat, tot ho fem amb aparells. A davant aquests textos, la distinció de si tenim un cos o una simple màquina darrera ja no ho podem saber. Els textos es comencen a teixir d'una altra manera, i així, ens relacionem d'una manera molt diferent amb el llenguatge i l'escriptura. La mort de l'autor de Barthes, amb la tecnologia i la intel·ligència Artificial, pot re-actualitzar-se.

Amb això, s'obrin preguntes com encletxes de què passa amb la nostra necessitat d'expressar-nos. Ja pareix que alguns àmbits utilitzen la tecnologia llevar-nos de sobre aquesta necessitat, vista com a molèstia i pèrdua de temps. Així mateix, es lluita perquè ens faci més fàcil i llisa la comunicació. Però la pregunta hauria de ser, realment no tenim necessitat d'expressar, d'escriure'ns? Si ja no tenim això, cap a on anem? La veritat que tot plegat apunta cap a un lloc bastant perillós en quant al propi llenguatge i la nostra manera de comunicar-nos; per tant també, en quant a la realitat i la nostra manera d'habitar-la.

El que interessa aquí però, és que tanmateix, compartim les paraules, malgrat les maneres d'arribar al llenguatge en cada un siguin diferents. I a l'hora de llegir, interpel·la encara molt més una escriptura il·legible i indesxifrable damunt paper, que no un missatge clar, absolutament llegible i amb la monotonia del mòbil o ordinador, que no es pot saber ni tan sols qui hi ha darrere. El que ens interpel·la més, tanmateix, és poder sentir en els papers sí, la tremolor d'algú a sobre, com també dins l'escriptura. Amb tot això, veiem com darrere el traç d'un escrit fet a mà, se sent més el cos que va escriure aquelles paraules o les va dibuixar; un eixamplament de la pell de l'anunciador.

La relació entre escriptura, pell i teixit, serà seguit per nombrosos pensadors. Així, trobarem idees com per exemple Guardiola, suggerint: «llegir, d'alguna manera, és revestir-se amb la pell de l'altra»³⁴. Per tant, llegir allò que escriguérem esdevé el recordar la nostra pell d'altre temps, i fa aflorar els canvis damunt el paper i el cos.

³⁴ *Ibid.* Pàg. 47

3. IL·LEGIBILITAT

3.1. teoria de Barthes i usos en Blesa

Roland Barthes, a la seva obra *S/Z* (1970) es centrà, com hem dit abans, en la distinció del llibre escriuible i el llibre llegible. En aquest text hi veiem dinamitar la Literatura en majúscules, gràcies a la teoria de la lectura que planteja. Veiem com Barthes defineix el llibre escriuible com aquell que en llur lectura, ens fa portar alhora una pràctica d'escriptura. Els escriuibles són els textos lligats a la idea de plaer, presentats abans. Aquests són textos dilatoris, que no s'ancoren en un únic sentit, en una veritat, en un significat fossilitzat al llarg del temps. Ans al contrari, són obres que en nosaltres fan escriure.

Posteriorment, Barthes trobà una altra concepció per designar el text obert, i és aleshores quan es centra en allò literalment il·legible: «Una escritura no necesita ser legible para ser plenamente una escritura (...) Pues para comprender qué es el texto, es suficiente – pero necesario- ver la ruptura vertiginosa que permite que el significante se constituya, se ajuste y despliegue sin sostenerse en un significado. Estas escrituras ilegibles nos dicen que hay signos, pero no sentido»³⁵. I, recordant i corroborant-ho sempre: «escritura, campo de significación infinita»³⁶. Com a escriptura il·legible és designada la lletra de la carta de Mirtha Dermisache, citada abans.

La teoria de Barthes, la veiem represa de forma clara en Túa Blesa. Totes les obres blesianes es podrien reunir baix una mateix concepte, que seria vertebrador en la seva teoria. El fil que l'autor estira una vegada i una altra dels escriptors i artistes que estudia és el de la il·legibilitat. Nogensmenys, a Blesa també li interessarà la il·legibilitat no sols en la literatura, sinó en altres disciplines artístiques, com hem remarcat abans, i ho corrobora Pons: «se centra en las modalidades del arte contemporáneo que vulneran la acostumbrada organización del espacio plástico al subvertir la relación de diálogo entre letra e imagen»³⁷. Cal recordar que Mallarmé defensa com el text es construeix també visualment. Blesa s'inclinarà per obres artístiques com quadres, escultures i instal·lacions, que incorporen el llenguatge. Per tant, el que proposa Túa Blesa, trobant aquí el seu gran potencial, és la il·legibilitat en l'art i la literatura logofàgica.

Un aspecte important a recalcar és que aquesta il·legibilitat també interpel·la directament la crítica que hi ha en joc en l'art i la literatura: «a la crítica le compete leer esa ilegibilidad, hacerla legible,

³⁵ Barthes, R. (2002) *Variaciones de la escritura*. Pàg. 105

³⁶ *Ibid.* Pàg. 108

³⁷ Matas Pons, Á. (2014). *Lecturas sobre la ilegibilidad del arte*. 452ºF Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 2014, num. 10, p. 242-243.

pero ¿cómo leer la ilegibilidad? Ese malentendido funda la crítica del arte, todo discurso sobre o a partir del arte»³⁸.

Cal recordar però, que això sorgeix davant a un imaginari cultural hegemònic de la paraula clara, de la transparència del llenguatge; talment Barthes davant els supòsits de Sartre. A Blesa, li interessa desnaturalitzar totes aquestes convencions; focalitza, per tant, en l'obscuritat i el silenci de la paraula, on:

El silencio es ese intento de suprimir la comunicación que, a la vez, configura un sentido que excede a la propia comunicación, que va más allá del acto comunicativo, de la idea de lo comunicable. El silencio lleva el que es ya fantasma del hecho discursivo a una dimensión distinta, nueva, en la que ya se ha desvanecido el concepto mismo del lenguaje, donde emisor y receptor son meros arcaísmos, cenizas³⁹.

En contra a això, Blesa se centra en pràctiques poètiques que van molt més enllà de les establertes i conegudes, repetides. Cal dir que interessa una obscuritat del llenguatge que no serveixi per excloure, sinó per mostrar la pròpia potència del llenguatge, per explorar noves maneres de veure i de dir. Un exemple d'exclusió que ens exemplifica Foucault, és la lletra dels metges: aquesta sí es fa cercant l'obscuritat no fèrtil, sinó la que invalida.

Tornant a Blesa, aquest observa diferents maneres d'inscriure aquest silenci (creador) al text. Ell les estudia i les engloba en un concepte que ell mateix dona nom: la logofagia. Baix aquest terme, Blesa estructura tota una teoria que presenta una imatge totalment diferent i nova de la paraula, la literatura, i també, la crítica. En paraules seves: «La logofagia introduce en la escritura el desorden (...) la logofagia es una respuesta a las imposiciones de un poder – social, literario, de mil caras- siempre ilegítimo»⁴⁰, i també, «por transgredir la prohibición fundadora, no cabría esperar sino un monstruo, el resultado de la violación de la ley»⁴¹. Amb aquesta concepció, s'eixamplen els límits de la poesia i l'escriptura concebuda tradicionalment. Els textos logofàgics impliquen discontinuïtat i ruptura, construïts a partir de bocins, en contra d'un unitari sistema lingüístic establert i racional. Són una resposta envers el poder, alhora que reivindicació d'un espai nou, incloent la intimitat. D'aquesta manera, al lector li cal un esforç, fruit de la incomoditat que provoca una crítica radical del llenguatge lògic i referencial. Gràcies a aquesta incomoditat, es fa palès un exercici de renovar la mirada i la concepció del propi llenguatge, a contemplar noves maneres i donar lloc a altres registres, diferents als habituals i normalitzats. Així, «el lector es llamado hacia los silencios»⁴². I

38 Blesa, T. (2009). *Estrategias de ilegibilidad: (Re) presentando letras*. En *El arte del siglo XX* (pp. 151-178). Instituto " Fernando El Católico".

39 Blesa, T. (1998). *Logofagias: los trazos del silencio*. Universidad de Zaragoza, Departamento de Lingüística y Literatura Comparada. Pàg. 135

40 *Ibid.* Pàg. 226

41 *Ibid.* Pàg. 16

42 Blesa, T. (1990). El silencio y el tumulto. *Cuadernos de investigación filológica*, (16), 89-107. Pàg. 91

allà, el lector troba el discurs perdut a territoris sense noms ni verbs, on l'escriptura va de la mà de la mort i el silenci; condemnat al fragment. Això, fa comparèixer la concepció de la literatura de Blanchot (a qui Blesa, ja hem dit, cita una vegada i una altra).

Com també trobàvem en Barthes, el tacte, la relació del cos i l'escriptura, es veu en Túa Blesa també recollit i reformulat. Blesa ho relacionarà amb les escriptures il·legibles. D'aquesta manera, trobam un cos que «pugna por hacerse presente en el texto (...) el signo llevado a la insignificancia, tachado, escrito como ilegible, se distancia de aquello que habría que representar».

Endinsant-nos en la concepció de literatura de Blesa, és interessant com ens proposa reflexionar sobre la frontera de la literatura amb les altres arts, barrera que textos-artefactes artístics dinamiten. Ell es demana sobre el lloc on haurien d'estar aquestes obres: «Una pregunta que plantea toda esta textualidad es ¿mueso o biblioteca?»⁴³, plantejant un altre debat implícit. És remarcable com aquest autor fa aflorar el lligam citat abans, entre art i literatura. Mostra el contacte, el frec entre disciplines, i la porositat dels límits d'aquestes. La mirada de Blesa és clarament interdisciplinària, cosa que també afegeix riquesa i complexitat a la seva posició de crític. Això ho podríem veure corroborat, també, en el fet de que es centra en autors que, a part d'escriure, duen a terme altres pràctiques artístiques. Eixampla l'horitzó textual, fent-lo tenir contacte amb altres disciplines; com hem dit, s'interessa per artistes que inclouen la paraula a llurs obres visuals. Tot això, ho veiem exemplificat clarament a l'obra *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*⁴⁴. Així mateix, s'interessa pels jocs visuals-pictòrics i artefactes artístics dels autors. En definitiva, amb aquells qui han estat capaços de «haber llevado, estos poetas, el riesgo a su escritura»⁴⁵. Un exemple d'això seria el poeta i artista José-Miguel Ullán: veiem com en ell, el poema es desborda. La poesia no només haurà de ser llegida o escoltada, sinó vista (com podem suposar, les referències a Mallarmé són contínues). Les paraules entren en joc amb la tinta, es tornen matèria. Com dirà analitzant un altre cas, «la palabra nueva (...) que no ocupa el lugar que le es propio, el del cuerpo del texto, sino que se desplaza al interlineado, al margen»⁴⁶, o també «(...) escritura ante la que la lectura se detiene, entra en una crisis sin solución posible»⁴⁷. D'aquesta manera, veiem el text i la tinta que s'estenen per la blancor de la pàgina. Així, la pàgina i el llibre són un suport de quelcom més que paraules. O també, la paraula surt del propi llibre i pàgina, com seria el cas de Ramón Bilbao (1933-2021), Ricardo Calero (1955), Esther Olondriz (1949) o Jaume Plensa (1955), entre altres. Per tant, Blesa es centra en aquest conjunt d'artistes hispànics que comparteixen tots una actitud clarament avantguardista, i

43 Blesa, T. (1998). *Logofagias: los trazos del silencio*. Universidad de Zaragoza, Departamento de Lingüística y Literatura Comparada. Pàg. 86

44 Blesa, T. (2011). *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Delirio.

45 Blesa, T. (1998). *Logofagias: los trazos del silencio*. Universidad de Zaragoza, Departamento de Lingüística y Literatura Comparada. Pàg. 18

46 Blesa, T. (2012). La escritura como palimpsesto (una forma de la logofagia). *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (18), 204-215.

47 *Ibid.*

transiten així el límit porós entre art i escriptura (veure figura 3). Cal insistir en el fet que s'entén l'avantguarda precisament com això: com un comportament; i no com un moment històric concret sense efectes damunt el present o clausurat. En paraules de Blesa: «la afiliación vanguardista, esa aventura entendida como marginal o, peor, banal por tantos y tan equivocadamente»⁴⁸. Per tant, es crida a una nova crítica, una altra literatura que és molt lluny de ser unitària. Davant la nova lectura necessària, ja hem vist, inclou la lectura del silenci; el text derruït: «las palabras se dispersan y superponen hasta nombrarse ruido»⁴⁹.

Al cap i a la fi, aquesta idea del silenci és orbitada i central en molts artistes, des de Mallarmé fins a l'actualització que fan les teories postestructuralistes. Al mateix àmbit hispànic, l'escriptor Joseba Sarrionandia durà a terme una defensa d'aquestes teories, però no des de l'acadèmia (problematitzada) com sí Blesa, si no que ell les defensa des d'encara un grau més de marginalitat. Des de la presó i l'exili, Sarrionandia també realitzarà en les seves obres una divulgació de tots aquests autors (sobretot Barthes), com també, una reflexió sobre el silenci creador. Amb el concepte de «murmuri», vol criticar la societat tan sorollosa i plena de paraules automàtiques, buides. També critica el silenci mut, el que no interpel·la. Ell defensa el murmur, allò que ens interpel·la i ens implica un esforç per accedir-hi i desxifrar-lo. D'alguna manera, apuntaria cap allà mateix on apunta la il·legibilitat de Blesa.

3.2. artistes que l'inscriuen en llur pintura

Més enllà de les produccions artístiques presentades en Blesa (de l'àmbit hispànic), caldria destacar que abans, també Barthes va posar els ulls a artefactes visuals. El grup de *Tel Quel*, del qual destaco Barthes, es van interessar fortament en aquesta relació entre escriptura i pintura. Aquests autors defensaven una literatura afectada d'allò més visual, d'imatges, de sensacions. Van voler eixamplar-la a partir de fer porosos els límits amb les altres disciplines artístiques. Es van captivar així pel llenguatge pictòric.

A part d'aquests escriptors, que s'interessaven per aquest lligam a partir de l'escriptura, trobaríem un conjunt de produccions artístiques que, a partir de problematitzar aquest lligam entre art i literatura, el materialitzen; com era el cas de Mirtha Dermisache. Orbitant entorn les mateixes problemàtiques, elles utilitzen el llenguatge artístic. Veiem concretament en el seu cas com la cal·ligrafia, la grafia, serveix de connexió perfecta entre escriptura i pintura.

48 Blesa, T. (2012). La escritura como palimpsesto (una forma de la logofagia). *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (18), 204-215.

49 *Ibid.*

Talment Blesa va dir, aquest tipus de produccions no comencen amb aquesta artista argentina, ni amb els artistes que Blesa destaca en *Logofagias* o *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Com el propi teòric diu, els textos inscrits en la logofagia són i no són una novetat. Al final, podem trobar exemples d'il·legibilitat en la pròpia literatura precedent i coetània, com també més enllà de l'espai literari: en situacions de la vida quotidiana i en la pròpia escriptura de cada un. El que sí que és una novetat, és la mirada envers totes aquestes produccions i casos, que ell teoritza; en definitiva, una manera nova de llegir allò ja escrit i llegit. En paraules de Blesa: «Entiendo que la escritura logofágica (al igual que otras aquí no consideradas) presenta una línea de fuga, un frente que traza una línea de diferencia de las tendencias, poderosísimas, a la uniformidad»⁵⁰.

Trobam un conjunt molt extens d'escriptures que problematitzen el llenguatge; tant el l'àmbit literari com en l'artístic visual. Al final, com remarca Blesa i ja hem vist abans, el camp de la textualitat és realment extens i porós. El fet de poder veure que l'escriptura no s'acaba en el paper blanc, fa present la riquesa de la textualitat i llur materialitat.

Tot això ho corroborarien un conjunt d'artistes visuals i plàstiques. Així, a part de Mirtha Dermisache, trobaríem els casos similars d'Irma Blank (Celle, 1934-2023) i Maria Lai (Ulassai, 1919-2013). Altres exemples també podrien ser Hanne Darboven (Munic, 1941-2009) i Pierrette Bloch (París, 1928-2017). En totes elles trobam una mateixa activitat en els mateixos anys en el camp de l'art contemporani, malgrat geogràficament es trobin en coordenades diferents. Ens situem així davant unes produccions dels anys 70 aproximadament, on es qüestiona el llenguatge de manera directe. També, problematitzen i reflexionen sobre el suport de l'escriptura, el llibre entès tradicionalment. Així mateix, s'interroguen pel propi acte d'emetre un missatge i l'acte de rebre'l.

Centrant-nos primer en Mirtha Dermisache (1940-2012), com hem dit, té tot un corpus pictòric format per cartes, postals, llibres d'artista, diaris íntims, articles i papers de grans formats, amb cal·ligrafia il·legible. És interessant com juga amb suports molt familiars, naturalitzats, utilitzats per la comunicació, del dia a dia. Ella, els fa trontollar introduint el signe opac en ells. L'artista argentina ens presenta l'escriptura com quelcom que, a part de textual, és essencialment visual. Sobretot, Dermisache utilitza la tècnica de tinta damunt paper. Trobam així, una producció gegant, tota fonamentada damunt la idea de llenguatge intel·ligible, compost de signes indesxifrables. Com hem dit però, indesxifrabable no vol dir inaccessible. Problematitza el llenguatge clar, amb una lletra a vegades més harmoniosa i lleugera, amb un traç ondulat; i a vegades, amb un traç molt més recte, trencat, més violent.

Per altre costat, trobaríem Irma Blank (1934-2023). La producció d'aquesta artista alemanya també és totalment formada per escriptura il·legible. Tant Blank com Dermisache, comparteixen el fet de,

50 Blesa, T. (1998). *Logofagias: los trazos del silencio*. Universidad de Zaragoza, Departamento de Lingüística y Literatura Comparada. Pàg. 225

en algunes obres, mantenir les columnes i els marges típics de l'organització d'estil de les pàgines dels llibres o els articles. Mantenen el format, però no la cal·ligrafia llegible (veure figura 4). Per tant, en ambdues hi veiem una reflexió plàstica de l'essència mateixa del llenguatge. Cal dir que Blank, però, a la majoria de les seves obres, farà servir una grafia que inunda tota la blancor. Així, trobam sobretot grans formats, llenços, reblerts de línies que escriuen sense paraules. En ella, hi veiem tant l'ús de tinta damunt llenç o paper, jugant molt amb el color. El que fa sobretot però, és fer porosa la frontera entre text i pintura abstracta. En aquestes dues artistes i llur grafies fetes com de nusos, hi hauria en elles un ressò clar de les paraules de Barthes, reflexionant sobre l'escriptura: «Lo que constituye, en definitiva, la escritura no es el signo (abstracción analítica), sino, de forma mucho más paradójica, la cursividad de lo discontinuo»⁵¹.

I finalment, per acabar amb aquesta tríada d'artistes, trobaríem a Maria Lai (1919-2013). D'aquesta artista de Sardenya ens centrarem en la seva obra de maduresa, que coincideix en anys amb la de les dues pintores citades abans. La seva producció no és tan pictòrica, sinó visual i escultòrica. No problematitza el llibre, per exemple, pel que hi escriu, sinó per la seva pròpia materialitat. Lai, en vers de paper utilitza la tela com a pàgina on escriure. I en vers de tinta, utilitza el fil. Així, afloren tot un conjunt de llibres cosits (veure figura 5). Amb el fil i agulla, construeix tot un llenguatge també intel·ligible, indesxifrable, il·legible. Les seves produccions es veuen automàticament entrelaçades amb tota la teoria de Barthes, sobre el vincle tant estret entre teixit i text. A part de llibres, Lai també orbita entorn la idea i el suport del diari i les cartes. Podríem dir que en aquestes produccions hi ha quelcom d'especulatiu, de visionari, envers la desconstrucció de l'objecte i el llenguatge. Per tant, en Lai, com també en les dues altres artistes, hi brota una reflexió envers els marges de la comunicació. De la mateixa manera, hi veiem unes obres que rompen totalment amb l'automatisme de l'escriptura repetida, la monotonia de la línia rere línia.

Pel que fa a Maria Lai i Irma Blank, van participar a una exposició col·lectiva plegades, a l'any 78, «Materialització de l'escriptura». Això ens corrobora l'impuls comú de recerca en el llenguatge, en el text. Alhora, amb les seves produccions ens fan patent la relació entre art i escriptura. Hi veiem així també, unes obres on hi convergeixen allò personal i allò col·lectiu.

Com hem dit, és realment fèrtil posar aquestes produccions entrelaçades amb la teoria desconstructiva del moment coetani. El que més captiva d'aquestes artistes és com comparteixen el gest: materialitzen la falta que senten envers el llenguatge. Al cap i a la fi, és aquest el punt clau de les teories del segle XX. I com els postestructuralistes, les artistes visibilitzen el poc fonament de l'imperi del Sentit. En les seves pintures, fan present la sensació de quan el llenguatge no basta, de

51 Barthes, R., & Medrano, F. (1986). *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 29-47). Madrid: Paidós. Pàg. 224

quan no serveix. Inscriuen la il·legibilitat en la seva pintura, la materialitzen. Com afirma Tornos, elles «arremeten contra la función servil e instrumental de la escritura, porque quieren recuperar el cuerpo: su goce, su exceso y su violencia»⁵². Així, veiem unes obres fetes a partir del gest d'escriure, però el missatge no està fet per ser llegit de manera transparent; el que es fa transparent i patent és el gest, la pròpia escriptura. També volen visibilitzar el cos que entra en joc, com hem vist, en l'escriptura. Cal recordar que elles, materialitzen el tall del llenguatge, de l'enunciació i l'enunciat, una vegada més. Un gest que pot ser comú, com escriure quelcom que no es pot llegir, que pot ser inconscient, quotidià; elles el cerquen. D'aquesta manera, veim un gest totalment poètic i polític a parts iguals. Aquestes obres donen espai i veu al silenci; no al silenci mut, sinó com hem dit, al murmuri. Maider Tornos, d'aquest tipus d'escriptura il·legible, diu que: «tiene la capacidad de destruir o, por lo menos, incomodar el sistema social establecido, a través de la violencia de una palabra llena de goce y llena de cuerpo»⁵³. Aquest tipus d'obra des-automatitza l'escriptura, com també llur lectura. Precisament, com a lectors, ens troben amb el vel, el vel que és el llenguatge. Davant les obres d'aquestes artistes, l'opacitat esdevé manera d'escriure i de llegir, com també ens posen ben al centre la capacitat productiva de l'escriptura. D'aquesta manera, trobam un gest que podria ser infinit, en aquestes pintures, talment la disseminació del sentit. Veiem pintada la pròpia escriptura, com també la recerca d'un altre tipus de llenguatge. Com hem dit, no interessa un llenguatge que vengui donat o imposat, sinó cercat, a partir del cos, de la mà. Alhora, podríem dir que amb aquestes produccions també critiquen l'excés de paraules, de soroll. Davant la insuficiència que es pot sentir davant el llenguatge i el seu ús hegemònic, elles en cerquen un d'alternatiu. En paraules de Tornos, desvesteixen el signe lingüístic⁵⁴. I així, mostren la contingència del llenguatge, el materialitzen i no només el conceptualitzen (com les teories citades abans). Així doncs, Mirtha Dermisache, Irma Blank i Maria Lai ens serveixen d'exemples clau de casos on deixar anar la Paraula, el Sentit, i d'acollir-se i refugiar-se en l'escriptura.

Cal tenir present que les obres d'aquestes pintores es dirigien a l'espectador dels anys 60-70, a qui encara devia incomodar i estranyar més que no a nosaltres, més familiaritzats amb tot allò que no creu en cap essència, com també en les produccions de l'art conceptual. Tot i així, encara avui ens interpel·len: posen en sospita la seguretat de parlar, del llenguatge, que no hem posat suficientment en dubte.

52 Pastor Mirambell, L., & Tornos Urzainki, M. (2019). *La escritura ilegible: metáforas corporales en la pintura de Irma Blank, Mirtha Dermisache y Pierrette Bloch*. Pàg. 117

53 *Ibid.*

54 *Ibid.* Pàg. 122

3.3. *el cas del meu padri*

*et despertes
amb corcons
a les mans*

Antònia Vicens

Des de fa més de deu anys, la meva mare regala una llibreta al meu padri de Sant Joan, o sigui, al seu pare, el vespre de 24 de desembre, cada any. Des d'aleshores, ell que sabia escriure i llegir, va a començar a redactar en aquestes llibretes. Ja escrivia d'abans, però el registre del dia a dia constant, és des de fa uns quinze anys (veure figura 6).

Una escriptura que sí, potser era per aixoplugar-se de l'angoixa dels dies, del temps. En paraules de Blanchot, «Uno escribe para salvar los días»⁵⁵. Tota la feina durant la seva vida havia estat manual, de picapedrer i pagès. Una feina molt diferent, però també manual, l'escriure. Com ja hem dit a partir dels fragments de Barthes i Blesa, l'escriptura és corporal, tàctil. De la mateixa manera, Barthes també ho relacionarà amb el camp: «la escritura es la mano que pesa y avanza o se desliza, siempre en el mismo sentido, la mano que labra, en suma (metáfora rural, del ir y venir de los bueyes a lo largo del campo de labranza)»⁵⁶.

Posant les agendes o llibretes una al costat de l'altra, els dies i anys canvien de to i d'imatge. Veiem com des del 2018, l'escriptura materialitza com el cos li va començar a dir prou. Per això, des de fa uns quatre anys, el que s'hi pot llegir ja no és el que Blanchot recriminava al diari íntim, el fet que l'autor «confía su salvación a la escritura que altera el día». Veiem com el registre dels dies ja no es pot dur a terme. Percebem com des d'aleshores, a l'agenda, es copien articles del diari o textos religiosos. Després, perduda la capacitat de llegir, fruit de la demència i l'Alzheimer, es comença a escriure allò que li dictam en veu alta. Així, es plasma el que li diu la padrina, el que li llegeix a poc a poc. D'aquesta manera, aquestes paraules de Maurice Blanchot, agafen una altra significació, «cuando escribir se vuelve una forma de plegaria»⁵⁷.

El que passa però, a partir i alhora que això, és que la línia de les lletres es va desdibuixant, tremola. Les frases, les línies, es comencen a ajuntar, a solapar-se per la pàgina. Per tant, a part de llegir el que li podem dictar, s'escriu una altra cosa: el temps i la malaltia. Perquè, cal recordar-ho, el temps, sempre de forma imperceptible però implacable, acaba interposant la seva venjança. Com afirma

⁵⁵ Blanchot, M. *El diario íntimo y el relato*, dins *El libro por venir* [1959], trad. Cristina de Peretti i Emilio Velasco, Madrid, Trotta, 2005.

⁵⁶ Barthes, R., & Medrano, F. (1986). *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 29-47). Madrid: Paidós. Pàg. 225

⁵⁷ Blanchot, M. (1992). *El espacio literario* (No. 56). Grupo Planeta (GBS). Pàg. 65

Fontcuberta, «De fet, el temps fa només el que sap fer: passar»⁵⁸. En poc llocs com en l'escriptura i la pell aquest ho demostra.

De la mateixa manera que es desdibuixen les paraules, podríem pensar que els records i els pensaments també ho fan. L'escriptura es comença a embullar, fins a ser del tot il·legible des de fa dos anys (veure figura 7 i 8). En aquestes altures, podríem parlar ja de l'Alzheimer de l'escriptura. Igualment, és perduda també la memòria, llevat de certs records d'infància que insisteixen i insisteixen: «(...) me'ls vaig gravar a la memòria, com algú que es fixa molt bé en un lloc quan endevina que un dia hi haurà de tornar a buscar alguna cosa»⁵⁹. Els dies i el temps pareix que han tornat matèria incomunicable: el record s'ha polvoritzat. Tot i així, la parla no es perd, malgrat sí la fluïdesa.

Aquí neix la meua necessitat de posar-ho al costat de les produccions artístiques vistes abans. És diferent el gest, malgrat igual o semblant la forma: totes són escriptures il·legibles. Tant el que veiem en els textos del meu padrí com en les obres de les artistes, totes estan impregnades de silenci, alhora que ens presenten l'escriptura i la seva contingència de manera directa. Al cap i a la fi, en ambdós casos hi veiem pèrdua i silenci, que són qui fan qüestionar la tranquil·litat i la comoditat del sistema falogocèntric. Aquestes cal·ligrafies, intencionades o no, apunten cap a allò transgressor i irreverent, a l'exterioritat no naturalitzada. Hi veiem un llenguatge fonamentat damunt l'oblit, a propòsit o no. Així, tant l'escriptura de les tres artistes, com l'escriptura del meu padrí, ens interpel·len encara més directament que un missatge clar i transparent. La manera en què ho fan, però, ja no ens interpel·la a nosaltres des de la comoditat, sinó des d'un lloc que ens demana més la nostra atenció i implicació. Ens demana fer-nos càrrec d'aquesta dimensió de cos romput i esquinçat⁶⁰ que escriu.

L'escriptura del meu padrí, tot i així, la sent més cruel ja que no és intencionada, al costat de les produccions artístiques vistes abans. Llurs línies entrecreuades no sorgeixen d'un treball intel·lectual de fer teoria o art conceptual, sinó de les entranyes del cos, i del temps que el travessa. En el cas de les artistes hi ha un voler no escriure amb la manera de comunicar imposada, un intent d'anar als marges. Malgrat no poder saber la intenció d'aquestes artistes i llurs produccions, sí que trobam una exploració d'aquests espais il·legibles. En el cas del padrí però, és un voler escriure i no poder. La cita tan repetida de Mallarmé: «Le Silence!», que ha donat per tant, i alhora massa poc («La realidad es que las cosas están como están, pese a Blanchot y otros tantos»⁶¹), agafa una altra

58 Fontcuberta, J., & Antich, X. (2019). *Revelacions : dos assaigs sobre fotografia* (Primera edició). Arcàdia. Pàg. 26

59 Benjamin, W. (2013) *Infància a Berlín cap al 1900*. Trad. Anna Soler. Debiaix Edicions.

60 Tornos Urzainki, M. (2019) *La escritura ilegible: metáforas corporales en la pintura de Irma Blank, Mirtha Dermisache y Pierrette Bloch*. Pàg. 124

61 Blesa, T. (2020). *Maurice Blanchot. La pasión del error* (Vol. 7). Edicions Universitat Barcelona. Pàg. 15

connotació. El silenci aquí no és cercat, com en el cas de les pintores. Cal dir que les artistes escriuen des d'una posició de necessitar un altre tipus de Paraula, ja que el llenguatge imposat és insuficient.

Per tant, el lloc des d'on s'escriu en els dos casos és diferent. També, cal dir que són respostes a situacions molt distintes. Tot i així, podríem recordar aquí com des de la literatura moderna (per exemple Foucault, Barthes, Derrida o Kristeva) sempre s'ha jugat en el terreny entre la raó i la bogeria, en aquesta barra tan qüestionable i porosa. Altrament, en aquests pensadors hi hagut molt interès envers la genealogia d'escriptors i artistes que transiten aquest límit, on trobaríem els casos de Sade i Artaud, entre altres.

El que ens interessa, sigui en el cas de les pintores o els casos personals, és com el resultat o l'artefacte final és ben similar. Tant en els papers de les artistes o els papers del meu padrí, podríem recuperar el concepte d'il·legibilitat en l'art de Blesa i d'escriptura il·legible de Barthes. Tot i així, davant les paraules del padrí, podríem parlar més aviat d'il·legibilitat de la intimitat, o bé, d'intimitat il·legible. Baix aquest nom hi cabria tot allò que no es pot explicar fàcilment, o igualment, tot allò que sovint queda silenciats. La part d'hom que és il·legible, allò viscut que no té paraules.

De la mateixa manera que davant l'obra de les pintores hi ha una disseminació, pol·len de sentit, també en els diaris del meu padrí trobaríem un silenci fèrtil. Té molta mort, però alhora hi ha vida com cap altra escriptura. Ja hem dit abans com l'opacitat possibilita que el text i la lectura es transformin. Malgrat que aquí, cal dir-ho, trobem un grau màxim d'opacitat. El «cristal esmerilado»⁶² del qual parlava Sastre, aquí ha estat col·locat a la força. I més que vidre opac o vel, el que aflora davant aquests diaris personals és el no-res que cobreix el llenguatge: la convenció.

Altrament, en aquestes pàgines, es plasma de manera cruel l'arbitrarietat entre el significat i el significant, ja que ell quan escriu, repeteix en veu alta el que li dictam. El que passa és que no arriba a concloure's el procés que Plató condemnava. El que ell escriu, ningú ho pot memoritzar. Però sí que veiem el Temps, la seva memòria, potser sí corcada, però com enlloc manifestada. Darrere aquesta escriptura percebem més que mai el cos, el tremolor de la mà. Hi ha el cos, el cos del meu padrí. Per altra part, també aflorarien la cura i el verí derridians, de la mà, materialitzats.

La idea del corc m'acompanya des de fa anys. Em fascina la inscripció del corc en l'escorça dels arbres. Concretament, aquest deteriorament, aquesta erosió que es mostra, d'una cosa que abans era sòlida i plena. Tant en l'escriptura del meu padrí, com en la parla de na Núria hi veig habitant un

62 Sartre, J.P. *¿Qué es escribir?, ¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 2003. Pàg. 71

corc. Tot i així, és un corc que deixa veure que el llenguatge és quelcom porós, transitable; foradat. Per tant, hi trobaríem una metàfora perfecte també de la intencionalitat de les teories postestructuralistes: fer de corc en una concepció monumental del Subjecte, del Llenguatge i de la Història. El corc fa que no hi hagi res sòlid del tot, que no quedi res estable i fixe, malgrat ho pareixi.

A partir de focalitzar en l'erosió en la manera d'escriure del meu padrí, va sorgir la pregunta envers la seva experiència amb el llenguatge, que fascina i horroritza al mateix temps.

Per veure com anava evolucionant i canviant la seva cal·ligrafia, cada dia repetia els mateixos versos, escrits a partir de les imatges que evoca la seva pròpia escriptura, damunt el paper blanc:

Camins de corc damunt el paper.
Traçar petites línies de pols amb la mà.

Què passa però, quan hi ha una capa de rosada i de silenci
damunt la pupil·la, la saliva o la pell del cor.

A la terra blanca, llaurar. Posar llavors dins els solcs de tinta.
Així, tindràs on habitar. En allò que no es pot anomenar, i que crema.

Aixecar les crostres del llenguatge.
Les venes, les branques i les paraules,
volen arrelar el cel.

L'escriptura llenyosa com l'escorça dels arbres.

El fet d'escriure els mateixos dos versos cada dia, es veu com l'escriptura es manté o es fa més il·legible progressivament. Veiem com el teixit que era el text ja en Barthes, aquí se'ns presenta absolutament esfilegassat. Són com fils de tinta damunt el fons blanc de paper.

Ja hem vist que Blesa, en les escriptures de la logofàgia, hi destaca com: «ha tenido la experiencia del límite y la consecuencia es la incorporación del silencio al texto. Sin embargo, no lo será ya como materia de reflexión, sino de una manera en la que la textualidad se devora, se consume a sí misma, en un gesto de autoinmolación, trance al que, por lo demás, sobrevive»⁶³. En l'escriptura del padrí, en la il·legibilitat imposada en la intimitat, hi veig l'experiència del límit total.

De la mateixa manera, les paraules de Blesa agafen una altra connotació alhora que ressonen a la perfecció, com: «Por la logofagia la escritura se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que no pertenece a nadie, una habla sin lengua, o, finalmente, se hace críptica»⁶⁴.

63 Blesa, T. (1998). *Logofagias: los trazos del silencio*. Universidad de Zaragoza, Departamento de Lingüística y Literatura Comparada. Pàg. 15

64 *Ibid.*

En tot això, veiem re-actualitzada també la mort blanchotiana, que ens interessa pel problema del sentit, i font de possibilitat: «(...)porque cuando la literatura por un instante coincide con la nada, e inmediatamente lo es todo, el todo comienza a existir: qué maravilla»⁶⁵; o també, «el silencio, la nada, es la esencia de la literatura»⁶⁶. Aquí també, cal que recordem què passa quan aquest silenci no és una opció (teòrics-artistes), sinó que és l'única, i no hi ha alternativa (padrí-Núria). Tot i així, ambdós camins rompen amb les identifikacions i qüestionen el món diürn que habitam.

Tornant a evocar la ploma blanchotiana com també l'escriptura i llurdimensió tàtil vistes abans, al costat de la textualitat del meu padrí, l'afirmació de Blanchot agafa més cruesa: «Es la muerte que sale de mis manos»⁶⁷.

Recollint tot el que s'ha dit, davant aquestes produccions, en la seva incomoditat hi ha la seva potència. Aquestes escriptures foradades i il·legibles, reclamen una mirada diferent. No és tant el fet de les paraules indesxifrables, les cal·ligrafies silencioses, sinó la lectura que ens demanen. Així doncs, l'ull que mira i llegeix tant les produccions artístiques de les pintores citades com els diaris del meu padrí, ha d'aturar-se, en ser-hi davant. Ja no es pot passar de llarg davant aquesta necessitat, davant el murmurí clar que emeten. No plantegen una lectura llisa i calmada; més aviat, ens fan demanar per la il·legibilitat mateixa, que ens apel·la, per veure tot allò que s'hi amaga dins; la seva força indicible, la transgressió del seu traç. Malgrat ser escriptures indesxifrables, comuniquen i són totalment accessibles, pels camins del corc.

4. AFÀSIA

4.1. *teories de l'afàsia*

A l'afàsia la trobem teoritzada des del sorgiment del tall en el signe lingüístic. Jakobson parla de l'afàsia des de la lingüística el 1956, que fins aleshores sols es parlava des de la psiquiatria. Aquest autor separarà les afàsies a partir de les dues capacitats del llenguatge que es veuen alterades. Posteriorment i respectivament, això ho relacionarà amb la metonímia i la metàfora. Aquestes idees són summament interessants ja que així, Jakobson, dona una visió des de la lingüística que la psiquiatria no havia estat capaç de construir. Altrament, Lacan agafarà la teoria de Jakobson per posar-la en relació amb Freud i llur inconscient. El més rellevant de tot plegat és com aquí, una altra

⁶⁵ Blanchot, M. *La literatura y el derecho a la muerte*, en *La parte del fuego. La literatura y el derecho a la muerte*, Madrid, Arena Libros, 2007 (1949) Pàg. 272

⁶⁶ *Ibid.* Pàg. 276

⁶⁷ *Ibid.* Pàg. 87

vegada, tornam a obrir fronteres forjades entre disciplines, i així, podem la riquesa d'aquesta porositat: la fertilitat i necessitat de fer créixer els punts de vista.

El que interessa aquí de l'afàsia, però, és com aquesta desafia el poder del llenguatge⁶⁸. D'alguna manera, podríem dir que amb l'afàsia es corrobora i es mostra la falta de fonaments de l'Ordre. Amb l'efecte de l'afàsia damunt les persones i llur ús del llenguatge, el pensament racional es queda sense paraules. Per tant, es construeix un espai de pensament i una altra manera de fer, marginal. En paraules de Tornos, «Así, esa figura de la alteridad y lo extranjero, silenciada por el miedo que provoca la diferencia en el sistema inmunitario de la razón occidental, se convierte –en estos momentos– en la principal herramienta teórica que permite renovar el pensamiento»⁶⁹. Foucault ja va fixar-se en com actuen les persones afàsiques, i en la transgressió que aquesta malaltia significa damunt l'ordre simbòlic. Cal tenir en compte que d'afàsies n'hi ha de molts tipus, i a cada persona pot afectar de manera diferent. Un exemple on Foucault reflexiona sobre la manera de fer de les persones afàsiques, consisteix en fer-los ordenar un conjunt de cabdells:

«Parece ser que algunos afásicos no logran clasificar de manera coherente las madejas de lana multicolores que se les presentan (...) porque la ribera de identidad que los sostiene, por estrecha que sea, es aún demasiado extensa para no ser inestable; y al infinito el enfermo junta y separa sin cesar, amontona las diversas semejanzas, arruina las más evidentes, dispersa las identidades, superpone criterios diferentes, se agita, empieza de nuevo, se inquieta y llega, por último, al borde de la angustia»⁷⁰.

Aquest exemple concret seria pertinent posar-lo al costat de l'ús que tenen les persones afàsiques amb les paraules, com també amb les coses. Malgrat s'ha dit que hi ha molts tipus d'afàsia, el que veiem clarament és que rompen en la manera de fer normativa, acceptada i naturalitzada.

S'ha de tenir present que la majoria de gent que ha teoritzat sobre l'afàsia, com també ha parlat d'ella i l'ha feta servir com a metàfora d'altres coses, no l'ha patida. Aquestes pàgines en podrien ser un exemple. Tot i així, el que es vol es plantejar l'afàsia com una manera més d'il·legibilitat de la intimitat, ja que aquests casos solen quedar exclosos i marginats de la comunitat. Plantegen una comunicació diferent, demanen un altre codi de relació, ja que transgredeixen les normes de comunicació acceptades. Al cap i a la fi, una societat es defineix per allò que amaga, silencia i així, condemna.

68 Tornos Urzainki, M. (2014). *Pulsión, goce y placer en el pensamiento francés de 1957 a 1973*. Pàg. 41

69 *Ibid.*

70 Foucault, M. (1982). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, Pàg. 4

4.2. *el cas de la Núria*

Tenir l'afàsia en una persona propera, és molt diferent que quan queda en teoria. Al cap i a la fi, això passa en tot, com també en el fet de viure l'Alzheimer de prop. En quan a l'afàsia, però, des de fa un any tenc l'experiència de ser lectora en veu alta de na Núria. L'incapacitat de llegir, es sol vincular a problemes de vista. Tot i així, també pot ser fruit d'altres malalties, com seria el cas d'una afàsia profunda.

El primer dia que vaig parlar amb ella, vaig sortir de casa seva amb la sensació d'haver tocat de manera directa i violenta el llenguatge. La malaltia de na Núria és concretament afàsia anòmica, que implica que no pot nombrar les coses pel seu nom. Per tant, quan ell parla, anomena les coses amb els noms que no són «els que toquen». El que passa, és que això la porta a no expressar-se, per la por a equivocar-se. L'ictus que va patir, li va causar efectes en la part cerebral del llenguatge, juntament amb la memòria. El fet de que, anomenant qualsevol objecte, el seu cervell li faci dir qualsevol altra paraula, fa evident la convenció, la contingència citada tantes vegades del llenguatge. Dins ella, sap la seva utilitat, per què serveix, però no ho pot dir de la manera que hem pactat, de la convenció.

Tot això, fa aflorar la riquesa de la poesia, per exemple, que recau en poder anomenar les coses d'una altra manera, jugant amb el llenguatge. La cruesa de la situació és quan en aquest cas, només es pot dir d'aquesta manera altra. En el cas de la Núria, s'hi deixa de veure riquesa, curiosament. El que és més problemàtic però, és que sembla que es perd la capacitat d'interpretació, sense tenir en compte que el missatge (com en l'obra) es fa a dues mans, de la persona que emet el missatge i la que el rep. En el cas de l'afàsia, la causa de la falta de comunicació, se situa tota en el malalt, quan realment, és més necessària que mai la lectura, l'orella. Cal fer-se càrrec d'aquests missatges, veure que la il·legibilitat ens interpel·la de manera directa. Altrament, veure la riquesa de tots els missatges, de qualsevol apel·lació; com diu Zambrano, inclús el plor espera a ser recollit: «El lenguaje, aun el más irracional, el llanto mismo, nace ante un posible oyente que lo recoja»⁷¹.

És trist com la Núria, malgrat tenir ganes de curar-se, perd les forces a l'hora de voler-se expressar, ja que la majoria d'interlocutors que té li repeteixen com a ella no li surten les paraules correctes. Aquí, afloraria tot el tema del poder en les mans de la medicina, de la cura. Cal veure el potencial i la necessitat de creure en un altre tipus d'escolta, i qüestionar així, aquesta única cura.

De la mateixa manera que Mirtha Dermisache pot escriure la carta a Barthes, pot llegir la resposta que Barthes li envia. La Núria, fruit de l'afàsia, no la podria llegir; com tampoc pot llegir les

⁷¹ Zambrano, M. (2004) *La confesión: género literario*. Madrid, Siruela. Pàg. 35

escriptures que anotava en petites llibretes, les de les notes de cada dia. La il·legibilitat imposada, ella la sent i la viu com a exclusió. També, la Núria veu en les paraules que nosaltres podem veure com a clares i transparents, l'opacitat materialitzada. Per tant, es materialitza el signe opac de Barthes, doblement. Ella, en qualsevol textualitat, hi veu l'escriptura del meu padrí. I no només ella la veu, sinó que la comunicació amb ella, esdevé experiència tàctil del vel del llenguatge: es fa palesa la contingència del llenguatge una altra vegada.

En definitiva, amb na Núria afloraria un altre cas on la comunicació tremola. El meu padrí no ha perdut la parla, però sí l'escriptura transparent. Na Núria, en canvi, ha perdut la parla transparent, però no l'escriptura.

Cal dir aquí com, el fet de llegir en veu alta, ens fa recordar com també en els nostres dies estam perdent la capacitat d'escolta i de concentració en la parla, com també, la màgia de llegir per algú altre.

És curiós com ella pot llegir els números, però no les lletres, ja que estan a llocs diferents del cervell. De la mateixa manera, algunes lletres en concret les pot llegir menys que d'altres. El que sí pot llegir, són les imatges. Consegüentment, aquí tornariem a focalitzar en el lligam de l'art i la literatura. Fruit de l'afàsia, s'han de cercar maneres diferents per fer arribar el missatge, s'ha d'eixamplar (i així enriquir) la comunicació. Ja que no es pot llegir, en aquest cas, s'han de cercar altres llenguatges, com el visual. Per tant, una via seria un llenguatge que vagi de la mà del pictòric, com defensaven els teòrics de *Tel Quel*; que aquí no seria tampoc opció o recerca, sinó necessitat.

Parlant amb ella, he conegut l'afàsia, la metàfora i la metonímia; conceptes tan repetits per molts teòrics en l'àmbit literari. El que sorprèn és que, malgrat els conceptes siguin presents en les teories i els discursos, les persones que ho pateixen, es quedin tan marginats i silenciats. És impactant com, malgrat la quantitat de persones que hi ha amb aquestes malalties, es quedin tan exclosos. És una vulnerabilitat colossal davant una comunicació que s'exigeix per part del Poder i l'Ordre, llisa i no problemàtica, com la que pareix que buscam amb la intel·ligència Artificial, i amb els aparells que ens la fan més «lleugera» i fàcil.

D'alguna manera, el llenguatge és l'espai on el poder es perpetua; convertint així el llenguatge en ideologia⁷². Just per això, en aquests casos d'intimitat il·legible hi trobaríem tanta política. Així, «inquietar las palabras que decimos, de denunciar el pliegue gramatical de nuestras ideas, de disipar los mitos que animan nuestras palabras, de volver a hacer brillante y audible la parte de silencio que todo discurso lleva consigo al enunciarse»⁷³.

Ens interessa el subjecte lingüístic, el subjecte barrat, el que ja no és ple, si no que es troba travessat per la línia del llenguatge, que és precedent a ell i va seguint. Aquesta barra, és el que el possibilita.

72 Tornos Urzainki, M. (2014). *Pulsión, goce y placer en el pensamiento francés de 1957 a 1973*. Pàg. 39

73 Foucault, M. (1982). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, Pàg. 291

Tot i així, immersos en l'ordre simbòlic, hi ha un espai on encara problematitzar tot aquest ordre establert. En l'íntim hi ha el poder de fer quelcom, on construir un espai que faci trontollar totes les majúscules i singulars: la intimitat supera qualsevol teoria que es plantegi unívoca i inamovible. Per tant, en el propi llenguatge com en la intimitat il·legibles, veure-hi la potència que duen implícita.

5. CONCLUSIONS

5.1. *intencionalitat – marges de les escriptures de la il·legibilitat – plaer*

A partir d'haver indagat i tocat de prop aquestes experiències il·legibles o problematitzacions del llenguatge, s'ha pogut corroborar l'obsessió logo-cèntrica de la nostra societat. De la mateixa manera, s'ha visibilitzat la vulnerabilitat que rodeja una expressió que no és clara i transparent, diferent de la normativa. Per tant, davant això, també ha aflorat la necessitat de fer-nos càrrec de la doble cara de la il·legibilitat, present sobretot en els casos de malaltia, com els exemples de la Núria i el meu padrí.

La poesia, la literatura, com també l'art, ens obri cap a un altre tipus de comunicació. Tot i això, davant aquests casos de malaltia, o davant aquestes obres comentades que no remetent a cap referent directe amb la seva escriptura, sorgeix la pregunta de si realment estem oberts a dir les coses d'una altra manera i deixar de repetir els discursos heretats. La il·legibilitat ens convoca a dir i llegir les coses d'una altra forma, a cercar una comunicació que no estigui fonamentada i presa en el Sentit.

Amb les escriptures presentades, tant la del padrí i la Núria, com també les de les artistes, veiem el cos desplegar-se damunt la textualitat, invocant unes noves condicions de pensament que contrasten amb la manera de llegir i de fer dels sabers hegemònics. Aquestes textualitats es volen fer càrrec del plaer, però no només: el cos també està travessat per la malaltia i pel temps. D'aquesta manera, ens convoquen a repensar també el cos real, ferit, que cada vegada més es deixa de banda, per un cos fictici, tecnològic, llis. En aquests cossos vells, refugiats i malalts posarà els ulls Agamben: aquells cossos que en aquesta societat nostra, sobren. Totes aquestes experiències marginades, que fan tremolar la comunicació, es mostren amb la possibilitat i la capacitat de fer del silenci, paraula; de fer d'allò que calla, veu i crit. Tot això serà possible si realment ens enfrontem i esforcem amb la incomoditat que ens situa la il·legibilitat. Però, tanmateix, la dificultat que ens sorgeix a l'hora d'afrontar aquestes situacions, demostren com no n'estem gens familiaritzats, de viure amb coses que no se'ns donen com a sòlides. Són, però, aquestes situacions, a les quals veiem desactivat el missatge, que donen pas a la presència de l'indicible, defensat també en les teories de Barthes. Així,

la il·legibilitat, presentada en aquestes pàgines, pot plasmar allò indicible de cada temps i de cada persona. Aquí hi hauria, per tant, la intencionalitat d'aquestes produccions i situacions il·legibles.

Amb els casos de na Núria i del meu padrí, no es pretén per res acumular fragments de privacitat, informació personal, sinó veure en aquests exemples allò que hi ha de comú i compartit. A partir del que és íntim, la intenció ha estat aquí repensar la col·lectivitat, allò que ens toca a tots d'una manera o una altra. Més enllà de la malaltia, hauríem de ser capaços de veure que aquesta, mostra quelcom que abasta de ple tot el fet comunicatiu, quotidià i tan naturalitzat. De la mateixa manera, com Foucault demostra, caldria qüestionar els límits de la malaltia, i veure que també aquests són convencionals. Per tant, fer-nos nostres els marges que toquen aquestes escriptures de la il·legibilitat, i ser conscients de com ens travessen.

Sense voler estetitzar l'horror o la malaltia, el que volem aquí defensar és com, també, en tots aquests casos, artístics o fruits de trastorns lingüístics, la literatura hi té molt a fer. En el cas de l'afàsia o l'Alzheimer, per tant, no només acostar-nos-hi a partir de la medicina. Més aviat, que la potència de l'escriptura vagi realment més enllà dels marges dels texts i de la pròpia pell, que pugui aflorar en altres disciplines i situacions. Perquè, talment la potència de l'escriptura, la potència de la il·legibilitat es troba en tots els àmbits. Com hem vist, en l'escriptura il·legible, la paraula es fa imatge, s'il·lumina i esdevé una expressió gràfica absoluta, autònoma; es mostren signes definitivament màgics, cruels i actius.

Amb les escriptures il·legibles i les veus indesxifrables, és com si el llenguatge es treies de sobre la feixuga càrrega del Sentit, exigint alliberar-se'n. El llenguatge reclama el seu propi dret a l'oblit, ja que com afirma Fontcuberta: «Per poder recordar cal saber oblidar (...) si no, els esdeveniments hi relliscaran sense deixar-hi rastre»⁷⁴. Malgrat acostar-nos a la utopia de l'arxiu total i universal, en el qual els documents no tenen materialitat, no són objectes sinó informació pura, aquí reclamem la pell i el text que es pugui tocar, ambdues superfícies exposades i travessades pel Temps; vives, i per això canviants. Tanmateix, com diu Cixous, «la pell, és més preciosa que el paper»⁷⁵. Per tant, la il·legibilitat es troba inscrita així també en cada un, sols cal deixar-nos interpel·lar per ella.

⁷⁴ Fontcuberta, J., & Antich, X. (2019). *Revelacions : dos assaigs sobre fotografia* (Primera edició). Arcàdia. Pàg. 36

⁷⁵ Cixous, Hélène, and Marta Segarra. *Entrevistas a Hélène Cixous : no escribimos sin cuerpo*. Barcelona: Icaria, 2010. Pàg. 97

BIBLIOGRAFIA

Barthes, R. (1973) *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI (1953)

- Barthes, R., & Medrano, F. (1986). *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 29-47). Madrid: Paidós.

- (1987) *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.

- (2002) *Variaciones de la escritura*.

- (2007). *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo XXI de España Editores.

Blanchot, M. (2019) *La escritura del desastre*. Editorial Trotta.

Blank, Carrier, J., & Neves, J. (2019). *Blank, Irma, 1934- Obres. Seleccions. Irma Blank* (First published). Koenig Books Ltd.

Blank, Dermisache, M., & Hafif, M. (2011). *Alfabeti della mente = alphabets of the mind*.

Blesa, T. (1998). *Logofagias: los trazos del silencio*. Universidad de Zaragoza, Departamento de Lingüística y Literatura Comparada.

- (2001). *L'arrêt de mo(r)t*. *Anthropos* 192–193: 165–170

- (2009). *El desierto escrito*. En *Lecturas del paisaje* (pp. 63-78). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

- (2009). *Estrategias de ilegibilidad:(Re) presentando letras*. En *El arte del siglo XX* (pp. 151-178).

- (2011). *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Delirio.

- (2012). *La escritura como palimpsesto (una forma de la logofagia)*. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (18), 204-215.

- (2020). *Maurice Blanchot. La pasión del errar* (Vol. 7). Edicions Universitat Barcelona.

Dermisache, Gache, B., Schraenen, G., Cañada, L., & Pérez Rubio, A. (2017). *Mirtha Dermisache : porque ¡yo escribo!* (1a ed.). MALBA.

Derrida, J. *Esa extraña institución llamada literatura*. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida.

Fontcuberta, J., & Antich, X. (2019). *Revelacions : dos assaigs sobre fotografia* (Primera edició). Arcàdia.

Matas Pons, Á. (2014). *Lecturas sobre la ilegibilidad del arte*. 452°F Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 2014, num. 10

Nácher, M. H. (2021). *Retóricas del silencio: inscripciones textuales y sombras de la deconstrucción en la crítica española*. Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought, 4(2), 180-209.

Pueo, J. C., & Saldaña, A. (2020). *La escritura como estuario de la crítica. Textos in honorem Túa Blesa*. Tropelías, no. Extra, 7.

Saldaña, A. (2020). *Túa Blesa, ardor poético*. Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, (7), 28-48.

Tornos Urzainki, M. (2014). *Pulsión, goce y placer en el pensamiento francés de 1957 a 1973*.

APÈNDIXS

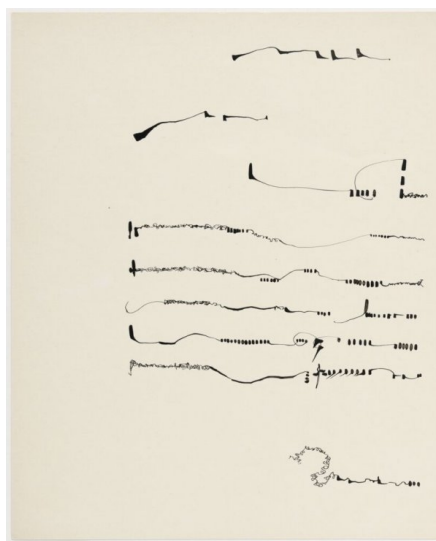


Figura 1: Mirtha Dermisache, sense títol (Carta), 1970; material gràfic, 28,5 x 23 cm.

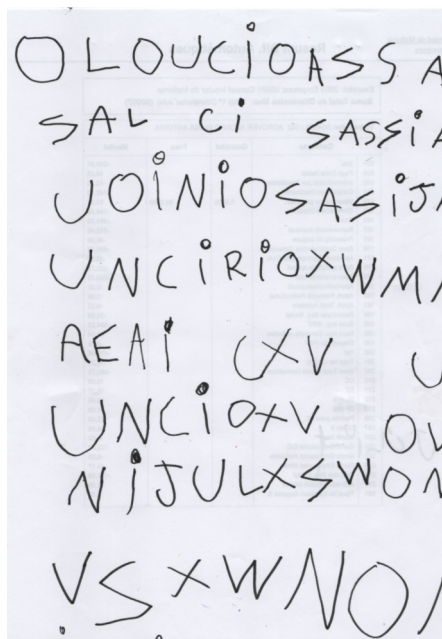


Figura 2: lletres escrites de petita.



Figura 3: Ricardo Calero, *Siembra de letras*.



Figura 4: Irma Blank, (*Escrits propis, escriptura*) 1967; tinta xinesa damunt paper, 35,5 x 26,5 cm.

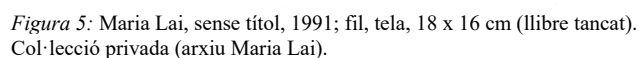


Figura 6: fragment de diari (any 2011)

Figura 7: fragment de diari (any 2021)

Figura 8: fragment de diari (any 2022)