

Mirtha Dermisache: notas para pensar los modos de exhibir su obra hoy

canadalucia@gmail.com

por **Lucía Cañada**

doctoranda, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Resumen

En el presente artículo problematizamos los modos en que ha sido y es exhibida la obra de la artista visual argentina Mirtha Dermisache. A través de testimonios, indagamos sobre sus concepciones de arte, original, artista, público y mercado. El análisis de distintas muestras en diálogo con dichas ideas nos permite encontrar tensiones entre sus intenciones y los modos de exhibición adoptados tras su muerte. Ello nos permite concluir que es preciso idear nuevos modos para dar a ver la obra de Dermisache, más acordes con su filosofía y que den cuenta de la actualidad de su trabajo.

Palabras clave: artes visuales, Mirtha Dermisache, exhibición, circulación, Argentina.

Mirtha Dermisache: notes to think the ways to exhibit her work today

Abstract

In the present article we problematize about the ways in which the work of the Argentine visual artist Mirtha Dermisache has been and is exhibited. Through testimonies, we inquire about her conceptions of art, original, artist, public and market. The analysis of different exhibitions in dialogue with these ideas allows to find tensions between her intentions and the modes of exhibition adopted after her death. That allow us to conclude that it is necessary to devise new ways to exhibit the Dermisache's works, more in line with her philosophy and that they give account of the actuality of her art.

Keywords: visual arts, Mirtha Dermisache, exhibition, circulation, Argentine.

Mirtha Dermisache: notas para pensar los modos de exhibir su obra hoy

A modo de introducción

Desde 1967 la artista visual argentina Mirtha Dermisache produjo una vasta obra gráfica que incluye libros, cartas, afiches explicativos, historietas, textos murales, entre otros en los cuales exploró con una enorme variedad de formas y trazos. Dermisache denominó a esos grafismos “escrituras” y Roland Barthes las caracterizó como “ilegibles” (1989).

En este artículo nos interesa revisar los modos en que ha sido exhibida dicha obra a partir del 2004, haciendo foco especialmente en las transformaciones que se produjeron tras la muerte de la artista ocurrida en el año 2012. Partimos de la hipótesis de que en ese momento se efectuó un corrimiento en la forma de presentar la obra (vinculado al valor que le otorga el mercado al original y al carácter finito que adquirió la producción) que tensiona los modos que venía explorando Dermisache hasta entonces, así como las premisas acerca del arte que sostuvo a lo largo de su vida.

Seleccionamos para ello una serie de exposiciones realizadas entre 2004 y 2018 que entendemos dan cuenta de las distintas formas en que la obra de Dermisache fue y es mostrada. Dicho recorte obedece a que es a partir de esa fecha que la artista comienza a experimentar con un nuevo formato de exhibición (los dispositivos editoriales) y a mostrar con mayor frecuencia en Buenos Aires. Asimismo, entendemos que las exposiciones realizadas en el último tiempo nos permiten complejizar la mirada sobre las posibilidades y problemáticas actuales.

Trabajaremos sobre las siguientes exposiciones: en primer lugar, la efectuada en El Borde - Galería de Arte (Sin título) entre el 6 y el 28 de agosto de 2004; segundo, “Sintonías” producida en el Espacio de Arte Contemporáneo de Fundación PROA entre el 23 de enero y 14 de marzo de 2010 junto a Elba Bairon, Alejandro Cesarco, Esteban Pastorino y Alejandra Seeber; tercero, “Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales” realizada en el Pabellón de Bellas Artes de la Universidad Católica Argentina entre junio y julio de 2011; cuarto, “Escrituras, dibujos, ediciones... lecturas” efectuada en Galería 11x7 del 6 de noviembre al 6 de diciembre de 2013; y finalmente, “Mirtha

Dermisache: Porque ¡yo escribo!" organizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) entre el 11 de agosto y el 9 de octubre de 2017.

Para reconstruir los sentidos que la artista le otorgó a sus obras, las decisiones estéticas que fue tomando, los modos en que concibió el arte, entre otros, trabajaremos centralmente con algunos testimonios que fue dando a lo largo de su vida. Asimismo, recurriremos al análisis de distintos materiales que resultan de las exhibiciones, tales como fotos, catálogos y artículos periodísticos. Finalmente, apelaremos a trabajos de otros investigadores que nos permitirán complejizar la mirada sobre la obra de la artista y recuperar las discusiones que se están dando en torno a su producción.

Trayectoria artística y biográfica

Mirtha Dermisache nació el 21 de febrero de 1940 en Lanús, provincia de Buenos Aires (Argentina) y murió el 5 de enero de 2012 en la Ciudad de Buenos Aires. Fue educadora, artista visual y escritora, dado que toda su vida se dedicó a escribir.¹ Estudió magisterio en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Visuales Manuel Belgrano y el profesorado en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Se especializó en grabado, pero también estudió escultura y cerámica indígena. Fue maestra normal y nacional de Artes Visuales. A su vez realizó estudios de psicología en la Universidad de Buenos Aires.

A lo largo de su trayectoria experimentó con diversos trazos, dimensiones, colores, materiales (fundamentalmente tintas y marcadores), tipos de líneas, manchas, formatos y composiciones sobre papeles de distintos colores. Las formas –producto de una búsqueda constante– son en su mayoría de carácter orgánico (una mezcla entre garabatos y grafías) y se destacan sobre fondos planos generando un gran contraste. Desde el comienzo su obra fue de carácter no figurativo, a pesar de que adoptó el formato de libros, diarios, cartas, historietas, entre otros.

¹ Perednik sostiene que: "cuando le preguntan a ella si dibuja o pinta los signos, contesta: "los escribo". La respuesta dice de una intención o programa, y también de una vocación, una persistencia en el tiempo; sus propias palabras permiten ubicar a Mirtha Dermisache en su tarea como escritora, aun cuando las técnicas de escritura usadas sean más parecidas a las de una artista plástica" (Perednik, 2016: 87).

Entre 1966 y 1967 comenzó con su producción artística, desarrollando grafismos sueltos, fundamentalmente con marcadores de colores (Archivo Mirtha Dermisache, en línea). En 1967 terminó su primera gran obra visual: un libro de 500 páginas, titulado "Libro N° 1".

Dermisache conjugó en su trabajo el dibujo con la escritura, las artes visuales con la literatura en una búsqueda por comunicar sin recurrir a palabras ni a la figuración. En una entrevista efectuada por Julia Pomiés, Dermisache declara:

Lo que te puedo decir es que cuando terminé Bellas Artes y empecé con los grafismos fue un trabajo muy personal, solitario. Mi idea era tratar de destruir todo lo que tenía incorporado como escritura y también destruir, o en todo caso, no incorporar, el dibujo que era la disciplina donde yo me había metido. Entonces, de la destrucción de ambas salía esta especie de lenguaje, o escritura ilegible, que yo no quería que saliera del libro, ni de la página del libro, organizado en renglones, porque quería remitir realmente a la actitud de leer. A una lectura que cada uno construiría a partir del libro. (Citado en Pomiés, 1992: 49)

De ese modo, la artista desafió la distinción entre dibujo y escritura al tiempo que se propuso romper con ambos y que de esa destrucción surgiera algo nuevo.

Entre 1970 y 1976, intervino en distintas iniciativas impulsadas por el Centro de Arte y Comunicación.² Fue a través de este que imprimió una Carta en 1971, hizo la 1ra edición del Diario N°1 (1972), publicó el Libro n°1-1969 y expuso sus primeras obras en muestras colectivas tanto en Argentina como en algunas importantes ciudades de Europa como Amberes, París y Londres.

Como mencionamos, uno de los primeros formatos elegidos por la artista al comenzar su carrera fue el libro. Sobre esa selección y la importancia que le otorgaba a la impresión, Dermisache relata:

² Centro de arte fundado a fines de 1968 por Jorge Glusberg bajo el nombre Centro de Estudios de Arte y Comunicación. En 1970 inauguró su propio espacio, implementado las gacetillas como forma de difusión y elaborado la categoría de Arte de Sistemas.

Desde el inicio pensé en crear libros. Mi primer trabajo fue hacer un libro. Era un libro con hojas en blanco. Mi voluntad era hacer libros. Después si tenía la suerte de que alguien lo imprimiera, se convertía en una edición. Para mí, se cierra, se completa la obra cuando está impresa. Lo importante para mí es que se imprima. Pero ¿por qué? Porque impresa va llegar a una cantidad de gente muy grande o más grande. En fin, permite que sea accesible para que cualquiera la pueda comprar o que esté en una biblioteca y que cualquiera la pueda manipular. Para mí, eso es lo importante. Por eso, es fundamental la impresión, para que no quede atrapada en una obra única y en una obra de arte. Es importante para que la obra pueda ir por todos lados. (...) Lo fundamental es que llegue a la gente que no puede comprar el original. (Rimmaudo y Lamoni, 2011: 14)

Sin embargo, publicar sus libros no le resultó sencillo. Al comienzo exponía directamente los originales con las hojas protegidas porque no conseguía quien le imprimiera o ponía dinero para imprimir ella misma sus libros. La intención de la artista era que su obra fuese leída como cualquier otro libro. Pero para eso era necesario que el público la pudiera tocar, manipular, pasar sus hojas.

Tras su participación en el CAyC Dermisache continuó exhibiendo y publicando, sobre todo en Europa. En 1975 participó en la revista *Axe* N° 1 (Amberes) editada por Guy Schraenen a donde envió una obra de tres páginas, impresas en ambos lados titulada "Artículo para la Revista *Axe*" y en la revista *Luna Park* N° 2 (Bruselas). Ese año participó también de varias muestras colectivas, lo mismo sucedió los años siguientes.³

Entre 1975 y 1981 organizó, junto a los alumnos de su taller, seis ediciones de las *Jornadas del Color y de la Forma* (Cañada, 2017). Una experiencia artística colectiva que invitaba al público a realizar acciones creativas. Vinculada al arte de acción, esta propuesta de Dermisache recurría a la materialidad solo como herramienta para que el público se exprese. Era la acción de producir colectivamente y no el resultado de lo realizado lo que se constituía en hecho estético.

³ Para ampliar véase: Mezza, C.; Iida, C.; Raviña, A. (2017).

Durante la década del ochenta realizó poca obra y se centró en su taller (el taller de Acciones Creativas) donde desplegó su vocación pedagógica. Guy Schraenen narra que Dermisache nunca le explicó porque abandonó su producción personal pero que cree que: "Tal vez tenía conciencia de las limitaciones de su arte frente a la situación política durante la crisis y el terror en la Argentina. Por cierto, sus cartas reflejan su padecimiento y desaliento durante la dictadura militar" (2017: 45).

A comienzos de los años noventa volvió a producir, retomando las búsquedas de los años setenta. A partir de entonces además de unos pocos libros, realizó lecturas públicas, *newsletter*, tarjetones y obras con novedosos formatos. También desarrolló una serie de proyectos a los que denominó *por sumatoria*. Estos no eran trabajos grupales sino la suma de trabajos individuales, la cual daba por resultado un trabajo único. Este es el caso de dos libros para los cuales distintos integrantes de su taller diseñaron (a pedido de la artista) una o dos hojas. El primero fue realizado en julio de 1998 y se tituló "Libro por sumatoria 1", el segundo en noviembre de 1999 y se denominó "Libro por sumatoria 2". Allí las producciones individuales tenían como única condición el tamaño. Una vez finalizadas eran ordenadas y ubicadas por Dermisache en un libro de gran formato, que constituía en una obra única que ella firmaba como autora. Según se explica en el "Libro por sumatoria 1", los alumnos o ex alumnos del tAC eran los que hicieron ese libro, sin embargo la artista aclara allí mismo:

Así, mi obra se resume en la obra de estos "autores" a los que acompañé en el conocimiento de una técnica y en generar un ámbito para la tarea.

La idea de sumatoria está en el contexto de este libro.

Libro que no requiere de una obra de mi "autoría".

Porque este libro es mi obra puesta en otros.

Es el Libro de la Suma. (Dermisache, 1999: 1)

En el año 2001 participó -junto a otros 36 artistas- de una convocatoria realizada por Vórtice Argentina⁴ para producir la segunda serie de estampillas de artistas en

⁴ Vórtice Argentina es un proyecto de arte correo nacido en 1996 de la mano de Fernando García Delgado.

conmemoración del Día del Arte Correo.⁵ Se imprimieron entonces 1000 planchas en papel ilustración de 115 gramos con puntillado de corte y selladas con el matasellos de la fecha. Cada uno de los 36 artistas diseñó una estampilla original para la ocasión que se transformaron en 1000 obras originales. El diseño de una estampilla original fue un modo de hacer llegar el arte al público que no asiste a los museos y galerías.

En los últimos años de su carrera Dermisache produjo obras de gran tamaño siempre sobre papel como las "Lecturas públicas", los "Textos Murales", los "Instructivos" y los "Afiches explicativos". Las lecturas públicas (obras con los grafismos organizados en columnas) fueron diseñadas por la artista a partir de 2005. Florent Fajole – amigo y editor de Dermisache- manifiesta sobre este formato:

Al modo del Libro, Diario, Artículo, Texto, de la Historieta, o de la Postal, etc., la Lectura pública es un formato de producción que indica el tipo de comunicación y por tanto el carácter de la relación entre el lector o el público y la obra. De ahí, la voluntad inicial de Mirtha de darle a esas 'Lecturas' un formato de afiche que le diera y le comunicará enseguida al lector su dimensión de acto público (comunicación personal, 23 enero 2017).

En esa época desarrolló también los "Dispositivos editoriales" un formato de exhibición en el que se exhibía la obra editada (y no los manuscritos). De ese modo el público tenía acceso directo a la obra pudiendo manipularla, moverla, transformarla leerla. Analizaremos este formato en profundidad más adelante.

Interpretaciones de su obra

La obra de Dermisache no ha ocupado hasta hoy un lugar central en la tradición selectiva (Williams, 2009) construida por la línea historiográfica hegemónica en los estudios sobre arte. A pesar de ello, una serie de investigaciones dan cuenta de su recorrido como artista permitiéndonos reconstruir los debates que se han generado en torno a su obra.

⁵ El arte correo apareció en Argentina en la década del sesenta. Su desarrollo se centra en el uso de los medios de comunicación como tema o soporte de las manifestaciones artísticas. Utiliza el correo como herramienta de distribución y medio de comunicación. Las obras no comparten criterios estéticos, es por ello que no puede ser considerado una corriente artística (Gache; 2005B).

La mayoría de los estudios se han centrado en la cuestión de los grafismos y su carácter de *escritura ilegible*, proponiendo distintas interpretaciones que sistematizaremos en tres grandes líneas.

Una primera línea de análisis tiende a pensar y discutir sobre el carácter ilegible de los trazos realizados por la artista. En esa dirección se encuentran autores como Roland Barthes quien ya en 1971 los identificó como “escritura ilegible” en tanto aquella que aún no estamos en condiciones de entender. El 28 de marzo de 1971, le escribió personalmente desde París:

Estimada Srta:

El Sr. Hugo Santiago tuvo a bien mostrarme su cuaderno de grafismos.

Me permito simplemente decirle cuán impresionado estoy, no sólo por la gran calidad plástica de sus trazos (esto no es irrelevante) sino también, y sobre todo, por la extremada inteligencia de los problemas teóricos de la escritura que su trabajo supone.

Usted ha sabido producir una cierta cantidad de formas, ni figurativas, ni abstractas, que se podrían ubicar bajo la definición de escritura ilegible – lo que lleva a proponer a sus lectores, ni puntualmente los mensajes ni tampoco las formas contingentes de la expresión, pero sí la idea, la esencia de la escritura. (Barthes, 1971).

Barthes analiza las escrituras ilegibles en su ensayo “Variaciones sobre la escritura” (1989). Allí señala que existen escrituras que aún no estamos en condiciones de entender, a las cuales define como “indescifrables”. Estas son:

Escrituras ficticias e imaginadas por algunos pintores o algunos sujetos (alguna vez puede tratarse de una manifestación de aficionado y no de un artista: por ejemplo los cuadernos de grafismos de Mirta [sin h en el original] Dermisache) (...) nada, absolutamente nada distingue las escrituras verdaderas de las falsas: no existe diferencia alguna, salvo en el contexto, entre lo indescifrable y lo

descifrable. Somos nosotros, nuestra cultura, nuestra ley, quienes decidimos el estatuto de la escritura dada. (...) Una escritura no tiene necesidad de ser 'legible' para ser una escritura con pleno derecho. (...) Esas escrituras ilegibles nos dicen (y sólo esto) que hay signos, pero no significados. (Barthes; 1989:36)

Por su parte, Edgardo Cozarinsky (1970) trabaja sobre la noción de "grado cero de la escritura" para pensar las formas realizadas por Dermisache, ya que según él se alejan tanto de la escritura como de la plástica. Desde distintas perspectivas, Arturo Carrera (1981),⁶ Jorge Santiago Perednik (2016),⁷ Olga Martínez (2010), Javier González (2011) y Cecilia Cavanagh (2011)⁸ problematizan también sobre el carácter ilegible, o no, de la obra en general y de los grafismos en particular inventados por Dermisache.

En una segunda línea de análisis, y sin discutir necesariamente con la primera, otros investigadores han interpretado las producciones de la artista en términos de poesía visual experimental. Entre ellos podemos mencionar nuevamente a Jorge Santiago Perednik (1982) quien incluyó el trabajo de Dermisache en una publicación sobre poesía concreta, a Gonzalo Aguilar (2014), a Juan Carlos Romero y Fernando Davis (2016) y a Mariana Di Cío (2012). Todos ellos problematizan sobre el vínculo entre texto e imagen en la obra de la artista.

Un tercer grupo de trabajos publicados en los últimos años, entre los que pretende ubicarse este trabajo, han procurado avanzar sobre otros aspectos del trabajo de la artista, alejándose de la discusión sobre su carácter legible o ilegible. Entre ellos Belén Gache (2017) lo vincula a una tradición más larga de producciones con escrituras

⁶ Carrera afirma: "Sus grafos no dicen nada y lo dicen todo, son la caligrafía del sueño, pero no su resolución en letras bellas y salpicaduras de oro. Ilegible, pero no impensable desde cierto punto en la escala del saber. Legible en tanto práctica que se desentiende de un saber; legible en tanto 'precipitado de visibilidad' del pensamiento (2009: 59).

⁷ Según Perednik, Dermisache se propone negar la significación, recuperando el aspecto visual de la escritura; al ser pura forma ésta no es un medio de significación sino solo un trazo. Ello hace imposible su interpretación, por lo cual provoca a su vez su propia visibilización.

⁸ Cecilia Cavanagh tensiona el binomio legibilidad-ilegibilidad al pensar en el modo de funcionamiento. Ella escribe: "Sus escrituras fluyen, su trazo nunca llega a producir la forma referencial, semántica, que estabiliza la lectura. Entonces el dispositivo de la escritura se convierte en un medio cambiante, su funcionamiento incluye las condiciones de su disfuncionamiento" (2011: 5).

asémicas. Mariana Di Ció (2012) indaga sobre aspectos como la originalidad, la institución del arte y el rol del autor. Laura Casanovas (2011) analiza los cuestionamientos que provoca la obra tales como la importancia otorgada al original, la forma expositiva sobre una pared y el rol del artista como autoridad que monopoliza la creación. Florencia Malbrán (2012) la ubica en la tradición del arte conceptual argentino. Finalmente, la muestra retrospectiva presentada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires ha dado lugar a una primera publicación completa destinada a pensar la producción de la artista, titulada *Mirtha Dermisache ¡Porque yo escribo!* (2017). Una serie de artículos incluidos en esa publicación avanzan pormenorizadamente en pensar su vida y obra, echando luz sobre su recorrido artístico.

A pesar de todos los estudios que han abordado la obra de Dermisache aún faltan investigaciones que profundicen sobre sus ideas y trabajos. Mariana Di Ció sostiene en relación a ese problema:

(...) a pesar de la aclamación unánime de la crítica, de haber participado junto a Barthes y a Christian Dotremont en el monográfico "Grafías" (nº 2) de la revista Luna Park, o de haber expuesto, por ejemplo, en el Centro Georges Pompidou, la obra de Dermisache sigue siendo – o lo era al menos para mí hasta hace poco – un secreto bien guardado. Tal vez por encontrarse a caballo entre escritura y semántica, o entre las artes plásticas y la inscripción gráfica; por proponer textos que no son textos, por rehuir de entrevistas y cultivar con fervor el anonimato (...). (Di Ció, 2012: 2)

A su vez, hasta el momento la obra de Dermisache ha sido estudiada de manera global, como una totalidad, desconociendo de ese modo las particularidades de cada formato, los períodos por los que atravesó, las ideas que la impulsaron a producir, las series posibles, la búsqueda constante de nuevas formas y formatos, las tácticas utilizadas para su edición y exhibición, entre otros. Cuestiones conceptuales como su interés por la publicación, su cuestionamiento al rol del artista, el vínculo con el mercado e incluso el modo en que concebía el arte aún permanecen poco indagadas. Algunas de dichas

cuestiones abordaremos a continuación a fin de que nos sirvan como herramientas para pensar los modos de exhibición.

Notas para pensar los modos de exhibición

En estas notas nos interesa recuperar algunos aspectos del pensamiento y de la obra de Dermisache que entendemos atraviesan todo su recorrido artístico. Estas serán -a su vez- el insumo que utilizaremos en el próximo apartado para problematizar sobre los modos que fue adoptando la exhibición de su obra y los cambios que se produjeron tras la muerte de la artista.

Una de las primeras cuestiones que aparece al momento de reflexionar sobre los modos de exhibir la producción de Dermisache es que la autora rechazaba la idea de la obra de arte como objeto único y acabado, lo cual resultaba a su vez en un cuestionamiento al valor otorgado al original como pieza única. Por el contrario, a lo largo de su vida se preocupó por editar e imprimir múltiples ejemplares a los que pudieran tener acceso quienes se acercaban a ver/leer su trabajo. Ella afirmaba que: "No me interesa la obra de arte, así única. No, al contrario. Lo fundamental es que llegue a la gente que no puede comprar el original" (Rimmaudo y Lamoni, 2011: 14).

Por ello la edición y publicación (y por ende la multiplicación) de su trabajo aparece como una preocupación constante en su discurso. Dermisache entendía a la edición como un modo de acercarse a un público más amplio que el que suele asistir a museos y galerías de arte. En una entrevista realizada por Laura Casanovas para la revista *Ñ*, la artista afirma que: "Siempre supe que quería que se editara mi trabajo. No quiero que la idea quede atrapada en un original" (Casanovas, 2011).

Philippe Cyrournik -amigo personal de la artista y quien imprimió 500 *afiches explicativos* para una muestra efectuada en el Centro Cultural Borges- recuerda:

Unas semanas antes de su muerte, ella me había dicho en su pequeño departamento-estudio que no podría concebir la idea de una exposición sin imprimir o editar una de sus obras múltiples. Está en 'modo de espera' todo un programa de edición e impresión de sus 'originales'. Lo que así llamamos eran

para ella maquetas para proyectos de edición de libros, folletos o carteles (Citado en Zacarías, 2017: en línea).

La impresión le permitía de ese modo llegar a un público más amplio, eso sucedió por ejemplo con su "Diario N° 1, Año 1". Impreso en septiembre de 1972 por el Centro de Arte y Comunicación para la muestra Arte de Sistemas II, fue expuesto en mesas de las cuales el público podía retirarlo.

Muy a tono con los cuestionamientos que desde el mundo del arte se estaban produciendo,⁹ este tipo de propuestas nos invitan a pensar en una concepción según la cual la obra de arte no es considerada un objeto acabado sino una experiencia, aquello que acontece cuando el público entra en contacto con ella. En ese sentido, en 1971 Dermisache sostenía: "Lo mío no quiere decir nada. Únicamente cobra valor cuando el individuo que lo toma se expresa a través de él" (Dermisache, 1971: 4). La expresión - para Dermisache- era el acto de exteriorizar el mundo interior y, según consideraba, era una necesidad innata de todos los hombres y mujeres.

Para que el acercamiento fuese entonces una experiencia expresiva Dermisache pretendió romper con la lectura lineal y ubicar al público/lector en el lugar de creador, de sujeto activo frente a la obra. Como diría De Certeau, la obra de Dermisache nos invita a leer furtivamente, a irrumpir en territorios ajenos e imprimirle nuestros propios sentidos. Sobre ello la artista afirmaba: "Lo que yo quiero es darle a la gente un territorio de libertad" (Citado en Saccomanno, 2004: en línea).

Al acercarnos a la obra de Dermisache inventamos nuestros significados, interpretamos y reinterpretamos, nos apropiamos de ella para subvertirla, reinventarla,

⁹ Entre fines de los años cincuenta y principios de los años sesenta, los artistas de vanguardia abandonaron la superficie de la tela y -luego- la pretensión de materialidad de la obra. El arte se convirtió en acto, en movimiento, en acontecimiento, en aquello que tras acontecer se desvanecía. Según afirman Longoni y Mestman (2008) en unos pocos años los artistas plásticos abandonaron el cuadro para construir objetos, luego se expandieron en el ambiente y finalmente alcanzaron la desmaterialización, es decir, la desaparición del objeto físico. Con ello pretendían poner el acento en los conceptos y procesos que se producen ante una situación creada (Longoni y Mestman; 2008). Desde el Accionismo Vienés a los happenings, desde la performance a las propuestas participativas y las acciones comunitarias este tipo de experiencias pusieron el acento en el proceso creativo y no en el producto terminado. Se produjo entonces un proceso en el que el aquí y el ahora cobraron un sentido renovado frente a lo permanente. Esto propició también una nueva concepción sobre el rol del artista y del público.

desterritorializarla. Es ese el ejercicio que nos propone con toda su producción. Nos invita a leer un diario *ilegible*, a encontrarle uno o múltiples sentidos, a manipular y desacralizar la obra que ella produjo, pero sobre la cual no pretende imprimir un sentido único, ni unificado.

Dichas concepciones ubican al público en un rol activo y no de simple espectador. Su trabajo, según ella misma aseveraba, adquiriría valor cuando alguien lo utilizaba para expresarse. Leer, tocar, manipular, interpretar, otorgar sentido son algunas de las acciones a las que la obra de Dermisache convoca al público. Accionar era el modo de sumergirse en las experiencias que la artista proponía. En un proyecto presentado en 1971 para la beca *John Simon Guggenheim Foundation* explica sobre su obra: "yo 'escribo' (inscribo) mis libros, que son perfectamente ilegibles, y esa estructura tenue de 'vacíos' se llena en cuanto llega al 'lector', y recién entonces podría decirse que lo que 'escribo' se constituye en 'mensaje' y los 'significantes vacíos' en signos" (Citado en Mezza, Iida y Raviña, 2017: 265).

Otra de las problemáticas interesantes para pensar las exhibiciones de Dermisache es la cuestión de la autoría. Como mencionamos, muchas de sus obras no tienen firma o ésta se encuentra en una pequeña tarjeta suelta en el interior que podía perderse o no ser vista. Asimismo, la pretensión de que sus libros estén en las bibliotecas sin llevar su nombre da cuenta de su interés por un modo *otro* de entender su rol.

Dermisache insistía en que sus libros no debían tener ni una palabra legible. Afirmaba:

(...) pero en relación con la obra: no importa quien hizo esa obra. Como parte de la obra, para mí es importante que esté despojada de la personalidad, de las características, de la vida de su autor, que este libro o este grafismo lo pueda hacer cualquiera, así como lo puede leer cualquiera. No es necesario estar etiquetando, saber quién lo hizo, y a qué época perteneció. (Citado en Rimmaudo y Lamoni, 2011: 15)

Renunciaba así a la autoría en tanto autoridad para decir de su propia obra. A pesar de ello, sus grafismos son hoy claramente identificables para quien conoce su trabajo.

En relación con las formas de exhibición la mayoría de sus obras no fueron pensadas para ser colgadas, sino para ser leídas de forma horizontal o a 45 grados. Ya en 1971 la autora le narraba a Edgardo Cozarinsky:

Hubo gente que me propuso presentar una carpeta con una introducción, digamos veinte reproducciones. Pero sería darles a estas páginas la categoría de grabados, de objetos, cuyo sentido y uso son diferentes. Yo los quiero como páginas de un libro, de un objeto con tapas. Si alguien quiere pegar una de esas páginas en la pared, que la rompa, que le dé a su gesto el sentido de arrancar una página de un libro y ponerla en otro lado (Cozarinsky, 1971: 51).

La propuesta de acercamiento al trabajo que la artista proponía requería centralmente de la manipulación: tocar, pasar las páginas, doblar, leer e incluso atesorar. En sintonía con lo realizado por la vanguardia de los años sesenta-setenta, estas formas de mostrar tensionaban a las sostenidas tradicionalmente por las artes visuales: intocables, en paredes o vitrinas, objetos sujetos a la conservación, valiosos por ser únicos o reducidos a una serie.

Finalmente, estas posiciones respecto al arte en general y a la obra en particular nos llevan a otra de las problemáticas que atraviesan la producción de Dermisache: la cuestión del mercado. Si bien sus manuscritos y algunas de sus ediciones pertenecen a importantes colecciones y hoy son vendidos y bien cotizados en el mercado del arte, ello entra en tensión con su intención de producir obras múltiples (como el "Diario N° 1" entre otros ejemplos posibles) que eran entregadas gratuitamente en sus exhibiciones. La preocupación de Dermisache no estuvo puesta en vender su obra sino en que ésta llegara a un público amplio; aquél que no es consumidor frecuente de arte.

Sobre las exhibiciones recientes

Desde 2004 Dermisache ensayó dos modos de exhibición que nos resultan particularmente interesantes para analizar aquí. Por un lado, los “Dispositivos Editoriales” ideados junto a Florent Fajole y expuestos en la Galería El Borde en 2004, en el Pabellón de Bellas Artes de la Universidad Católica Argentina en 2011 y en una serie de muestras realizadas en distintas ciudades del mundo en los años siguientes. Y por otro, la instalación de su obra como parte de las publicaciones vendidas en la librería de Fundación Proa en 2010, en el marco de la muestra colectiva “Sintonías”.

Los “Dispositivos Editoriales” consistían en la organización de un espacio en el que se disponían mesas o tarimas sobre las cuales se ubicaban las ediciones de una obra para que el público lea, manipule, seleccione, cambie de lugar e incluso haga suya. De ese modo, la propuesta artístico-curatorial le permitía al participante editar la obra de la artista, es decir, organizarla, adaptarla, revisar su forma y contenido, modificarla. Según narra Rodrigo Alonso: “Cada instalación, en tanto tal, es un acto editorial público y constituye, en efecto, una edición; en este caso, la edición de un tiraje y de un protocolo de intervención” (2012: en línea).

En agosto de 2004 Dermisache dio inicio a ese nuevo formato de exhibición con una muestra en una pequeña galería de arte porteña denominada El Borde. Para ello se imprimieron entre cuatrocientas y cuatrocientas cincuenta copias de la obra titulada “Nueve Newsletter y un reportaje” (1999-2000) que fueron organizadas en diez mesas acompañadas de diez sillas en las que el público podía sentarse. La obra estaba compuesta por diez hojas impresas (una por mesa) con grafismos organizados en columnas: siete con una estructura tripartita, dos con una doble columna irregular, y la última con líneas más liberadas, que excedían la linealidad horizontal de la página. El público podía ordenar las distintas hojas (todas o solo algunas) generando así un nuevo libro que podía a su vez llevarse gratuitamente. Saccomanno narra sobre dicha exposición:

Distribuidos sobre mesas de un blanco immaculado hay a disposición del público cuatrocientos ejemplares de hojas, *nueve newsletters y un reportaje*, todos

formalizados con sus grafismos, sin una palabra legible. Florent Fajole y Genevieve Chevalier, que la asisten, llaman al conjunto un “dispositivo”.

¿Qué es un “dispositivo”? Un acto poético en el que intervienen tanto el espacio como el movimiento, y la libertad que tiene cada uno para agarrar las distintas hojas y darles el orden que más le guste. Esta libertad es una acción concreta de afirmar la subjetividad. (Saccomanno, 2004: en línea)

Entre junio y julio de 2011, Dermisache realizó otra exhibición con ese formato en el Pabellón de Bellas Artes de la UCA, titulada “Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales”. Allí presentó un tiraje de su obra “Texto” realizado por Florent Fajole, junto a otras obras de mayor tamaño colgadas de las paredes. Dispuestos en mesas de madera, sus trabajos de pequeño formato podían manipularse, leerse y reagruparse constituyéndose así en un “Dispositivo Editorial”.

Con estos Dispositivos editoriales Dermisache rompía con la idea de original único poniendo en valor la edición y multiplicación de su obra. Sin embargo, ese corrimiento – del original único al múltiple- no era únicamente la impresión de una copia para que el público se lleve (hecho muy frecuente actualmente en el arte), sino que implicaba un ejercicio de edición por parte del público. Este último debía seleccionar, ordenar, hacer suyo. Lo importante allí era el acto de editar y para ello se organizaba un dispositivo capaz de sostener esa acción. No había una obra original, sino un *manuscrito* -que había servido de matriz- y tantas ediciones como personas que por allí circulaban. El público era también creador y narrador.

En paralelo, Dermisache ensayó otro modo de exhibición que recuperaba una idea imaginada en la década del setenta. En la muestra colectiva “Sintonías” (Fundación Proa, 2010)¹⁰ sus libros fueron ubicados no solo en mesas y atriles sino también intercalados en la librería junto a los otros que estaban en venta. Según su curadora Olga Martínez:

¹⁰ Participaron de la muestra Mirtha Dermisache, Elba Bairon, Alejandro Cesarco, Alejandra Seeber y Esteban Pastorino.

En el marco de Sintonías, las obras de Mirtha Dermisache se apropian de algunos espacios de la Fundación. Mesas, estantes y atriles darán oportunidad al espectador/lector a mirar/leer y a transitar por el universo de grafismos desarrollados por la artista desde los años sesenta (...) Es aquí donde la obra cobra todo su sentido, cuando alcanza este punto en el que la publicación desplaza al original –manuscrito– para comenzar su derrotero por los canales del mundo editorial. Es así como en la Librería se venderán publicaciones recientes de la artista, puestas a disposición del visitante que puede tocarlas, leerlas y también comprarlas, creando un espacio vinculante entre la publicación y el espectador/lector. (Martínez, 2010: en línea)

Allí cualquiera que pasara podía tomar sus producciones, sentarse, leerlas y construir con ellas relatos. La obra estaba activa a la espera de ser leída como cualquier otro libro. Nuevamente Dermisache ponía en tensión la separación entre obra, público y exhibición. Asimismo, en ese corrimiento de la sala del museo a los estantes de la librería nuevamente cuestionaba la distinción entre artes visuales y literatura, entre dibujo y escritura e incluso entre arte y vida cotidiana. Sus libros estaban finalmente en estanterías junto a otros libros.

Tras su muerte – ocurrida a principios del 2012 – la obra de Dermisache comenzó a capitalizarse y venderse en Argentina y en el exterior. Ello significó también que comenzó a adquirir mayor visibilidad en espacios vinculados al arte, tales como las distintas ediciones de ArteBA, la feria de ARCO y que hoy en día sus trabajos formen parte de importantes colecciones como el Museo Reina Sofía (Madrid) y el MALBA (Buenos Aires).

Con estos cambios aparece la pregunta sobre cómo exhibir la obra de Dermisache hoy que es (de algún modo) finita, ahora que no está la artista para decidir sobre su producción. ¿De qué modo conciliar (o no) el valor que el mercado le otorga al *original* único con la idea de ediciones múltiples que sostuvo la artista? ¿Es lo mismo exhibir el *original* manuscrito que la *reproducción* impresa? ¿De qué modo entran en tensión la

conservación y las posibilidades de exhibición? ¿Cuál es el sentido de exponer sus obras –o fragmentos de ellas- en vitrinas intocables?

El 6 de noviembre de 2013 se inauguró una pequeña muestra en la Galería 11X7 titulada “Mirtha Dermisache. Escrituras, dibujos, ediciones... palabras”, la primera tras su muerte. Allí se mostraron *cartas* y *libros* de los años setenta y *Lecturas públicas* más recientes. El nombre de la exhibición daba cuenta de aquellos tempranos análisis que indagaban sobre la tensión entre escritura y dibujo que atraviesa la producción de Dermisache. Así como de la preocupación de Dermisache por la edición de su trabajo.

Acompañadas por la carta que Roland Barthes le escribiera a la artista, las obras eran exhibidas en vitrinas sobre mesas o pedestales y colgadas de la pared. No había allí producciones que pudiesen ser manipuladas, solo se podía “leer” de los *Libros* aquellas dos páginas que permanecían a la vista. Tampoco había ediciones múltiples. La idea de original –tan desatendida por Dermisache- cobraba relevancia frente a la de edición. Se ensayaba así un primer formato de exhibición.

Años después, el 10 de agosto de 2017, se inauguró en el MALBA una gran muestra retrospectiva titulada “Mirtha Dermisache: Porque ¡yo escribo!”. Curada por el director artístico del museo, Agustín Pérez Rubio, incluía tanto *obras originales* y *reproducciones* como material de archivo. Entre este último se encontraban cartas, volantes, fotos, afiches y documentales pertenecientes al Archivo Mirtha Dermisache.

En dicha exhibición individual se mostró desde el primer *libro* realizado por Dermisache en 1967 hasta las últimas obras creadas por ella, pasando por sus *cartas*, *textos incomprensibles*, *newsletters*, *textos murales*, *afiches explicativos* y *postales*, entre otros. La muestra pretendía de ese modo recuperar la trayectoria de la artista. Una exposición en una institución como el MALBA –y la consiguiente aparición en los medios de comunicación que ello implica- venía a otorgarle mayor capital simbólico, a resituarla en el campo y en el mercado, precisamente de aquellos de los que Dermisache se había mantenido lejos durante su vida.

La propuesta curatorial del MALBA le daba la posibilidad al público de tocar (con guantes) algunas de las obras y de pasar las páginas de algunos de sus libros (el “Libro N° 2” de 1972 y el “Libro N°8” de 1970 por ejemplo) y de su “Diario N°1”. Aquellas que

se podían manipular eran impresiones realizadas para la muestra y no *originales* manuscritos. Sin embargo, dada la negación de Dermisache a pensar en esos términos y su esfuerzo constante para que sus trabajos se publiquen, se hagan múltiples, se puedan tocar, aquella distinción entre los *originales* manuscritos intocables y las *reproducciones* técnicas manipulables carecía de especial relevancia. Según el curador de la muestra la distinción no era de hecho entre originales y copias sino entre *dibujos y ediciones*; los primeros eran entendidos –a su vez- como matrices para esas nuevas obras que son las impresiones.

La exhibición de estas ediciones le permitía al público *leer un Dermisache* de principio a fin. Ello posibilitaba observar momentos, ritmos, cadencias, silencios, desenlaces. Leer completa una obra de Dermisache habilitaba a armar historias, encontrar partes, imaginar relatos, buscar sentidos. Leer una obra de Dermisache facultaba al lector a sumergirse en un tiempo ralentizado, en un tiempo *otro*, aquél que se distancia de la velocidad con que se acostumbran a percibir las imágenes hoy.

Otros libros fueron – en cambio – expuestos en vitrinas, intocables, consagrados, únicos, *originales*. De ellos podía verse solo una página, apenas un fragmento de la obra, aquel que alguien había decidido que debía ser observada. El “Libro-espejo” (1975) por poner un ejemplo, ese que –según Dermisache- posibilitaría al público leerse a sí mismo, se exhibía tan lejos de la vista que solo su nombre nos permitía saber que sus páginas eran de espejo. Ello imposibilitaba, por supuesto, atravesar la experiencia de leer(nos) que pretendía la autora, convirtiéndose de ese modo en un objeto cerrado, inactivo.

Así expuestos, los *libros* -y ya no solo los trazos o grafismos que los componen- se convertían en ilegibles para el público, no había forma de leerlos, ni de otorgarles sentido(s). La muestra tensionaba de ese modo algunas de las concepciones que –como mencionamos- Dermisache sostuvo a lo largo de toda su vida como la idea de original como objeto único, de experimentación como modo de acercamiento a la obra, de publicación como forma de circulación, de expresión como objetivo y de autor como autoridad.

Sin embargo, el recorrido por una multiplicidad de obras de distintos tiempos sí permitía observar la multiplicidad de trazos, colores, formas y formatos con los que

experimentó Dermisache. Al hablar fundamentalmente de *grafismos* o *escrituras ilegibles* los investigadores han tendido a homogeneizar las búsquedas de la artista. Muy por el contrario, un itinerario a través de su trayectoria permite observar grandes variantes en el tipo de trazos, en el uso del color, en los materiales utilizados, en el uso de la línea, y no solo en el formato del soporte.

Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo nos preguntamos por los modos de exhibir hoy la obra de la artista visual argentina Mirtha Dermisache. Interrogante que nos permitió a su vez problematizar sobre la actualidad de su producción y los cuestionamientos que continúa generando en el mundo del arte.

En este recorrido hemos sistematizado y analizado algunas de sus ideas sobre el arte en general y sobre su obra en particular. Sobre todo, aquellas nociones vinculadas a la importancia otorgada por ella a la multiplicación y difusión de su trabajo, al rol del público como creador y a la importancia de la expresión que esperaba generar a través de su obra. Ello nos permitió a su vez reflexionar sobre los modos en que eligió exponer, especialmente en el último tramo de su trayectoria, y en las razones que la llevaron a realizarlo.

Sus obras -siempre ilegibles- evocan más de lo que representan, ocultan, escamotean y esconden más de lo que muestran y es en ese gesto de ocultamiento que producen un territorio de libertad. Es entonces cuando hacen del público un creador, alguien capaz de inventar lenguajes, historias, sonidos, ritmos, cadencias. Es además cuando están publicadas y pueden ser leídas que las obras se completan.

Los modos de exhibición ensayados tras la muerte de la artista pusieron en tensión aquellas intenciones. Le permitieron al público acceder solo a medias a la obra. Únicamente fue posible leer una parte de la historia. La necesidad de preservación encerró a los libros en vitrinas. El mercado convirtió a los manuscritos en originales valiosos.

En ese contexto ¿es posible imaginar otros modos de exhibir aquellos manuscritos que ahora se han convertido en *únicos*? ¿Podemos imaginar otras formas de poner en

circulación la obra de Dermisache? Formas que le devuelvan al público la posibilidad de expresarse, que lo interpelen, lo incluyan, lo incomoden.

¿Será posible sacar la obra de la lógica del mercado y devolverla a la lógica de la artista? ¿Será posible que su diario y sus textos murales salgan a las calles? ¿Y que sus libros lleguen a bibliotecas? ¿Serán sus dispositivos editoriales obras de miles? ¿Y sus cartas enviadas y recibidas, leídas y atesoradas en el fondo de un cajón?

¿Seremos capaces de inventar nuevas estrategias para ampliar y multiplicar los ecos de Dermisache? Las respuestas a estas preguntas quedan aún pendientes.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. "Rastros en la poesía visual argentina", en: Claudio Mangifesta, Hilda Paz & Juan Carlos Romero, *Rastros de la poesía visual argentina*. Tiempo Sur: Quilmes, 2014, pp. 13-15.

Alonso, Rodrigo. "Nueve newsletters/un reportaje, 2003. Ficha técnica". 2012. Disponible en: <http://www.malba.org.ar/coleccion-online/decada/2010/?idobra=2012.14> Consultado en línea: septiembre 2018.

Archivo Mirtha Dermisache. "'60's". Disponible en: <http://mirthadermisache.com/decada.php?c=1>. Consultado en línea: septiembre 2018.

Barthes, Roland. "Variaciones sobre la escritura", en: Ricardo Campa, *La escritura y la etimología del mundo*. Sudamericana: Buenos Aires, 1989, pp.11-78.

Barthes, Roland. "Estimada Srta: El Sr. Hugo Santiago". Versión original 1971. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/50232>. Consultado en línea: septiembre 2018.

Bazterrica; Agustina. "Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La Historia: Construcción de un universo cultural sincrético", en: Laura Buccellato (Dir.), *Museo de Arte Moderno Patrimonio 2012*. MAMBA: Buenos Aires, 2012, pp. 13-46.

Cañada, Lucía. "Las Jornadas del Color y de la Forma (1975-1981). El arte como praxis vital", en: Agustín Pérez Rubio (Ed.), *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!*. Fundación Espigas-Malba: Buenos Aires, 2017, pp.49-63.

Carrera, Arturo. "La escritura ilegible de Mirta Dermisache", en: *Xul signo viejo y nuevo*, N.º 3, 1981, pp.33.

Casanovas, Laura. "Imágenes escritas", en: *Ñ*, 5 de julio, Buenos Aires, 2011.

- Cavanagh, Cecilia (curadora). *Mirtha Dermisache Publicaciones y dispositivos editoriales*. Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2011.
- Cozarinsky, Edgardo. "El grado cero de la escritura", en: *Panorama*, 1970, p.1.
- Davis, Fernando. "Poéticas Oblicuas", en: Romero, Juan Carlos y Davis, Fernando (curadores), *Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016)*. Fundación Osde: Buenos Aires, 2016, pp.9-45.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I, Artes de Hacer*. Universidad Iberoamericana: México, 1996.
- Dermisache, Mirtha. "Mirtha Dermisache con libro", en: *Artinf, Arte Informa*. Año 2, N° 7, 1971.
- Di Ció, Mariana. "Los abecedarios reversibles de Mirtha Dermisache". *Jornada de Estudios Internacionales: Vanguardias poéticas hoy: retornos, límites y relecturas*. Universidad Paris III-Sorbonne Nouvelle, l'Université Paris IV-Sorbonne, l'Université Paris 8 et l'Université de Caen, Paris. marzo, 2012.
- Gache, Belén. "Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache", en: Agustín Pérez Rubio (Ed.), *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!*. Fundación Espigas-Malba: Buenos Aires, 2017, pp.15-32.
- González, Javier Roberto. "La escritura en busca de su semántica primigenia", en: Cavanagh, Cecilia (curadora), *Mirtha Dermisache Publicaciones y dispositivos editoriales*. Pontificia Universidad Católica Argentina: Buenos Aires, 2011.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 2008.
- Malbrán, Florencia. "Conceptualismo y performance en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires", en: Buccellato, Laura (Directora), *Museo de Arte Moderno Patrimonio 2012*. MAMBA: Buenos Aires, 2012, pp. 236-267.
- Martínez, Olga. "Mirtha Dermisache: Más allá de la escritura". Disponible en: <http://www.arteenlared.com/2010/mirtha-dermisache-mas-alla-de-la-escritura.html>. Consultado en línea: septiembre 2018.
- Mezza, Cintia; Iida, Cecilia; Raviña, Ana. "Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012", en: Agustín Pérez Rubio (Ed.), *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!*. Fundación Espigas-Malba: Buenos Aires, 2017, pp. 255-288.
- Perednik, Jorge Santiago. *El punto ciego. Antología de la poesía visual argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio*. San Diego State University: San Diego, 2016.
- . *Poesía Concreta*. Centro Editor de América Latina: Buenos Aires, 1982.
- Pomiés, Julia. "El mensaje es la acción", en: *Uno Mismo*, N° 105, 1992, pp. 46-52.

Rimmaudo, Annalisa y Lamoni, Giulia. "Entrevista a Mirtha Dermisache", en: Cavanagh, Cecilia (curadora), *Mirtha Dermisache Publicaciones y dispositivos editoriales*. Pontificia Universidad Católica Argentina: Buenos Aires, 2011, pp. 8-16.

Romero, Juan Carlos y Davis, Fernando. *Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016)*. Fundación Osde: Buenos Aires, 2016.

Sacomanno, Guillermo. "El Imperio de los signos", en: *Radar*, 15 de Agosto 2004. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1604-2004-08-15.html>. Consultado en línea: septiembre 2018.

Schraenen, Guy. "Un affaire transatlántico. Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012", en: Agustín Pérez Rubio (Ed.), *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!*. Fundación Espigas-Malba: Buenos Aires, 2017, pp. 33-47.

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Las Cuarenta: Buenos Aires, 2009.

Zacarías, María Paula. "Mirtha Dermisache. La esencia de la escritura", en: *La Nación* 15 de enero 2017. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/1975292-mirtha-dermisache-la-esencia-de-la-escritura> Consultado en línea: septiembre 2018.