

Matèria de silenci. La il·legibilitat

Júlia Febrer Bausà
Universitat de Barcelona

1. Introducció

El concepte barthesià d'il·legibilitat, passant pels usos de Túa Blesa, apunta directament al lligam entre la mà que escriu i la mà que pinta. Aquesta unió és el nucli d'aquesta investigació, asseverant com literatura i arts van de bracet.

Indagant en aquest nexce, trobam tot un gruix de pintores que des del camp de l'art contemporani europeu dels anys seixanta i setanta, duïen a terme una reflexió plàstica envers el llenguatge. Així, resseguim les obres de Mirtha Dermisache (1940-2012), Irma Blank (1934-2023) i Maria Lai (1919-2013), en ressò total amb les teories franceses dels mateixos anys.

A partir d'aquesta genealogia, es demostra com el signe lingüístic es desvesteix des del pensament i des de l'art. Amb tota l'obra d'aquestes artistes se'ns corrobora l'impuls comú de recerca envers la relació entre art i escriptura. Nogensmenys, aquestes artistes introdueixen el signe opac en els suports considerats de les literatures menors, com són les cartes, diaris, etc. Amb tot això recorden com l'escriptura és essencialment visual.

Per tant, davant aquests vaivens entre escriptura i arts visuals, ens centram en la grafia il·legible. Un fet que, anys abans, Josefa Tolrà ja incorporava a les seves obres. Aquesta artista ens connecta de ple amb els diferents components del grup Dau al Set. En les seves obres hi aflorava ja la necessitat de cercar un llenguatge alternatiu. Un llenguatge que té més que mai la necessitat de passar per les mans. Un llenguatge que demana actualitzar-se en els nostres dies.

Aquestes artistes donen espai i lloc al silenci creatiu. Amb això, materialitzen la falta que senten habitar al llenguatge, el punt clau de les teories del segle XX.

D'aquesta manera, a les pàgines que segueixen, resseguim com les escriptures de la il·legibilitat esdevenen transgressores. No es contenen i, així, remetent al traç: paraula i pintura lligades.

2. La il·legibilitat

Aquest concepte és qui ens permet lligar la mà que escriu i la mà que pinta. En altres paraules, la il·legibilitat materialitza aquest nexce entre literatura i arts, tan rellevant pels artistes i escriptors de Dau al Set, de les avantguardes i tota la genealogia d'autors i artistes que beu d'aquestes, etc.

Abans de res, la il·legibilitat no es concep aquí com quelcom impossible de llegir, sinó que és quelcom que reclama alguna altra manera de llegir, atacant totalment a un lloc de lectura còmoda. Per tant, ens disposam davant una lectura ferida: una lectura que no comença naturalment allà on acaba l'escriptura.

Si indagam una mica en l'ús d'aquest concepte, trobam una genealogia d'autors que n'han fet un ús del tot prolífic en el camp de la teoria i els estudis literaris. La constel·lació que, aquí, ens serveix de base, és la dels autors Roland Barthes i Túa Blesa. Acompanyant-la trobam, a manera de satèl·lits, poetes i autors que beuen d'aquest concepte i tot el que abasta. A més a més, com hem dit, el concepte no es veu cultivat solament des de la teoria, sinó des de tots els cantons de les arts.

Quant a l'àmbit teòric, ens centram en la teoria de Roland Barthes, passant pels usos d'aquesta en Túa Blesa. Les obres que són fites per veure el desplegament del concepte, sobretot: de Barthes, *El grau zero de l'escriptura* (1953), *Variacions de l'escriptura*

(1973) i *El placer del texto* (1973). De Blesa, *Logofagias: los trazos del silencio* (1998) y *Lecturas de la ilegibilidad en el arte* (2011).

El concepte d'il·legibilitat, apunta directament a l'opacitat que la teoria i, anys abans l'avantguarda, assenyalen habitant el llenguatge. Barthes fa aflorar el concepte, i Blesa hi crea tot el seu discurs a sobre. Blesa s'interessa per la il·legibilitat no sols en la literatura, sinó en altres disciplines artístiques. Podríem recordar que Mallarmé també defensa com el text es construeix visualment. Com, també, les avantguardes fan néixer totes les seves produccions des d'aquest frec. Com veurem, Blesa proposa la il·legibilitat en l'art i la literatura logofàgica, la que inclou i abasta el silenci. A més a més, Blesa també recull de Barthes la relació entre cos i escriptura, defensant que el cos es faci present en el text.

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, pero ¿cómo leer la ilegibilidad? Ese malentendido funda la crítica del arte, todo discurso sobre o a partir del arte" (Blesa 2019, 155).

Cal recordar, però, que tot això sorgeix davant un imaginari cultural hegemònic de la paraula clara, entenent el llenguatge sols des de l'utilitarisme de la comunicació. Ambdós autors, al seu respectiu moment coetani, fan propostes per desnaturalitzar totes aquestes convencions focalitzant en l'obscuritat i el silenci de la paraula.

Roland Barthes, l'any 1953 ja traçava el que per ell era el signe opac, presentant la literatura des de la nocturnitat, des de la negativitat. Cal tenir en compte que aquest autor reprèn el gest de fer esclatar el poema de Mallarmé. Barthes fa esclatar el text, la significança, obrint el llibre i l'obra, i presentant la textualitat desfent-se del Sentit: únic, literal, fix o originari.

Enfront de la doxa, del que és fix, que ha representat i representa encara ara la literatura com a institució, Barthes proposa fixar-nos en la literatura des d'un altre lloc, com és la literatura travessada de la paradoxa i la subjectivitat. Barthes injecta de vida els textos i reclama la presència del cos. D'aquesta manera, obre l'obra de tal manera que ja no es pot tancar. L'obra oberta és la que dona cabuda a la multiplicitat de la vida i de la subjectivitat.

Per situar tot això, trobam com l'autor francès, a la seva obra *S/Z*, se centra en la distinció del llibre escribible i el llibre llegible. En aquest text és on dinamita la Literatura en majúscules, gràcies a la teoria de la lectura que planteja. Els llibres escribibles són els que estan lligats a la idea de plaer, els dilatoris, els que no s'ancoren a una veritat i no es fossilitzen al llarg del temps. Posteriorment, per designar el text obert, se centrarà en el que és il·legible.

La indicibilitat plasmada en el text i en el cos que trobam desplegada en la teoria de Roland Barthes, la trobam materialitzada, paral·lelament, en el camp artístic per les artistes que veurem a continuació. Per tant, és un concepte que no és només teoritzat. Per veure com teoria i arts van de bracet, Barthes, el 1971, un dia va rebre una carta d'una artista argentina. Tota la carta estava feta amb una grafia il·legible. L'escriptor francès va ser just aquí on va triar el concepte per designar aquella escriptura com a "il·legible." En aquesta escriptura, l'autor hi veia la capacitat d'escriure el plaer del cos, des del propi cos, alliberant el traç infinit del significant. En aquesta carta, també, hi trobam la recerca del silenci.

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 durà

a terme una divulgació de tots aquests autors, on sobresurt en escriu aquesta reflexió sobre el silenci creador. D'alguna manera, apuntaria cap allà mateix on apunta la il·legibilitat de Blesa.

De la mateixa manera, Barthes reflexiona molt en la relació lletra–cos. Aquest autor es centra 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” (Barthes 2007, 129). Cal recordar l'interès per la relació entre pintura i escriptura dels membres del grup *Tel Quel*, que defensaven una manera d'escriure feta d'imatges, d'impressions, de sensacions. Amb tot això, feien porosos els límits entre disciplines, talment ens interessa aquí.

Amb aquest concepte, Barthes focalitza en el moment de quan l'escriptura no es pot contenir i es desborda, mostrant-se dibuix i forma. Amb aquestes grafies, es lleva del primer pla la utilitat de ser mitjà que es concep normalment a una escriptura, ancorant-la just en això. Mostrant-se cos del llenguatge, afluoren les escriptures que tremolen, les que passen pel cos. A més, s'allunyen així de les escriptures fixes, dogmàtiques o, en definitiva, les capturades per les urpes de la Comunicació. Perquè, al cap i a la fi, ja ho sabem, les tecnologies de la comunicació pretenen abolir les distàncies de tota mena i dissoldre les obscuritats del llenguatge. Justament, assenyalant tot el que està en joc en el llenguatge i l'escriptura, les escriptures il·legibles, les grafies que tremolen, ens immergeixen en un llenguatge que no se sotmet només a la instrumentalització de la comunicació.

Per altra banda, Blesa fa créixer tot el que Barthes ja apuntava i transitava. Aquest crític 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” (Barthes 2007, 122), i també, “por transgredir la prohibición fundadora, no cabría esperar sino un monstruo, el resultado de la violación de la ley” (Barthes 2007, 129). 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.

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 ‘subjétivamente’ hay tantas escrituras como cuerpos, también hay, históricamente, tantas escrituras como soportes” (Barthes 2007, 122). Jugant amb el suport, podem tocar l'artefacte que és la pròpia escriptura. Al contrari, la digitalització és quelcom més llunyà, més distant; la nostra relació, d'alguna manera, més freda. D'alguna manera, darrere el traç d'un escrit fet a mà, se sent més el cos que va escriure aquelles paraules; un eixamplament de la pell de l'anunciador.

El tacte, la relació del cos i l'escriptura, també es veu en Túa Blesa recollit i reformulat. Ho relacionarà amb les escriptures il·legibles. 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” (Blesa 2011, 7).

En aquest punt és on trobam, de la il·legibilitat, una actualitat i vigència brutals. Com els plecs que té cada època, la il·legibilitat també representa el que és indicible de cada temps, de cada persona. En aquestes escletxes és on se sent la potència i el ressò d'aquest concepte.

3. La il·legibilitat en l'art

En els mateixos anys que Barthes teoritzava sobre el silenci i l'obscuritat del llenguatge, trobam un conjunt d'artistes que duïen a terme una mateixa activitat des del camp de l'art contemporani. Ens situem així davant unes produccions dels anys setanta, 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 mateix acte d'emetre un missatge i l'acte de rebre'l.

La genealogia de l'àmbit artístic-visual que aquí desplegam és tota feta d'un corpus pictòric de dones que, malgrat que no es troben al mateix punt geogràfic, totes orbiten envers una mateixa inquietud. Per tant, partim de les pintures-grafies de Mirtha Dermisache, Irma Blanck i Maria Lai, englobades totes baix el concepte d'escriptures il·legibles. Compartint anys amb la teoria, plantegen problemes compartits amb aquestes propostes teòriques, obrint preguntes cap allà mateix.

Centrant-nos primer en Mirtha Dermisache (1940-2012), 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 fa servir 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.

En els mateixos anys que Barthes anomenava il·legible l'escriptura de Mirtha Dermisache, trobam a Alemanya una altra artista que reclamava un altre llenguatge, mostrava la insatisfacció amb el llenguatge corrent o amb el viscut de manera transparent. Una altra escriptura il·legible, per tant, la d'Irma Blank (1934-2023). La producció d'aquesta artista alemanya també és tota formada per escriptura il·legible. Tant Blank com Dermisache, comparteixen el fet de, 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. En aquesta artista trobam sobretot grans formats, llenços, reblerts de línies que escriuen. Quant a la tècnica, Blank utilitza també tinta i pastel damunt llenç o paper, jugant molt amb el color. El que fa sobretot, però, és fer porosa la frontera entre text i pintura abstracta.

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, usa la tela com a pàgina on escriure. I en vers de tinta, utilitza el fil. Així, afloren tot un conjunt de llibres cosits. Amb el fil i agulla, construeix tot un llenguatge també intel·ligible, indesxifrabable, il·legible.

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 veiem una reflexió envers els marges de la comunicació. Alhora, hi veiem unes obres que rompen totalment amb l'automatisme de l'escriptura repetida, la monotonia de la línia rere línia.

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, fer patent la relació entre art i escriptura. Hi veiem així, unes obres on convergeixen el que és personal i el que és col·lectiu.

Altrament, i a manera de parèntesi, agafant el fil que Lai utilitza, i que també Josefa Tolrà feia servir tant com llapis i pintura, cal destacar una idea que es va corroborant amb diferents autors, com per exemple Leopoldo María Panero i altres d'aquesta genealogia que beuen tant de la teoria francesa. En els seus poemes, la figura de l'aranya és molt present. L'aranya ens remet a la teranyina i en com Barthes definia la teoria del text. En el llibre *El plaer del text*, Barthes lliga el teixit, text i teranyina. Però el que voldríem remarcar no és això, sinó més aviat com les aranyes senten el món a partir de l'extensió del propi cos que és la teranyina. Així la textualitat esdevé l'extensió del propi cos. Amb això, aflora la imatge de sentir el món i les seves reverberacions a partir de les paraules. I crec que és quelcom que en Panero encaixa molt bé, així com en les artistes i els teòrics que aquí presentam. També, a tot el Grup Dau al Set. Sentir el món a partir de les reverberacions de la textualitat. El jo que es presenta i es defensa, com diu Barthes, és un jo de paper, resultat d'estructures simbòliques, d'un material que ja no és ferri, no és tan sòlid com es volia. Aleshores, fil i paper.

Així, tots aquests artistes i autors, lluny de crear espais estables, creen espais de contacte, de freqüència, on l'escriptura fa de motor.

Tornant-nos a centrar en la grafia il·legible, i anant una mica més enrere que els anys de producció d'aquestes artistes citades, trobam escrivint amb grafies indesxifrables a Josefa Tolrà, en estreta relació amb els diferents components del grup Dau al Set. En les seves obres hi aflorava ja la necessitat de cercar un llenguatge alternatiu. Un llenguatge que té més que mai la necessitat de passar per les mans. Cosides com l'aranya i el seu món, trobam les escriptures de Tolrà. Com les altres artistes, dona espai i lloc al silenci creatiu. Amb això, materialitza també la falta que senten habitar al llenguatge, el punt clau de les teories del segle XX. Aquesta necessitat de deixar la mà lliure, l'escriptura lliure del sentit que encapsula la paraula, i, també, aquesta necessitat d'explorar les interlínies. Fer dels marges del paper, tot el full.

A més a més, amb la seva escriptura il·legible, assenyala, una vegada més, la tensió tan rica entre art i escriptura. Fent indesxifrable la paraula, sense contenir la grafia, Josefa Tolrà ja remetia al traç, lligant paraula i pintura a suports també tan familiars com plagues o diaris personals.

També, en aquesta línia trobam el traç dels escriptors i artistes a parts iguals de Dau al Set, la mateixa mà pinta o dibuixa i la mateixa mà escriu.

Als mateixos anys, trobam a Mallorca, per exemple, el grup de Taller Il·lunàtic, transitant també dibuix i escriptura a parts igual. Com hem dit, no són produccions que neixen al buit, a un sol punt geogràfic. Com hem vist amb les artistes o els diferents autors citats, es crea tot un mapa de relacions i interessos que agafen força si es posen de costat. També, agafa encara més potència en la reescriptura o l'actualització del concepte i del silenci que defensa. Només per citar-lo, i a manera d'un altre exemple, Panero també va materialitzar l'escriptura nocturna a un llibre, mesclant línia i grafia. Amb aquest gest afegeix una capa més a versos seus com, "la ceniza que cae de mi mano / creando un poema" (Panero 2012, 71).

Per tant, en les tres artistes i en tot el ressò que la seva producció ens dona, hi veiem una reflexió plàstica de l'essència mateixa del llenguatge. Les obres de les pintores, es dirigien a un espectador dels 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. Així i tot, encara avui ens interpel·len: posen en dubte la seguretat de parlar, del llenguatge. Dit d'una altra manera, en totes tres trobam obres que rompen totalment amb l'automatisme de l'escriptura repetida, la monotonia de la línia rere línia. 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 quan no serveix. Inscriuen la il·legibilitat en la seva pintura, la materialitzen.

Justament en aquesta materialitat de l'escriptura, en la grafia manual, hi veig el qüestionament directe de la monotonia de l'acció repetida, que feim sense pensar, línia rere línia. Alhora, la presència del cos, i del desig, del traç de la mà. Per tant, el que defensaven les teories, elles ho reivindiquen des de la materialitat, des de l'obra d'art.

D'aquesta manera, és interessant veure com la teoria i arts van de bracet davant unes mateixes inquietuds en el món coetani. Igualment, com teoria agafa més força amb la materialització que en fa l'art de les propostes i, de la mateixa manera, com les propostes artístiques agafen més pes amb tot el bagatge teòric que creix travessant-les.

4. La il·legibilitat en el cos

La il·legibilitat és un concepte que escapa de la teoria cap a l'art i, igualment, escapa de qualsevol disciplina artística. La il·legibilitat travessa i conforma la intimitat i el dia a dia. I és que si miram les paraules que ens rodegen, les veus que ens travessen, les escriptures que ens conformen, són més a prop de la tremolor que no de quelcom que es vol inamovible. La il·legibilitat permet estudiar les escriptures que mostren la discontinuïtat que habita dins el llenguatge i els cossos que el possibiliten. Per tant, és interessant entendre el concepte com a una eina crítica, ja que aquestes produccions i teories mostren un clar ressò en casos de la vida quotidiana i el que tenim més a prop, fora dels llibres i de les obres d'art. A partir d'aquestes, trobam com la recerca pot ser infinita, la d'escriptures il·legibles.

Miram encisats com afloren les paraules en les mans menudes dels infants. Com aquells embulls de retxes agafen forma. Com les línies esdevenen grafies. No només, sinó, també, contemplam i acompanyam com brillen les boques i llengües petites quan comencen a formar paraules senceres, amb Sentit. Encara més, com les línies plenes de corbes i superposades esdevenen ben rectes, lineals. En definitiva, com l'escriptura aconsegueix contenir el traç: la manera d'esdevenir paraula i deixar de ser dibuix.

Ara bé, corprèn quan les lletres, ben rodones, es tornen a desdibuixar. És un procés que no li donam tanta atenció; segurament, per com fa mal. Ben plens d'experiències i vivències, els cossos vells es buiden de Paraula. Després de repetir tantes vegades les mateixes expressions, repetir tant els mateixos noms i integrar-ne de nous, desapareixen. D'alguna manera, les paraules abandonen les boques. És típic de les persones majors dir: "És igual... No em surt la paraula." La padrina un dia va afirmar una cosa ben punyent: amb el temps, les paraules surten més a poc a poc. Ho podem corroborar: hi ha una edat on xerrar costa, xerrar cansa.

El llenguatge, dins el cervell, està devora la mobilitat. I, malgrat que no ho tenim present, la paraula és moviment. Per tant, així com els cossos van tornant immòbils, la llengua parteix de bracet.

A més a més, es demostra com, amb el temps, costa seguir el ritme de les converses frenètiques. Igual que un infant no pot seguir la quantitat d'informació d'una conversa adulta corrent, les persones majors, també, desconnecten. No crec que sigui res

innocent. Tanmateix, és una mirada concreta que s'instaura a taula. Són uns ulls que són presents, però que ja no poden filar la quantitat d'idees.

Dit d'una altra manera, es demostra com el llenguatge torna a necessitar paciència, com quan ensenyem una paraula: torna a necessitar repetició i disposició amb escreix. També, cal acceptar i abraçar la presència del silenci.

Tot això, no només ho veiem en el llenguatge oral, sinó en l'escriptura. No només són les boques dubitatives: els dits que escriuen comencen a vacil·lar. Les mans, quan arrenquen a tremolar, ja no s'aturen. Tornen a aparèixer les línies superposades, els embulls escrits. Les paraules tornen a ser dibuixos i ens remetien, una altra vegada, al traç que hi ha darrere cada lletra. El traç, també, és el gest que fa combregar escriptura i pintura. Perquè la mà que hi ha darrere qualsevol text i pintura queda normalment naturalitzada i invisibilitzada, queda com a mitjà. Quan la mà vacil·la i la lletra tremola ja no pot passar desapercebuda.

La pensadora Hélène Cixous, partint de la metàfora de l'escriptura i la carícia, assenyala que, la mà, a part d'escriure i pintar, sobretot, toca. La mà que, com el poeta basc Sarrionandia afirma: "ens fan creure que les mans són per treballar [...] però les mans són per tenir-les obertes" (Sarrionandia 2014, 59). Així mateix, tot el cos. A tall de parèntesi, podríem recordar que reanimar algú depèn de tocar. O, també, quan alguna cosa del cos ens dol, automàticament, hi duim les mans. Sostenim amb les mans obertes.

Igualment, el cos, també és concebut com a mitjà per fer altres coses. De la mateixa manera, en llegir, ens instal·lam en el significat i no en llur materialitat, passant per alt, també, el cos de la llengua. La raó és que, com hem vist, el llenguatge és cos, és veu, és saliva i bava, és llengua que es trava i mà que s'embulla.

En aquesta línia, les escriptures il·legibles ens fan centrar, ancorar, en el cos que possibilita el llenguatge. En la mà que desborda les paraules. Malgrat això, hi ha una capa afegida en aquestes escriptures que tremolen en les persones grans. Aquestes mans que freixeixen ho fan després d'haver viscut i haver passat pel llenguatge durant tota una vida. No sentim la màgia de les manetes. Però veiem brillar les arrugues que mostren unes mans escrites elles mateixes. Una pell tan plena de línies com ja ho està el paper. No podem aferrar-nos a l'esperança que "ja n'aprendrà." Veiem una pèrdua irreparable. Ens arriba, més aviat, com escriu el Temps damunt el paper passant per damunt el cos.

Tot i això, sempre he pensat que en aquestes escriptures hi ha quelcom més a atendre. Seria interessant tenir més arxius afectius d'aquest moment, de quan les paraules abandonen un cos. Podríem començar per no deixar, com en la majoria de situacions, que es deixi d'escriure. Perquè es deixen d'escriure significats, però es poden continuar escrivint significants que apunten a un altre enteniment. I, si llegim aquestes lletres il·legibles, veiem com escriuen el cos i el transcurs del temps.

María Zambrano té un vers preciós on fa aflorar una imatge del tot suggerent: "bodes de la paraula i el silenci" (Zambrano 2019, 30). Podríem afirmar que en les lletres il·legibles hi ha un despertar del silenci que, tanmateix, habita el llenguatge. Si forma i contingut van plegats, com escriure un cos malalt i un cos cansat amb lletra continguda? La mà necessita tornar al traç. A més, el silenci ens fa palesa la necessitat de tornar a aprendre a escoltar i a llegir el present que travessa els cossos, d'altres maneres.

El meu arxiu afectiu està plagat d'escriptures il·legibles. La meua obsessió arrela en les mans que, escrivint, tremolen. Tot i això, hi ha una grafia que destaca damunt totes: els diaris personals del padrí matern. Més enllà d'un relat personal, amb el temps, aflora una escriptura que crec que ens travessa a tots. El registre del dia a dia es va perdre per

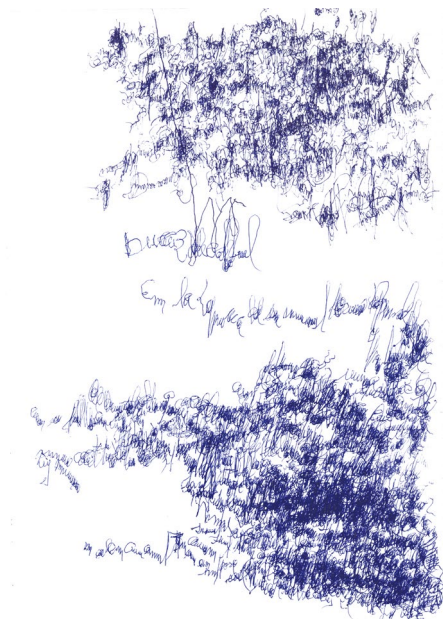


Fig. 3. Fragment de diari (any 2022)

Amb aquestes escriptures es corrobora com la vida escriu en els cossos. Segui a la pell o a més endins. El que ens passa s'escapa de la lletra continguda. Així, la il·legibilitat impregna la nostra quotidianitat. Tanmateix, l'escriptura fa aflorar el que ens travessa i el llenguatge se'n fa càrrec. Això ho podem veure exemplificat en l'escriptura pròpia que, per pressa, després no podem entendre. O bé, ho demostren uns apunts o anotacions que, per desconcentració o per tenir el cap a una altra banda, no es deixen llegir automàticament. També, quan estam nerviosos. O quan simplement, la grafia no ens basta. Aquests tipus de lletres il·legibles plaguen, també, els diaris manuscrits. Quantes transcripcions de diaris i de cartes no tenen “[il·legible]”? Malgrat que encara ens sobti el moment de quan la lectura i l'escriptura no es troben seguidament, el traç lliure i les línies superposades ens són totalment familiars. Tot i això, en els casos on la il·legibilitat ve d'una força major, com és el cas de la malaltia, és clar que demostra més hostilitat i crueltat.

En altres paraules, els cossos travessen, també, cossos carnals i lingüístics. Travessen, també, els arxius afectius. I res més que aquests detalls que ens acompanyen xerren de vides, de memòries i persones. Aquí, ressona perfectament el gest de Barthes recuperant una fotografia d'ell de petit amb la seva mare: “Salvar alguna cosa del temps en el qual ja no hi estarem mai més” (Barthes 1989, 22). En aquest punt jo hi situu les escriptures del padrí. En aquestes mans que ens deien més coses que paraules.

En definitiva, el que ens interessa beure és com realment la il·legibilitat diu l'angoixa que el Logos no pot simbolitzar. I aquí, sense voler estetitzar l'horror o la malaltia, cal dir que no hi ha conceptes ni teories òptimes davant la indicibilitat al grau màxim. Convé ressaltar que els volem convocar aquí no com a fragments de vivència personal individual, sinó per veure el que hi ha de col·lectiu en aquestes experiències. A part de l'escriptura opaca del padrí, també trobam la il·legibilitat, per exemple, a les escriptures travessades per l'afàsia d'una dona molt propera, a part de les escriptures citades de les persones majors que ens rodegen.

A més a més, un altre exemple seria una amiga dislèxica, on en els seus textos de petita hi destaca aquest traç, aquesta escriptura, que no tenia cabuda dins la normativa. Aquesta línia que mostra una cosa ben lluny del Significat on es troba presa la paraula.

Perquè l'alfabet el que fa és aprimar al mínim la materialitat de l'escriptura, i esborrar la força del traç.

Altrament, a una exposició que la Virreina acollia l'any passat,¹ hi havia pàgines escrites per un nin autista, Janmari. Es mostra un dietari on l'escriptura torna imatge. I corroborem així, una vegada més, que la grafia és traç, és cos. És veu, saliva, tinta, mà. I això no ho tenim present perquè estam constantment al referent, al concepte, a la idea. Justament, recentment hem pogut participar a un projecte artístic amb una soprano que va perdre la veu. Més que mai, amb fets així corroborem com paraula i veu són abans que res, cos, saliva, llengua, lluny de Significat.

En aquest sentit, cal fer presents les paraules de Salgado: “nos damos cuenta, sin querer, de todo aquello que, al revés, nos habíamos estado perdiendo. La cantidad de deseo y placer que nos cabía. La posibilidad de, al leer, sentir, además del sentido, un ojo, un oído y un cuerpo” (Salgado 2023, 61). L'escriptura manual és imperfecta, i hi veiem el ressò del cos que la possibilita. Per tant, trob molt interessant el fet com aquestes escriptures ens fan sortir de la lògica funcional de l'escriptura.

En aquesta línia, Lyotard també es dedicà a criticar el menyspreu al que és sensible, sempre afavorint la paraula i el discurs per damunt el que és no lingüístic. S'acaba imposant sempre allò discursiu damunt el que és figural.

Aquests darrers casos ens permeten complementar el concepte d'il·legibilitat amb els conceptes de Lyotard. Com hem dit, la figura en aquest autor es defensa com ens obliga a aturar-nos a la línia, m'atur a la sensació. És una força abans que un sentit. L'espai textual, cal recordar-ho, està organitzat pel Logos. I l'espai figural va més enllà, a l'espai del desig, que ni l'assimila ni el controla. Per Lyotard la figura està travessada pel desig i la pulsio de mort. Així, l'antillenguatge agafa possessió de la maquinària de la comunicació i la desarticula. Aflora l'espessor del signe. Aquests textos diuen discurs i diuen silenci. Mostren una força no representativa. Lyotard defensava allò que la paraula calla però mostra. Una paraula desfent-se, l'anti-paraula; és així com el text es pot fer figura.

A part de la figura, Lyotard parla de la força de irrupció del fantasma, la força de lo figural, l'energètica de la figura-matriu. De cop, en el text, irromp la pulsio de mort, i amb això, es desmembra el discurs. Només des de dins el discurs pot passar. Igualment, només des del text pot brollar il·legibilitat. A la lletra, l'ull no hi veu, es fixa en el significació, bota constantment al referent. En canvi la línia deté l'ull, l'ull hi veu. Per tant, aquí es posa en primer pla la paraula expressiva, on ja no és prioritari com aquesta significa. La figura, la il·legibilitat, acullen el que és incomunicable.

No obstant això, el concepte que ens interessa més és la figura-matriu, que no és ja una transgressió de l'objecte o una transgressió de la forma, sinó una transgressió de l'espai, no és ni visible ni llegible. Es troba fora del text. De cop, torna expressiu un espai normalment destinat a fer-se oblidar.

Una cosa que cal dir, i ell defensa, és com l'esdeveniment no arriba allà on se l'espera. En paraules de Lyotard: “El verdadero vértigo consiste en que el acontecimiento no aparece en su lugar, allí donde todo está dispuesto para recibirlo” (Lyotard 2014, 23). Justament, el text es converteix en lloc incòmode. Com diu Lyotard, és inesperat perquè és angoixant, inesperat en tant que l'angoixa es mescla amb les representacions. És, com hem dit, la dimensió del text que, percep l'ull. És de l'ordre no racional, no representatiu.

Com hem vist, en la grafia hi ha la contenció de l'angoixa: la lletra és censura. En aquestes escriptures il·legibles, en aquests gestos, creiem que s'hi podria intuir

¹ Enllaç directe al catàleg de l'exposició:

<https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/ca/exposicions/Fernand-Deligny/664>

l'angoixa, o el malestar d'una imposició d'un discurs que tanmateix no troba paraula. No ens volem centrar en el resultat, en el que queda fixa, sinó poder-hi pressentir l'energètica de les operacions, la força que impulsa el gest. Podríem dir que el fantasma, aflora en l'escriptura apuntant directament al que és figural.

Per tant, en aquests casos que van més enllà de teories o produccions artístiques, els trobam claus per veure on la força de la matriu no ha trobat resistència. Són casos on l'escriptura es fa càrrec de la censura i l'angoixa.

5. Conclusions

Davant tot aquest mapa i realitat, quelcom que cal reivindicar és la importància de la grafia manual. Com hem dit, és important no perdre aquest contacte amb l'escriptura, tàtil, des del cos. Davant aquest món que habitam, havent abolit les distàncies, però amb una solitud brutal, aquesta autora reclama retornar al cos, que -ja ens ho diu l'amor, la pena, el desig i el dolor-, no és tecnològic. Per això, davant aquest món on regna la raó, que es vol tàtil, però no carnal. Per tant, que no només que hi hagi el plaer i l'angoixa inscrits al text, al concepte, sinó també al traç, al paper. Perquè ara, en el context en que vivim, l'escriptura es desdibuixa de la potència, per entrar més aviat, amb l'automatisme en grau màxim.

Per altra banda, aquestes cosetes que es poden veure com diaris aïllats o notes que un escriu a un paper qualsevol, sentim que parlen més de nosaltres del que pensam. A nivell col·lectiu carregam un arxiu, però a nivell personal i individual, també. I mirant aquest arxiu afectiu és podem problematitzar allò que és considera digne de ser preservat, i què descartat. I també, això és el que ha motivat l'escriptura d'Arfuch, per exemple: com conciliar la memòria institucional amb la personal. I, precisament, mirant aquests marges, aquests escrits hi veig una necessitat de reivindicar l'infraordinari, que Perec ja defensava. Per tant, posar els ulls i les mans en el que no entra en el gran arxiu o la gran història, però, que xerra més de nosaltres que allò preservat entre vidres, que no es fa càrrec del temps, de l'angoixa, que sí afecta als cossos. I com Cixous afirma, "la carn escriu" (Cixous 2006, 84).

Per acabar, ja hem dit com la literatura moderna i les arts van obrir el camí cap aquest tractament del llenguatge, cap aquests racons de la realitat. Donen espai i veu al silenci. També, al cos. Presenten la contingència del llenguatge de manera directa. Posant això al costat de les escriptures que es desborden al dia a dia, hem dit que donen forma a tot el que és indicible com pot ser ja el cúmul de records, de vivències, de traumes. Aquests escrits deixen llegir més que no molts textos que circulen sense causar problemes, sense estimular; sense qüestionar la lectura. Així, recollint tot el que s'ha dit, davant aquestes produccions, en la seva incomoditat hi ha la seva potència.

Per acabar, l'escriptor basc Joseba Sarrionandia, té un concepte preciós, el del murmurí. Ell no vol participar ni la xerrameca, entesa com a soroll, les paraules automàtiques o buides. Tampoc vol participar d'un silenci mut. Ell, defensa, el silenci creador, el "murmuri." 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 murmurí, allò que ens interpel·la i ens implica un esforç per accedir-hi i desxifrar-lo. En altres paraules, defensa indagar en el que ens apel·la i, alhora, ens du esforç per accedir-hi. Perquè aquestes escriptures foradades i il·legibles reclamen una mirada diferent. No és el fet de ser paraules o veus indesxifrables, cal·ligrafies silencioses, com la lectura i l'escolta que ens demanen. Per això, la il·legibilitat diria que és totalment murmurí i una eina crítica.

Finalment, Zambrano ja afirmava com qualsevol acte del llenguatge, fins i tot el plor, espera a ser recollit (Zambrano 2004, 35). Són missatges que neixen davant un possible oient o lector que se'n pugui fer càrrec. El món i els cossos estan plagats

d'aquestes paraules, il·legibles més, davant unes mans i uns ulls oberts. Sobretot, el món que ens travessa i els cossos que tenim més a prop.

Obres citades

- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
- . *La cámara lucida*. Barcelona: Editorial Paidós, 1989.
- . *El placer del texto y lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2007.
- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Madrid: Editorial Trotta, 2019.
- Blank, Irma; Carrier, Johana; P.R. Neves. *Blank, Irma, 1934- Obres. Seleccions. Irma Blank* (First published). London: Koenig Books Ltd., 2019.
- Blesa, Túa. *Logofagias: los trazos del silencio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1998.
- . "L'arrêt de mo(r)." *Anthropos* 192-193 (2001): 165-170.
- . "El desierto escrito." En *Lecturas del paisaje*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2009. 63-78.
- . *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Salamanca: Delirio, 2011.
- . *La escritura como palimpsesto (una forma de la logofagia)*. *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 18 (2012): 204-215.
- Blesa Lalinde, José Ángel. "Estrategias de ilegibilidad: (Re)presentando letras." *El arte del siglo XX* Zaragoza: Instituto Fernando el Católico / Universidad de Zaragoza, 2009. 151-178.
- Cixous, Hélène. *La llegada a la escritura*. Madrid: Amorrortu Editores, 2006.
- Liotard, Jean-François. *Discurso, figura*. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2014.
- Nácher, Max Hidalgo. "Retóricas del silencio: inscripciones textuales y sombras de la deconstrucción en la crítica espanyola." *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought* 4/2 (2021): 180-209.
- Leopoldo María Panero. *Poesía completa*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor, 2012.
- Pons, Margalida, ed. *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.
- Salgado, María. *El momento analítico*. Madrid: Akal, 2023.
- Sarrionandia, Joseba. *Jo no sóc d'aquí*. Sant Cugat del Vallès: Pol·len edicions, 2014.
- Tornos Urzainki, Maider. *Pulsión, goce y placer en el pensamiento francés de 1957 a 1973*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014.
- Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela, 2004.
- . *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial, 2019.