

¿Cómo se lee una “i”? Las imágenes de la escritura en la obra de José Luis Castillejo¹

Sandra Santana

Nos adentramos en la lectura de un libro. Su aspecto es sencillo, se trata de un volumen encuadernado en tapa dura con una sobrecubierta blanca en la que aparece el título de la obra, *The Book of I's*, y el nombre de su autor, José Luis Castillejo. Sin embargo, tras este pórtico convencional el lector se enfrenta a algo insólito. Cuatrocientas páginas en las que una letra “i” de dieciséis milímetros de altura aparece en la mayoría de ellas impresa en negro en el centro. El resto de las páginas están en blanco. Sabemos a qué obedece la aparición o desaparición solo aparentemente caprichosa del elemento tipográfico: que el nombre de la página correspondiente en lengua inglesa contenga o no esta letra. Tomamos el volumen entre las manos y comenzamos a leer. Páginas en blanco en las que, eventualmente, se muestra o se oculta una vocal. La letra se transparenta a través de la página mostrándose invertida al trasluz. Miramos repetidamente esta letra que consta de dos elementos: un trazo vertical y un punto redondo arriba. Ambos, sin tocarse, permanecen siempre a la misma distancia. Siempre el mismo tamaño de letra. Según avanzamos, con el pasar de las páginas, la escasa variación de elementos provoca que la percepción cambie de escala: se magnifica el movimiento del pasar de las páginas, percibimos su sonido, cualquier mancha que pueda aparecer, el color amarillado en los bordes o una pequeña arruga en el papel llaman poderosamente nuestra atención. Hacia la mitad del libro el equilibrio de peso de las hojas cambia volcándose hacia la izquierda y aligerando la parte derecha. La lectura se precipita hacia el final, cuando sabemos que nada nuevo va a suceder: tan solo una sucesión de íes que aparecen y desaparece en la lectura. Cerramos el volumen y nos preguntamos: ¿Hemos leído verdaderamente un libro? Y si es así, ¿qué clase de lectura es esta que nos obliga a pensar de nuevo en la naturaleza de la escritura y a encontrar herramientas para reaprender a leer?

Ensayo/Error

Hispanic Issues On Line 21 (2018)

Todas las obras de José Luis Castillejo tienen en común el que nos enfrentan cada vez a una nueva experiencia de lectura. En *La caída del avión en el terreno baldío* (1967) el autor ensayaba las posibilidades de una escritura más libre. Las páginas dispuestas sin encuadernar en una caja de cartón se desordenan y ordenan a gusto del lector, se juega con la posición de la palabra en la página, con los colores de las letras, se mezclan citas y referencias que evocan la biografía de un sujeto ausente. En *La política* (1968), el segundo de sus libros *Zaj*, el protagonista no es el individuo, como es su obra anterior, sino la sociedad. El lector observa reproducidas las estructuras lingüísticas de la dominación, el drama que emana de los clichés periodísticos y de la publicidad. Todo lo que el lenguaje dice sin decir acerca de la violencia implícita a las circunstancias históricas en las que fue engendrado. Ambas obras serán sin embargo cuestionadas posteriormente por el propio autor y no será hasta un año después cuando Castillejo encuentre el pulso de la escritura moderna y desarrolle su proyecto más personal. La obra que tenemos en nuestras manos, *The Book of I's* (*El libro de las íes*, 1969), será considerada por Castillejo la culminación de su proyecto y el paradigma de una escritura plenamente moderna aún por desarrollar. Pero, vuelve a asaltarnos la pregunta, ¿cómo se lee una “i”? La imagen se percibe sin dificultad: es el libro de las “íes”. Así lo anuncia su título, y no hay engaño. Pero, de nuevo, ¿cómo debería enfrentarse el lector a una obra compuesta en su totalidad por esta sola letra?

Leer una “i” como si fuera una pintura

El libro (un objeto limpio, casi monocromo) y un elemento, la “i”, que se repite sin apenas variaciones. En una primera aproximación a *El libro de las íes* el lector podría tener razones para interpretarlo como una obra minimalista, una posibilidad que su autor se encargó de negar rotundamente (Castillejo, *Ensayos* 133). Comencemos entonces con una hipótesis tan solo aparentemente provocativa, pero que resulta central para comprender su ambicioso proyecto de escritura: la de que a pesar de su aspecto esta obra de Castillejo tiene más en común con la pintura de Matisse, de Pollock o de Morris Louis, que con, por ejemplo, los objetos de Donald Judd o Robert Morris. ¿Nos engaña acaso la imagen? ¿No estamos mirando una página en blanco con una sola “i” en el centro como llamando la atención sobre sí misma? ¿Por qué este libro podría parecerse más a una pintura cargada de intensidad cromática que a un sobrio objeto minimalista?

Para comprender este hermanamiento entre las “íes” de Castillejo y las pinceladas de Matisse o de Pollock es necesario acudir a sus textos teóricos

sobre pintura que acompañan no solo a su práctica en el arte de la escritura, sino a su labor como coleccionista, principalmente, de arte norteamericano.² En una lectura de la historia del género muy apegada a la realizada por el crítico norteamericano Clement Greenberg, del que Castillejo fue amigo y confesado discípulo, el arte moderno se considera la culminación de un proceso en el que cada disciplina crea su propia “especificidad diferencial”, reflexionando y explorando sus límites: la bidimensionalidad en pintura, la tridimensionalidad en la escultura, el sonido en música o el volumen en arquitectura serían las coordenadas referenciales dentro de las que los artistas se habrían movido desde mediados del siglo XIX. Para Castillejo el arte de vanguardia, siguiendo las tesis que Greenberg desarrolló en la década de los cincuenta en *Vanguardia y Kitsch*, se habría constituido como un reducto de libertad e independencia protegido de la fealdad creada por la industrialización y propagada que se alimentan del “cinismo y la desilusión” de nuestra época (*Ensayos* 25).

La importancia de la pintura radica en que, para el autor, de entre todas las disciplinas, esta se revela como “el arte piloto”, la guía o modelo que impulsó la evolución del resto de los géneros artísticos. Al hilo de esta interpretación formalista, la genealogía de la pintura moderna que se anticipa en el impresionismo alcanzaría su primera expresión en la pintura de Manet: esta viene a resaltar la bidimensionalidad pictórica y la autonomía de lo estético, tanto por la forma como por el contenido, alejándose de la llamada “perspectiva científica o pintura académica” (*Ensayos* 33). Tal como había descrito Greenberg, el primer paso en la liberación de la pintura ya está dado. La obra de Manet es pintura de la pintura, consciente de su materia y de sus condicionantes específicos. Menos obvia, sin embargo, es la interpretación que hace Castillejo de la obra de Matisse, a quien el escritor considera “el mejor pintor del siglo XX” (*Ensayos* 34). En concreto, el interés que despierta este artista para Castillejo reside en que a diferencia del resto de los fauves “. . . a Matisse le interesaba la liberación del color, no la de los impulsos salvajes del sujeto, porque sabía que nada nuevo hay en el salvajismo, solo la destrucción de siempre” (*Ensayos* 35).

Castillejo describe esta liberación del color en Matisse como “una ventana abierta” frente a la cerrazón que impondría el expresionismo de otros pintores al exagerar la “subjetividad egoica” del artista. Las obras de gran formato realizadas por Matisse en la primera década del siglo (*La joie de vivre*, *Danse* o *Musique*) constituyen una declaración del mismo proceso de búsqueda de la bidimensionalidad en pintura iniciado por Manet. Frente a los espacios de dos dimensiones estudiados por la geometría, que son teóricos o ideales, la pintura crea mediante el color una superficie plana, aunque no lo sea de modo literal. Es decir, liberada de la necesidad de representar un espacio ilusionista tridimensional, la pintura concentrándose en el medio

que le es propio (la superficie plana, la forma del soporte y los pigmentos) es capaz de crear un espacio que no constituye una mera ilusión, pero que tampoco se limita a señalar el cuadro mismo como objeto. En otras palabras, nos encontramos con una superficie—no real, ni ideal, sino metafórica—que respira, o cobra entidad, mediante el color: “el color es así el instrumento de la pintura para trascender el fetichismo del objeto” (*Ensayos* 60). Siguiendo a Greenberg, podríamos decir que la pintura es capaz de crear a partir de una superficie plana una “densa atmósfera de dos dimensiones” (Greenberg 35).

La continuidad de este espacio abierto por Matisse será recuperada después de la Segunda Guerra Mundial por el expresionismo abstracto americano o, al menos, por sus representantes más destacados. Castillejo remarca la importancia de este carácter liberador de la pintura que no se queda en el objeto, en la densidad del pigmento, en el lienzo y en el soporte, sino que a partir de estos materiales crea por medio del color una metáfora espacial. El escritor insiste en que, al igual que en el caso de Matisse, a los mejores ejemplos de la pintura norteamericana del periodo resulta inapropiado aplicarles el calificativo de “expresionistas”, así, “el nombre de la pintura americana debió de haber sido ‘pintura abierta’ y no expresionismo abstracto, porque la gran pintura americana no fue expresionista” (Castillejo, *Ensayos* 53).

Estos artistas abrieron los planos del cubismo, transformándolos en ritmos pictóricos. En su abstracción la pintura se libera de la necesidad de representar una realidad externa a ella, sea esta material o, y esto es necesario volver a remarcarlo, psíquica. La desaparición de las divisiones entre línea y color, entre fondo y figura, anuncian para Castillejo la elisión de otra aun más fundamental, la que el pensamiento occidental establece entre sujeto y objeto. El pintor no intenta representar su subjetividad, como haría el expresionismo, sino que esta se realiza en el acto pictórico.

Así, podríamos decir que la pintura moderna encuentra su libertad renunciando a tres condicionantes. En primer lugar la pintura moderna es libre porque no es dependiente de las formas exteriores, y porque niega el espacio ilusionista tridimensional de la pintura tradicional; en segundo lugar es libre porque, como hemos dicho, se encuentra emancipada de los procesos psicológicos del artista. Pero, por último, esta pintura es libre porque no está apegada al objeto mismo que constituye su soporte. Esta última sería la trampa en la que habría caído, según Castillejo, el vanguardismo de mediados de los años sesenta y setenta: la del “culto al objeto”, que habría sido entronizado primero de forma ilusionista con el pop art y después con el minimalismo para “llegar más tarde hasta la fetichización del lenguaje mismo con el concept art” (*Ensayos* 57). Desligado de estas corrientes, *El libro de las íes* no es, desde luego, un objeto minimalista o literalista, sino como veremos, sencillamente un libro escrito. Al igual que la pintura de Matisse o la de Pollock el libro abre

un espacio nuevo que no se limita a su propia materialidad sino que es soporte de lo que su autor va a denominar “escritura no escrita”. Si la pintura moderna se libera de la forma de los objetos exteriores, la escritura moderna, que en ocasiones Castillejo ha denominado abstracta,³ va abandonar, en primer lugar el sentido asociado a los signos, al tiempo que rechazará el carácter fetichista del que se dota a la letra en otras prácticas de escritura de vanguardia, como la poesía concreta o la poesía visual.

Leer una “i” como si fuera un signo

Volvamos a la letra “i” y considerémosla como un signo gráfico que constituye una parte indispensable, como toda letra, del arte de la escritura. Si, siguiendo las tesis de Greenberg, la historia de cada una de las artes estaría regida por un proceso de autoconocimiento y reflexión sobre los medios que le son propios, deberíamos esperar que el proyecto de escritura moderna de Castillejo presente una genealogía particular paralela, pero no asimilable, a la pintura. En ocasiones Castillejo ha utilizado el término de “imágenes de la escritura” para enmarcar las consideraciones teóricas sobre su trabajo. En este sentido es interesante subrayar la distancia que separa a ambos tipos de imágenes (las de la pintura y las de la escritura), así como su posible ámbito de vinculación:

Hablamos de imágenes de la escritura en un sentido metafórico, porque siendo estrictos solo las escrituras pictográficas emplean directamente imágenes. Así y todo, las imágenes son las más de las veces inseparables del pensar, sentir, actuar. No es que todo pensamiento, sentimiento o actuación vaya precedido o acompañado de una imagen, pero en la medida en que todo pensar, sentir o hablar tiene sentido, también puede ser referido a una imagen, ya sea esta visual, sonora. . . (Castillejo, *Ensayos* 126).

Las imágenes con sentido pueden ser abstractas (esto es, pueden no mostrar analogía con ningún elemento del mundo externo, como sucede en gran parte de la pintura moderna) y también pueden ser un signo lingüístico, pero en tal caso solo serán “imágenes” en un sentido figurado y no en sentido estricto. Ambos, imágenes y signos actúan como símbolos del sentido. Con esta demarcación entre signo y símbolo el autor no parece recurrir a ninguna teoría lingüística específica. La única diferencia que parece existir entre ambos es que el signo pretendería tener asociado un significado más o menos fijo,

mientras que el símbolo sería un elemento abierto al sentido: “El símbolo, al ser abierto, incluye forzosamente lo imposible no manifiesto, lo indecible, es el decir de lo imposible de decir y un no decir de lo imposible de decir” (Sarmiento 312).

El empeño de Castillejo consiste, sobre todo, en desmarcarse de una interpretación materialista y positivista del lenguaje para la cual el significado de los signos estaría definitivamente dado. En forma de exposición teórica su obra *La escritura no escrita* constituye un manifiesto plagado de referencias a este problema. Frente a la expresión “lo escrito, escrito está” (una forma de literalismo para Castillejo), lo escrito, en su escritura, no está nunca escrito (o no literalmente): “toda lectura—nos insiste—es una interpretación” (*La escritura* 19). *La escritura no escrita*, este ensayo elaborado por medio de un lenguaje aparentemente convencional, y cercano por su contenido y por su forma aforística al *Tractatus* de Wittgenstein (otra de las influencias mayores de Castillejo), era en realidad el acompañamiento teórico de su obra *Un libro de un libro*. Enmarcado en una serie de creaciones de “escritura no escrita”, este proyecto, que nunca llegaría a completarse en su forma o idea original,⁴ consistía en un libro de cuatrocientas páginas en blanco que deberían ser a su vez fotografiadas e impresas en diversas formas y modos:

Estos modos de fotografiar e imprimir buscan la resolución simbólica de las formas del objeto, transformándolas al ser iluminadas por la fotografía y realizadas por la impresión o por la copia del negativo, constituyendo así una “escritura simbólica” de la luz o “Escritura no escrita”, desletrada. Los símbolos así creados no son en principio signos, ya que su constelación y ulterior interpretación crea una realidad abierta. Un símbolo es tal símbolo si es sentido como tal, mientras que un signo tiene sentido o, mejor dicho, significado (Sarmiento 311).

En esta obra se ve tal vez con mayor claridad que en ninguna otra cómo la escritura de Castillejo se aleja de lo literal. El libro en blanco no está escrito, esto es, ni siquiera es aún escritura. Es la fotografía la que atrapando la luz sobre sus páginas la registra y la convierte en símbolo. No hay por tanto signo, ni siquiera lenguaje reducido a sus unidades últimas, pero está presente el espacio de la escritura y es a partir de él donde se crea ese otro espacio de comprensión que trasciende lo material y caracteriza al arte moderno.

Tanto la pintura como la escritura modernas son símbolos, trascienden por tanto lo que son, no son literales. Lo que va a resultar completamente dife-

rente son los materiales utilizados por ambas. Si en el caso de la pintura eran el lienzo y los pigmentos los que antes imitaban la realidad y ahora se dispersan libres, en la escritura tenemos letras y páginas como componentes últimos del texto impreso. En el caso de otros libros de Castillejo que sí están escritos con letras, como *El libro de las íes*, pero también *El libro de las 18 letras* (1972) o *El libro de la J* (1999), es importante señalar que para su autor estas unidades mínimas del lenguaje no deben leerse como elementos decorativos, ni como meros caracteres tipográficos. Las letras escritas, aunque aisladas, mantienen una cierta relación con la totalidad del código lingüístico, así como con la historia consciente o inconsciente de la escritura que acompaña a la letra. Esto equivale, por ejemplo, a decir que una determinada letra, aunque no aparezca inscrita en una palabra con sentido, aunque aparezca aislada, guarda memoria de la frecuencia con la que aparece en un idioma, de su sonoridad e incluso, podríamos pensar, del eco semántico de las palabras en las que se inscribe.

Castillejo ha señalado en más de una ocasión su alejamiento respecto de la escritura experimental y, sobre todo, respecto de la llamada poesía concreta o poesía visual. El hecho de que se considerase a sí mismo escritor y no poeta, subraya la soledad de un camino en el que, ni siquiera el propio Greenberg, su maestro, logró acompañarle:

no pude lograr que se reconociera la posibilidad de una escritura moderna en medio de tanta escritura trivial que nada tenía de verdaderamente nueva, ya se llamase experimental, concreta, visual... Greenberg nunca entendió, ni menos aún comprendió, *El Libro de las íes* (1969). Es decir, una escritura abstracta que no era mera poesía concreta. (*Ensayos* 120)

En esta senda que el autor inicia hacia el horizonte de una escritura moderna solo hay dos nombres que destacan claramente como antecedentes de su proyecto:⁵ James Joyce y Getrude Stein. A pesar de su declarada admiración por el escritor irlandés, para el autor del *El libro de las íes*, una obra como *Finnegans Wake* es el síntoma de un momento de decadencia cultural. Un carácter crepuscular que se manifiesta en el hecho de que Joyce, en esta obra, en lugar de crear algo completamente nuevo, insista en acumular, mediante citas y referencias culturalistas, el saber del pasado (“La nueva escritura” 41). Por otra parte, tanto en esta obra como en el *Ulises*, Joyce estaría demasiado apegado al lenguaje oral para dar cuenta de la especificidad de lo escrito (*Ensayos* 152), algo que, precisamente, Castillejo pretendía haber logrado por primera vez con *El libro de las íes*.⁶ Frente a la obra de Joyce, la escritura moderna que representa la obra de Castillejo ofrece, por último,

algo más que una mera alteración de la gramática al uso, puesto que, como hemos visto, viene a utilizar los signos, las figuras y las letras de la escritura como símbolos:

Para mí la escritura moderna que *constele* símbolos, es decir que emplee signos, figuras, letras, como constituyendo símbolos, resulta más profunda, amplia y excelsa en su sentido que esas otras escrituras que rompen con la escritura monológica alterando su gramática para lograr una multiplicidad de sentidos (como el *Finnegans Wake*), o modifican su linealidad para formar con las palabras un campo visual (como *Un Coup de dés* de Mallarmé) (*Ensayos* 174).

La escritura de vanguardia ofrece, sin embargo, una propuesta mucho más “seminal y fecunda” que la de Joyce para el proyecto de escritura moderna en el que Castillejo se encuentra inmerso. Si Joyce era considerado por este autor como “el último de los escritores antiguos” (*Ensayos* 120), en Gertrude Stein nos encontramos con la primera figura de los escritores modernos. En sus poemas y textos en prosa, algunos de los cuales Castillejo versionó y publicó en castellano,⁷ esta autora llevó a cabo una desestabilización del lenguaje liberando al signo de cualquier relación unívoca o lineal con el referente. Lo que las obras de Stein habían logrado es dar con la posibilidad de un lenguaje abstracto, liberado de la obligación de representar algo externo al lenguaje mismo y volcado en la composición. A diferencia de la prosa de Joyce que, aunque abierta a una multiplicidad de sentidos, conserva la sombra de un referente narrativo y exhibe una sobreabundancia de sentidos culturales añadidos y fijados en neologismos, la escritura de Stein detiene la referencialidad y ofrece una experiencia que viene dada únicamente por la escritura misma:

lo expresado puede no venir dicho conceptualmente, no proceder de un suceso externo a la escritura, sino venir generado por la escritura misma. El arte de la escritura tiende en la modernidad, al igual que las demás artes, a potenciar lo que puede decirse con los modos que le son específicos, y a liberarse de otros modos de decir propios de otras artes como el discurso hablado, el recital. Es decir, tiende a liberarse, por ejemplo de la oralidad, al igual que antes la escritura alfabética liberó a la escritura del dibujo, la marca o el pictograma (*Ensayos* 104).

Las escrituras de Castillejo y de Stein convergen en lo esencial en un proceso que recuerda acuciantemente al de la abstracción pictórica: en primer lugar se rompe la relación entre palabra y mundo que el lenguaje discursivo pretende, de modo ilusorio, reconstruir. Si el impresionismo había dejado ya de pintar conceptualmente (*Ensayos* 151), la escritura lo hace ahora en tanto que la elección de los términos no viene determinada por su contenido conceptual, sino por su sonido, por el ritmo, por el azar o por su capacidad evocativa o simbólica. Al igual que en la escritura automática surrealista, el escritor no produce aquí un “gesto expresivo” sino que genera más bien “grafismos espontáneos” (*Ensayos* 48). Estos, si bien pueden manifestar impulsos inconscientes, no habrían pasado previamente por el filtro consciente de lo conceptual, ni podrían ser por ello traducidos a un lenguaje convencional.

Gertrude Stein no solo creo (sic) así una *escritura automática* antes que los surrealistas, sino también una *escritura sintomática* que revela la patología de la sociedad a través de sus compulsiones. Stein parecía pedir el desarrollo de unas futuras escrituras más profundas y sutiles, lo que todavía hoy constituye una asignatura pendiente (*Ensayos* 112).

La literalidad, enemiga por tanto de la escritura moderna, amenaza desde dos frentes: el formado por aquellos que pretenden atrapar la experiencia conceptualmente mediante signos y el de aquellos que creen que la materia es la propia experiencia bajo el lema de “lo que ves es lo que ves”. Ambas formas literalistas matan la verdadera esencia de la escritura que ha de convertirse en espacio de tránsito hacia lo no escrito. La escritura no es conceptual y no dibuja, pero al mismo tiempo no se queda en sí misma, no es un objeto fetiche. En esta estela de desarrollo escritural Castillejo, radicalizando la postura de Stein, se enfrenta en sus trabajos a los componentes últimos del lenguaje escrito (esto es, las letras) y juega o experimenta con su colocación en el espacio-marco de la página, así como con las expectativas del lector que se enfrenta a sus obras.

Leer una “i” como si fuera una letra

Comenzábamos este texto afirmando que la escritura de Castillejo nos invitaba a reconsiderar el acto de lectura proponiendo una nueva manera de relacionarnos con el lenguaje y con el libro impreso. Para ello el lector debe acercarse a sus íes, buscar parecidos, hermanamientos, relaciones dentro y fuera del

libro. En cierto modo, quien se acerque a su escritura debe seguir en la lectura el rastro de un nuevo lenguaje dentro del lenguaje. Sin embargo, como en todo proceso de aprendizaje de una lengua parecería que para que este fuera completo, deberíamos también aprender los rudimentos de su escritura, esto es, adquirir algunas nociones no solo de cómo se descifran, sino de cómo se codifican sus signos. En este sentido, Castillejo también se preocupó, a través de la reflexión sobre su práctica artística, de pautar los rasgos de una escritura moderna y consciente de sus propias limitaciones y necesidades.

El primero de los rasgos que preocupa al autor a la hora de abordar el ejercicio de la escritura es el del tamaño de la letra. Según señala Castillejo la cuestión de la escala de los caracteres tipográficos tiene una importancia radical en su escritura. Por una parte si se quiere evitar que el signo gráfico se convierta en pintura “el tamaño de los caracteres no puede exceder en mucho al que convenga a la escritura de que se trata” y debe variar según las circunstancias (“La nueva escritura” 40). En segundo lugar es necesaria cierta economía o sobriedad, según el escritor, para que el lector no se quede en la imagen y pueda percibir relaciones con otras páginas y entre unas letras y otras. Así, un tamaño de letra demasiado grande provocaría que dejáramos de percibir el elemento en cuestión como una letra común; pero un cuerpo de letra excesivamente reducido forzaría la lectura haciendo que la atención recayera sobre la dificultad del reconocimiento tipográfico: “Las letras de tamaño muy pequeño pueden resultar humorísticas e irónicas, o desequilibrar excesivamente la lectura, centrándola excesivamente en el ‘esfuerzo’ del lector” (“La nueva escritura” 42).

Además de tomar en consideración el tamaño de la fuente, el escritor debe enfrentarse en su escritura también a un segundo problema, esto es, cómo situar los caracteres tipográficos en el espacio de la página: “El mínimo esencial para la escritura es un signo y un espacio” (“La nueva escritura” 43); sin embargo, para que haya escritura el signo tiene que ocupar este espacio de una determinada manera. Una decisión que recaerá necesariamente en el escritor, al igual que un pintor al enfrentarse al lienzo debe elegir cómo ordenar su composición de formas y colores. Si bien sin duda ambos tienen en mente el modelo del arte pictórico, el modo en que sitúan los caracteres en el espacio abierto por la página será una de las principales diferencias entre la escritura de Castillejo y la de su referente literario más cercano, Gertrude Stein. La poeta estadounidense “compone”, mientras que Castillejo únicamente aspira a “colocar” las letras. Dice Stein que la composición de su escritura la aprendió de Cézanne. Que si antes al escribir trataba de presentar una idea central de la que todo lo demás era acompañamiento, gracias al maestro descubrió que en una composición “una cosa es tan importante como la otra”, es decir, todo está al mismo nivel (Stein, “Todo lo que he hecho” 53). Para Castillejo,

sin embargo, si bien en las composiciones de Stein todos los elementos son tratados como equivalentes, no deja de existir en la escritura una intención estética, y por tanto el reflejo de una moda o del capricho. Frente a la “composición” steniana, la “colocación” de las letras en su propia escritura, nos dice Castillejo, “viene dada por lo que se quiere decir con la escritura y por las exigencias del medio” (“La nueva escritura” 43). En la obra de Stein la ruptura de la jerarquía lingüística presupone la indiferencia frente a los órdenes gramaticales, si bien para Castillejo parece que la principal preocupación va a ser, siguiendo la senda mallarmeana, distribuir los caracteres espacialmente rompiendo con la sucesión lineal habitual de las letras. Lo importante es que este gesto no sea simplemente expresión de gustos, deseos o costumbres de una determinada época o carácter. En el caso de *El libro de las íes* el mínimo de variedad en la posición de las letras podría parecer que obedece en origen a un principio minimalista, si bien su centralidad se debe sencillamente al hecho de que, según el escritor, dispuestas así las letras llamarán menos la atención sobre su colocación. Un contraejemplo lo encontramos en otro proyecto de Castillejo, *El libro de la letra*. En él la letra “n”, en mayúscula, baila en la página y gira sobre sí misma en todas direcciones. Es el único de los libros de la producción de Castillejo en el que la colocación de la letra no sigue la costumbre occidental tradicional de una lectura de izquierda a derecha, un intento que el mismo autor reconoció fallido dejando la obra inédita (*Ensayos* 127). En *El libro de las íes* la colocación de la letra en el centro de la página busca la neutralidad. Sin embargo, advierte Castillejo que el autor ha de procurar no ser fetichista. El centro no hay que buscarlo de modo riguroso y matemático sino que en esta búsqueda el escritor debe proceder, como en todo arte, por tanteo, empíricamente.

Hemos visto ya cómo el escritor moderno no debe guiarse simplemente por el azar o el capricho, ni tampoco por rígidas normas de composición matemática. Este debe saber que a diferencia de una “i” pintada, que “representaría” la letra, pero también distanciándose de la consideración de la “i” como mero material tipográfico, una “i” verdaderamente escrita se manifiesta en su “capacidad para crear una coherencia dramática mediante momentos escritos de anticipación y culminación” (“La nueva escritura” 40). La escritura a la que aspira Castillejo quiere “decir algo”, evitando permanecer en los márgenes una mera tautología, como pretende el arte literalista. La lectura es un proceso en el que se crean y rompen expectativas, por lo que es importante para Castillejo que las técnicas de “colocación” de la letra sean sencillas, evitando así que el lector quede confundido frente a una variedad de letras o espacios demasiado amplia. Lo que busca “decir” el autor no es una “descripción anecdótica”, sino algo nuevo que viene de la expresión de una “coherencia narrativa” propiciada por la capacidad de las letras para hacer referencia al resto de

la escritura. “Así, por ejemplo,—afirma Castillejo—en mi libro de la i (sic), la coherencia no es tautología porque el que un idioma ponga muchas o pocas íes en las palabras que designan sus números, es un hecho histórico propio de su escritura y no un proceso lógico-formal” (“La nueva escritura” 41).

En base a todos estos aspectos el escritor será capaz de crear una obra escrita que no busca únicamente ser descifrada para proporcionar el acceso a un sentido que esté más allá de ella misma. Sus libros, siguiendo la estela iniciada por otros componentes del grupo Zaj, como Juan Hidalgo y Walter Marchetti, son abiertos en la medida en que nos hablan de un vacío que es fuente de sentido.⁸ Las referencias de Castillejo al concepto de “comprensión” a lo largo de sus escritos teóricos es recurrente. Una lectura como la que nos propone *El libro de las íes* no puede consistir en un proceso de “entendimiento” de lo escrito, en el sentido de un desciframiento de los signos, sino en un ejercicio de “comprensión” de la simbología contenida en sus grafismos. En esta obra la escritura permanece abierta siempre a la lectura o, dicho de otro modo, la escritura no está nunca escrita. Sin embargo, esta comprensión, teñida de referencias a la filosofía oriental, no se limitará a las formas escritas sino a un modo de relacionarse con el mundo “sin captarlo, sin apropiarlo. No sujetándolo o fijándolo mediante signos o símbolos” (Castillejo, *Ensayos* 84). Escritura y lectura se manifiestan, por tanto, como el anverso y el reverso de una comprensión que encuentra en la realidad que se extiende fuera de las páginas el objeto último de su actividad:

El mundo tiene que ser escrito para ser leído, la escritura es un hacer, una forma de producción que está en el mundo tanto o más que en el papel. El mundo no está escrito, lo no escrito es el tema de la escritura. Hay que escribirlo y leerlo, pero no necesariamente en ese orden, porque también puede decirse que hay que leerlo y escribirlo (*Ensayos* 25).

Notas

1. La presente investigación se enmarca dentro del proyecto “Filosofía de la imagen” (2012–2015) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2011–26621). Con algunas ligeras variaciones la contribución fue presentada en el marco del ciclo de conferencias “Ensayo/Error: tentativas interartísticas en el estado español” en la Universidad Autónoma de Madrid el 13 de marzo de 2015.

2. Algunas notas biográficas sobre el autor y una reflexión sobre la especificidad de la obra del Castillejo en el marco de la poesía y el arte del periodo pueden encontrarse en: Santana, “José Luis Castillejo: la escritura que se dibuja a sí misma” 105-109.
3. Véase Sarmiento, *Escrituras en libertad* 296.
4. Disponemos de una versión reducida publicada por el Centro de Creación Experimental: Castillejo, *Un libro de un libro*.
5. En el ámbito español Castillejo realiza alguna concesión en sus escritos a autores como Eduardo Scala o Juan Eduardo Cirlot, si bien estos no pueden considerarse sin reservas continuadores de la escritura moderna que busca el autor (*Ensayos* 114).
6. En *La escritura no escrita* Castillejo se refiere a su *Libro de las íes* como el “descubrimiento de un decir *escrito*, de la escritura escrita y no sólo hablada” (17). La escritura se independizaría así de un decir convencional oral que oculta la especificidad de lo escrito y lo somete mecánicamente a lo oral.
7. Es el caso de *Retratos* o del pequeño texto “Todo lo que he hecho”.
8. Si bien Castillejo reconoce la existencia de un componente narrativo en sus primeras obras *Zaj* (como en *La caída del avión en terreno baldío*), posteriormente afirma haber renunciado a esta dimensión (todavía reconocible en la escritura de Joyce). Una constante en sus obras es, sin embargo, la idea de vacío, recogida de la práctica de las primeras obras *Zaj* de Juan Hidalgo (“Cartones, libros y poética *Zaj*” 110).

Obras citadas

- Castillejo, José Luis. *Ensayos sobre arte y escritura*. Santander: Ediciones La Bahía, 2013.
- _____. *La escritura no escrita*, Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 1996.
- _____. *Un libro de un libro*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 1998.
- _____. “La nueva escritura.” *Tropos* 5 (1972).
- _____. “Cartones, libros y poética *Zaj*.” Entrevista de José Díaz Cuyás a José Luis Castillejo, en: *Concreta* 7 (2016): 110 y sig.
- Greenberg, Clement. *Collected Essays and Criticism*. Ed. John O’Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Sarmiento, José Antonio, ed. *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Instituto Cervantes, 2009.
- Santana, Sandra. “José Luis Castillejo: la escritura que se dibuja a sí misma.” *Concreta* 7 (2016): 105–109.
- Stein, Gertrude. *Retratos*. Ed. y trad. José Luis Castillejo. Barcelona: Tusquets, 1980.
- _____. “Todo lo que he hecho.” Trad. José Luis Castillejo. *Tropos* 6 (1971).
- VV.AA. *Zaj* [Catálogo de la exposición], *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 23 de Enero -21 de Marzo, 1993*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

Santana, Sandra. “¿Cómo se lee una “i”?” Las imágenes de la escritura en la obra de José Luis Castillejo.” *Ensayo/Error. Arte y escritura experimentales en España (1960–1980)*. Ed. Juan Albarrán Diego y Rosa Benéitez Andrés. *Hispanic Issues On Line 21* (2018): 169–182.
