



MATERIA DE ESCRITURA
ENTRE EL SIGNO Y LA ABSTRACCIÓN
EN LA ÉPOCA DEL *INTERMEDIA* (1950-1980)

HENAR RIVIÈRE y ARANTXA ROMERO (eds.)

MATERIA DE ESCRITURA

Colección Historia del Arte
Serie *Artes y Artistas*, 71

Dirección

Wifredo Rincón García, Instituto de Historia, CSIC

Secretaría

Miguel Cabañas Bravo, Instituto de Historia, CSIC

Consejo de Redacción

Elena Díez Jorge, Universidad de Granada
María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, Universidad
Complutense de Madrid
Therese Martin, Instituto de Historia, CSIC
Matilde Miquel Juan, Universidad Complutense de Madrid
Idoia Murga Castro, Instituto de Historia, CSIC
Juan Miguel Sánchez Vigil, Universidad Complutense de Madrid
Luis Sazatornil Ruiz, Universidad de Cantabria
Jaime Vindel Gamonal, Instituto de Historia, CSIC

Consejo Asesor

Manuel Arias Martínez, Museo Nacional del Prado
Paula Barreiro López, Université Grenoble Alpes
María Luisa Bellido Gant, Universidad de Granada
Antonio Cea Gutiérrez
Juan Ignacio del Cuetto Ruiz Funes, Universidad Nacional Autónoma de México
Manuel García Heras, Instituto de Historia, CSIC
Milagros Guardia Pons, Universitat de Barcelona
Concha Lomba Serrano, Universidad de Zaragoza
Irene López Arnáiz, Instituto de Historia, CSIC
Vidal de la Madrid Álvarez, Universidad de Oviedo
Carmen Ortiz García
Pamela Patton, Princeton University
Antonio Urquizar Herrera, Universidad Nacional de Educación a Distancia
Alfredo Manuel Vigo Trasancos, Universidade de Santiago de Compostela

A R T E S Y A R T I S T A S

MATERIA DE ESCRITURA
ENTRE EL SIGNO Y LA ABSTRACCIÓN
EN LA ÉPOCA DEL *INTERMEDIA* (1950-1980)

HENAR RIVIÈRE y ARANTXA ROMERO (eds.)

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2022

La versión electrónica de este libro está disponible en acceso abierto en editorial.csic.es y se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-Non Comercial-No Derivadas 4.0. La información completa sobre dicha licencia puede ser consultada en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. Esta licencia afecta solo al material original del libro. El uso del material proveniente de otras fuentes (indicadas en las referencias), como diagramas, ilustraciones, fotografías o fragmentos de textos, requerirá permiso de los titulares del *copyright*.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

La publicación de este libro ha contado con una ayuda del Vicerrectorado de Investigación, Transferencia y Campus Santa Cruz y Sur de la Universidad de La Laguna.

Catálogo de publicaciones de la Administración General del Estado:
<https://cpage.mpr.gob.es>

EDITORIAL CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: editorialcsic@csic.es)



© CSIC

© Henar Rivière y Arantxa Romero (eds.), y, de cada texto, su autor

© Jasper Johns, Robert Morris, Ben Vautier, George Maciunas, Henri Michaux, VEGAP, Madrid, 2022

© De las ilustraciones, las instituciones y personas mencionadas a pie de figura

© Imagen de cubierta: Jasper Johns, *Skin with O'Hara Poem*, 1963-1965, litografía. © Jasper Johns, VEGAP, Madrid, 2022

ISBN: 978-84-00-10986-8

e-ISBN: 978-84-00-10987-5

NIPO: 833-22-070-7

e-NIPO: 833-22-071-2

Depósito Legal: M-12587-2022

Maquetación, impresión y encuadernación:
DiScript Preimpresión, S. L.

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

ÍNDICE

PERFILES ACADÉMICOS.....	11
MATERIA DE ESCRITURA. INTRODUCCIÓN CRÍTICA.....	19
<i>Henar Rivière y Arantxa Romero</i>	
Bibliografía.....	27
INTIMIDAD E IMÁGENES DE LA ESCRITURA. LO NO DICHO EN EL DECIR DE JOSÉ LUIS CASTILLEJO.....	29
<i>Henar Rivière</i>	
La modernidad anacrónica.....	30
Escribir un libro: interioridad.....	32
Escribir una letra: individuación.....	37
Escribir el mundo: intimidad.....	41
Bibliografía.....	49
JOYCE MANSOUR, <i>LE GRAND JAMAIS</i> : DEL LIBRO A DOS, AL LIBRO A TRES.....	51
<i>Jeanne Bacharach</i>	
Gestos de imitación y de confusión.....	55
Gestos cortantes.....	57
La cuestión de la alteridad: una nueva figura para la autoría.....	64
Bibliografía.....	67

<i>READ IN RED</i> / JASPER JOHNS Y EL LIBRO COMO OBJETO	71
<i>Sandra Santana Pérez</i>	
Bibliografía.....	88
MATERIALIDAD, ABSTRACCIÓN Y GESTO: ALGUNAS TENSIONES EN LA ESCRITURA DE JOSÉ-MIGUEL ULLÁN	91
<i>Rosa Benítez Andrés</i>	
Bibliografía.....	105
LA REFERENCIA ES UNA DISTRACCIÓN. EL LENGUAJE COMO CENTRO DE EXPERIENCIA EN <i>STORY</i> , DE BERNADETTE MAYER, Y <i>MY LIFE</i> , DE LYN HEJINIAN.....	107
<i>Erea Fernández Folgueiras</i>	
Una idea de normalidad y una idea de dificultad. El problema de la representación.....	107
Formas y materia de la dificultad. Literalidad, perceptibilidad, cuerpo de lengua.....	111
Cortado y mezclado: el método de Bernadette Mayer en <i>Story</i>	115
Tejido y enredado, repetido, pero no igual. <i>My Life</i> como memoria lingüística	118
¿Cómo mantenerlo unido? Por la lengua y hacia fuera: todo descubrimiento estético es un descubrimiento social.....	127
Bibliografía.....	131
ESCRIBIR EL MOVIMIENTO: LOS GESTOS, EL TRABAJO.....	135
<i>Iñaki Estella Noriega</i>	
Bibliografía.....	156
EL JUEGO ENTRE LA ESCRITURA Y LA IMAGEN EN EL GRAFFITI AMERICANO DE 1960 Y 1970.....	159
<i>M.ª Isabel Carrasco Castro</i>	
Introducción	159
Excavar en la palabra «graf(f)iti».....	160
El movimiento Graffiti entre la escritura y la imagen.....	163
El Graffiti desde la filosofía de la escritura	177
Conclusión.....	187
Bibliografía.....	189

ESCRITORES DEL GESTO: CHRISTIAN DOTREMONT Y JULIEN BLAINE	191
<i>Serge Linarès</i>	
Ensayos de emancipación.....	192
Reinventarse	199
Conclusiones	206
Bibliografía.....	207
PRECIPITADA LA INSCRIPCIÓN. EL LABORATORIO MESCALÍNICO DE HENRI MICHAUX, ENTRE HIPERESTESIA Y CORPORALIDAD GRÁFICA	209
<i>Arantxa Romero</i>	
Laboratorios en la <i>rue Séguier</i>	209
La escritura por el cuerpo y el cuerpo por la escritura	213
Un derrame gráfico. <i>Paz en las rupturas</i>	220
Precipicios	226
Bibliografía.....	227

INTIMIDAD E IMÁGENES DE LA ESCRITURA. LO NO DICHO EN EL DECIR DE JOSÉ LUIS CASTILLEJO

HENAR RIVIÈRE
Universidad Complutense de Madrid

José Luis Castillejo se consideraba un escritor moderno. Esto, según su propia definición de la escritura moderna o «nueva», equivale a decir que su obra fue radicalmente no literaria. Castillejo no escribía ni prosa ni poesía: escribía escritura. Pura, autónoma, liberada de la habitual supeditación del escribir al relatar o al expresar; emancipada también del habla e, incluso, del lenguaje. Una escritura, por tanto, que no quiere significar ni representar nada más allá de sí misma y que, no obstante, busca «intimar lo no dicho en su decir» (Castillejo, 2013: 158).

El presente ensayo se propone ahondar en esta aparente contradicción a través del estudio de lo que Castillejo denomina las «imágenes de la escritura», uno de los territorios más fértiles que abrió a partir de su obra fundacional *The Book of i's* (1969). La clave para la lectura de Castillejo que aquí propongo se encuentra en la confluencia de dos conceptos, «interioridad» e «individuación», que se funden en un tercero: «intimidad». Los dos primeros se vinculan, respectivamente, al mundo de las artes plásticas —esencialmente la pintura— y al del psicoanálisis. El tercero remite a la escritura como espacio y, a la vez, fruto de la realización psíquica y física —materia— de su escritor.

La modernidad anacrónica

Cuando, a finales de la década de los años sesenta, Castillejo empieza a abogar activamente por una escritura «moderna», está desafiando conscientemente la tendencia general del arte de su tiempo. Él mismo se había adentrado en los caminos de la creación, apenas unos años antes, dentro de la experimentación «posmoderna» del grupo Zaj.

Fundado por tres compositores en Madrid (1964), Zaj fue uno de los colectivos internacionales pioneros en el arte de acción, que abrió con su quehacer los caminos de una considerable variedad de prácticas artísticas de esencia *intermedia*, tales como distintas formas de accionismo —música de acción en un primer momento y, más adelante, *performance* propiamente dicha—, arte postal o arte correo, así como arte del objeto, conceptual y sonoro, todas ellas prácticas frecuentemente vinculadas, a su vez, a diferentes modos de experimentación en la escritura.¹ Castillejo nunca se cansó de subrayar que su paso por Zaj, entre 1966 y 1969, supuso para él una doble liberación: una de entrada y otra de salida. Cuando fue acogido por el grupo, experimentó un auténtico *satori* o iluminación que lo abrió al universo de la creación, mientras que, al ser expulsado, se vio en la tesitura de tener que articular un marco teórico propio para darle cobijo a su escritura.² Con-

¹ Para más detalles sobre los orígenes musicales e internacionales de Zaj, la variedad *intermedia* de su actividad y, dentro de ella, la relevancia de las prácticas escriturales, véanse: RIVIÈRE, Henar. «La escritura performativa del grupo Zaj: libros de artista, arte postal, etcéteras», *Hispanic Issues On Line (HIOL)*, vol. 21: J. Albarrán Diego y R. Benítez Andrés (eds.), *Ensayo/Error: Arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*, Minnesota: University of Minnesota, 2018b, pp. 136-168; «Zaj. De la Música de acción al Arte sonoro», en M. Fontán de Junco, J. Iges y J. L. Maire (eds.), *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España 1961-2016*, Madrid, Fundación Juan March, 2016, pp. 128-142 y «Especulaciones: Zaj y la crítica española», en M. D. Barral, E. Fernández, B. Fernández y J. M. Monterroso (coords.), *Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 2012, pp. 1565-1575. Sobre el concepto de arte *intermedia*, véase el texto introductorio al presente volumen.

² Es interesante observar que Castillejo empleaba el término «hogar» para referirse a aquello que perdió y, por consiguiente, buscó tras su expulsión de Zaj. Su paso por el grupo le había enseñado que «la soledad no es productiva» (Castillejo, 2011: s. p.), sin embargo, su nuevo «hogar» no lo fue en el sentido de una nueva agrupación o familia artística claramente definida, sino que justamente consistió en un pensamiento teórico propio, que adoptó un ideario determinado, pero se conectó con diferentes tendencias y contextos artísticos —el de la escritura experimental española, la pintura abstracta estadounidense o el grupo francés de Supports/Surfaces, por citar los más importantes—. A esta dificultad para fijar una adscripción concreta de Castillejo a categorías dadas, se añade la pluralidad

cibió entonces un pensamiento estético que reivindicaba como «nueva» la idea de modernidad (Castillejo, 1972a: 39), precisamente cuando esta se estaba viendo desplazada por la posmodernidad, y que abogaba por la «especificidad diferencial» de las artes (Castillejo, 2013: 25 y *passim*), en oposición frontal a las hibridaciones del *intermedia*.

Este espíritu de contradicción está en sintonía con la forma de entender la modernidad de Castillejo, que en su pensamiento constituye, a la vez, un proceso histórico y una actitud crítica radical, cuya finalidad última es la comprensión «del sentido de la realidad» (*ibidem*: 191) y, con ella, la consecución de la libertad del sujeto. Según el autor, el arte —cada una de las artes— ofrece una vía privilegiada para tal fin, a condición de mantener su autonomía respecto de dicha realidad: para iluminarla y «constelar la experiencia» (*ibidem*: 26), el arte ha de ser independiente de ella. Desde los inicios de la modernidad en el siglo XVIII, esta emancipación del arte estuvo también vinculada a una apuesta por la autonomía de las distintas disciplinas artísticas entre sí, en una línea de teoría y práctica que, en la época de Castillejo, tuvo a su más influyente valor en el crítico de arte estadounidense Clement Greenberg. Fue bajo la influencia de la crítica formalista de Greenberg que Castillejo se lanzó a conquistar la autonomía de la escritura. Apasionado coleccionista de pintura, el escritor reconocía en ella al «arte piloto» de la modernidad (*ibidem*: 25), y la tomó como guía para su escritura, igual que los pintores modernos habían seguido antes el ejemplo de la música, la más abstracta de las artes, para «alcanzar la “pureza” y autosuficiencia que deseaban» (Greenberg, 1986: 32). Su obra plantea, así, un diálogo continuo y fértil con la pintura, en un tipo de relación interdisciplinar que se quiere diametralmente opuesto al de las prácticas *intermedia*. Estas nacieron de la fusión de los recursos y efectos de unas disciplinas con otras, mientras que, a Castillejo, la pintura le interesaba como inspiración metodológica para descubrir los principios específicos que diferencian a la escritura de cualquier otro arte, incluida la pintura.

de personalidades, a veces difíciles de reconciliar, que él adoptaba según el contexto —al menos tres posibles: el Castillejo escritor, el Castillejo coleccionista de arte y el Castillejo teórico—. Para más detalles sobre la doble liberación de Castillejo a través de Zaj, véanse: GONZÁLEZ FUENTES, José Antonio. «La vida “interesante” de José Luis Castillejo», en J. M. Lafuente (ed.), *José Luis Castillejo y la escritura moderna*, Santander, La Bahía, 2018, p. 31 y RIVIÈRE, Henar. «José Luis Castillejo y la escritura moderna», en J. M. Lafuente (ed.), *José Luis Castillejo y la escritura moderna*, Santander, La Bahía, 2018a, p. 59.

Es en este contexto de defensa de la modernidad, especificidad diferencial de las artes y consiguiente abstracción de los lenguajes artísticos, donde se encuadra el concepto de «interioridad». Una «escritura interna» es para Castillejo aquella que impone su presencia «por sí misma, al igual que la pintura de Morris Louis» (Castillejo, 1969: 11), es decir, una escritura que se desprende del referente externo para brotar del libre juego con sus determinaciones intrínsecas, materiales y culturales. Igual que los pintores modernos habían renunciado al ilusionismo de la representación y se habían centrado en sacarle el máximo partido a los elementos constitutivos de su disciplina —la superficie del lienzo, el color, la materialidad del pigmento, el trazo, etc.—, Castillejo se vuelca en descubrir cuáles son los elementos consustanciales a la escritura —la letra, la tipografía, el libro, etc.— para ceñirse escrupulosamente a escribir con ellos. Esta aceptación, si se quiere, de los límites de la escritura como tal, será precisamente la que le permita abrirla a lo inefable y conduzca al hallazgo de las «imágenes de la escritura». Estas constituyen la máxima expresión de la emancipación de la escritura moderna de Castillejo y remiten a la posibilidad de una escritura simbólica —ánimica y espiritual—, más allá de cualquier forma de representación mimética, descriptiva, expresiva o, en definitiva, verbal de la realidad.³

Escribir un libro: interioridad

The Book of i's es, como se dijo, la obra inaugural de la escritura moderna de Castillejo (figuras 1 y 2). Publicado inmediatamente después de su salida de Zaj, fue el resultado de «un largo proceso de un año» de búsqueda (Castillejo, 2013: 131) que abrió las diferentes vías por las que iba a transitar su obra en los años siguientes. Como su propio título indica, es un libro de «íes», es decir, una obra alfabética que, sin embargo, también constituye un primer ejemplo de escritura posalfabética, en el sentido de que abstrae a

³ La idea castillejeana de «Las imágenes de la escritura» encuentra amplio desarrollo en su ensayo homónimo, incluido en CASTILLEJO, José Luis. *Ensayos sobre arte y escritura*, Santander, La Bahía, 2013, pp. 117-232. A partir de su lectura de los ensayos de Castillejo, también aborda la cuestión: SANTANA, Sandra. «¿Cómo se lee una “i”? Las imágenes de la escritura en la obra de José Luis Castillejo», *Hispanic Issues On Line (HIOL)*, vol. 21: J. Albarrán Diego y R. Benítez Andrés (eds.), *Ensayo / Error. Arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*, Minnesota: University of Minnesota, 2018, pp. 169-182.

la letra «i» del sistema de signos —alfabético— en el que se inscribe, para abrir, en ella y con ella, toda otra dimensión de posibilidades metafóricas que la convierten en la primera imagen de la escritura de Castillejo. Para entender cómo se produce esta apertura y a qué dimensiones simbólicas da cabida, conviene leer el libro preguntándose qué significa exactamente en él «imagen de la escritura»: ¿qué imagen o imágenes hay en *The Book of i's*?, e imágenes ¿de qué cosa? Sería tentador responder con una evidencia que, además, acaba de mencionarse: este libro, llamado «el libro», es, a todas luces, una obra autorreferencial, por lo que, sin necesidad de abrir sus páginas, sabemos que en ellas encontraremos la imagen de la letra «i». Pero saber no es comprender, y la pregunta sigue sin ser contestada: esta letra «i», ¿qué es, en tanto que imagen?

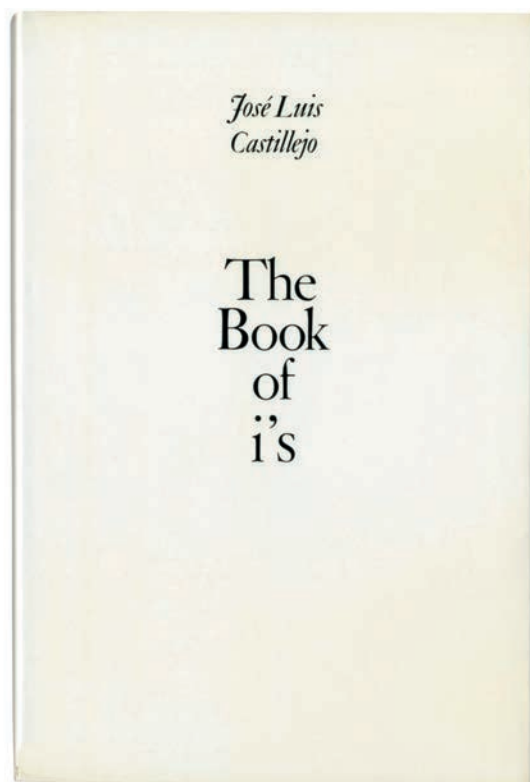


Figura 1. José Luis Castillejo, *The Book of i's*, Costanza: edición del autor (Druckerei u. Verlagsanst.), 1969. Cortesía del Archivo Lafuente.



Figura 2. José Luis Castillejo, *The Book of i's*, Costanza: edición del autor (Druckerei u. Verlagsanst.), 1969. Cortesía del Archivo Lafuente.

Debemos, pues, continuar nuestra lectura, que como toda lectura de un libro es un proceso temporal que compromete al cuerpo del lector —¡sus manos!— en una determinada gestualidad, con una implicación variable de su atención. En *The Book of i's*, este proceso deja de ser una mera adherencia a la recepción de contenidos para convertirse en algo central —de nuevo, autorreferencial—, precisamente a causa de la ausencia de «contenidos». En «el libro de las íes» no hay texto, ni argumentativo ni narrativo, hay «íes», y ni siquiera siempre; a veces las hojas están en blanco. Este vaciamiento «temático» o «conceptual» es lo que pone el énfasis en el proceso de lectura, incitando al lector a adquirir consciencia plena sobre el hecho de que los libros están hechos de páginas: a no tomarlo por descontado, a leer cada página como una página —entidad en sí misma en el momento en que forma parte de un conjunto de más páginas— y a percibir su materialidad y su función como soporte de la escritura.⁴

⁴ En este énfasis en el proceso de lectura podemos reconocer una afinidad con los libros de artista —e incluso con tarjetas de arte postal— de la pareja central de Zaj, Juan Hidalgo y

He aquí la primera operación de emancipación de *The Book of i's*. Si la pintura moderna había logrado desembarazarse de su sujeción al ilusionismo tridimensional de la perspectiva, había sido, en gran medida, gracias a su empeño por ser consecuente con la planitud consustancial a su soporte —lienzo, papel o tabla—. De forma análoga, «el libro de las íes» supera el ilusionismo de la narración al poner el soporte de la escritura al descubierto y llevar sus implicaciones hasta las últimas consecuencias: lo único que nos «cuenta» esta obra son sus cuatrocientas páginas.⁵ Y digo que «nos las cuenta» porque, al menos en un primer momento, no somos los lectores quienes las contamos, sino el propio libro, o más concretamente sus «íes»: es un secreto a voces que estas aparecen en aquellas páginas cuyo número en inglés lleva una o más «íes» —así, por ejemplo, la primera «i» no aparece hasta la página *five*, quedando las *one, two, three y four* en blanco, etc.—. Se elimina de este modo la separación, característica del arte de la representación, entre forma y contenido: la forma de esta obra es su contenido, y su contenido su forma. Esto ofrece —esta vez sí— una primera respuesta a la pregunta con la que iniciamos la lectura de *The Book of i's*: la «i» es imagen del propio libro como dispositivo que se autoengendra y se contiene a sí mismo, en la medida en que cada vez que aparece, pero también cuando no lo hace —precisamente porque a veces no lo hace—, remite al juego interno de relaciones del que nace su escritura. Este juego entre lo que se escribe —letras— y el soporte sobre el que se escribe —las páginas de un libro— tiene como elemento cohesionador al lenguaje verbal, puesto que no es en

Walter Marchetti. Sin embargo, hay una diferencia clave que, como he argumentado en otras ocasiones, es esencial para entender lo que separa a la propuesta estética de Castillejo de la de Zaj; a saber, en Zaj, este énfasis en el proceso de lectura adquiere una dimensión performativa de invitación a la acción —física, pero sobre todo mental— del lector. Las propuestas escriturales de Zaj constituyen plataformas propiciatorias que, a la manera de un *kōan zen*, tienden a diluirse una vez propiciado el *satori* en el receptor, dejándolo a solas consigo mismo y su nuevo estado de consciencia. Frente a ello, se ha visto que la escritura de Castillejo, lejos de diluirse, quiere imponer su presencia «por sí misma»: «El buen lector», afirma el escritor, «nunca está solo consigo mismo. No se oye a sí mismo. Oye la lectura [...]. El buen lector está pendiente de la escritura y de la lectura» (1973: 120). Sobre esta sutil, pero decisiva, diferencia entre la escritura de Castillejo y la de Zaj, véase: RIVIÈRE, 2018a, pp. 51-54 y 2018b, pp. 149-163.

⁵ En sus notas, Castillejo juega con la polisemia del término castellano «contar»: «*Contar* en español es *narrar* y *contar* [...]. Para los niños contar da el mismo placer que un cuento» [énfasis en el original]. Remite, asimismo, al término alemán *Erzählung* (cuento, relato), que contiene en su raíz el verbo *zählen* (contar números); véase: CASTILLEJO, José Luis. *Diario: notas de un escritor* [inédito], 1969, p. 9.

los números ni en sus correspondientes guarismos donde están las «íes», sino en los nombres que los designan en una determinada lengua.⁶ Es decir, que el lenguaje no ha desaparecido, pero su papel con respecto a la letra se ha invertido: antes los grafemas estaban supeditados a él, como meras herramientas de producción de sentido —igual que, en la pintura académica figurativa, la pincelada servía a la composición de escenas—; ahora es la letra la que pasa a ocupar el primer plano, cobrando entidad propia —como hace el trazo de la pintura abstracta, liberado de su tradicional función subordinada a la representación—. Por consiguiente, el lenguaje queda neutralizado, convirtiéndose en el código abstracto sobre el que se recorta la escritura: el referente externo del que surge, pero al que ya no está supeditado. Esta segunda operación de emancipación efectuada por *The Book of i's* hace que la «i» funcione como imagen —abstracción— del citado código lingüístico. En ella resuenan, según Castillejo, los ecos culturales e históricos que conlleva toda lengua, en este caso la inglesa, de modo análogo a cómo en la pintura abstracta reverbera la tradición figurativa.⁷

Como última observación sobre este juego o principio autogenerador del libro, conviene subrayar que no es explícito, en el sentido de que los números de página no están impresos —ni los habituales guarismos ni, mucho menos, sus nombres en inglés—; sin embargo, está claramente a la vista, en todas y cada una de las «íes». Estas aparecen y desaparecen originando un ritmo de lectura que, al no ser aleatorio ni seguir una simple secuencia matemática, incita al lector a intentar descifrar su regla oculta de colocación o, por decirlo como Felipe Boso, «la oferta de comunicación libre o no precodificada que le brinda el autor» (Castillejo, 2011: 19). De este modo, cada «i», recortada sobre el fondo de la hoja y de la lengua inglesa, condensa las correspondencias entre página y libro, letra y lenguaje, escritura y mundo de las que nace *The Book of i's*. Es decir, que cada «i» —y, en última instancia, también cada una de sus ausencias— intima «lo no dicho en su decir», propiciando lo que Castillejo llama la «visión de lo escrito» o, casi de for-

⁶ Sobre la elección de la lengua inglesa como algo meditado, frente a la consideración de otras posibilidades por parte de Castillejo, véase: RIVIÈRE, 2018a, p. 62.

⁷ Reflexionando sobre los problemas del arte abstracto, Castillejo argumenta que la imagen siempre debe mantener cierta relación con una referencia externa, en este caso el lenguaje. En su opinión, la abstracción total, como aquella perseguida por la pintura concreta, que busca la supresión de todas las relaciones, no es sino una negación purista y estéril del mundo, incompatible con el arte. Él mismo llegó al límite de la abstracción concreta con un libro de los años setenta que, significativamente, después consideró fallido; véase: RIVIÈRE, 2018a, pp. 70-71.

ma sinónima, la «legibilidad» de la escritura (Castillejo, 1969: 13-15), esto es: la percepción inmediata y directa, en un solo instante, de la totalidad de la obra.

Recapitulando, de acuerdo al principio de interioridad, la «i» es imagen del libro como dispositivo autorreferencial y del lenguaje como código abstracto de signos en el que se integra la escritura. En este contexto, el concepto de «intimidad» se presenta como la capacidad de la escritura de abrazar y mostrar, a un mismo tiempo, el complejo sistema de relaciones que hacen a la obra. Aparece, así, estrechamente unido a la idea de «visión» como un modo de comprensión que permite aprehender lo no dicho a través de la visualidad de la escritura.

Esto invita a continuar la lectura de *The Book of i's* prestándole atención a la «i» como manifestación visual, lo cual revelará, sin duda, más imágenes de la escritura en ella.

Escribir una letra: individuación

Todas las «ies» de *The Book of i's* tienen las mismas características formales: están impresas con caracteres tipográficos Janson Antiqua; en caja baja, es decir, minúscula; con un cuerpo de 16 milímetros de altura; y se disponen en el centro óptico —no matemático— de la hoja, que a su vez mide $23 \times 15,5$ centímetros. Estas particularidades son fundamentales. En la elección de esta letra sobre todas las demás opciones del alfabeto, hubo algo de intuitivo, pero intuición y azar son cosas bien distintas, y el hallazgo de Castillejo se produjo sobre la base de una intensa reflexión, que fue acompañada por numerosas pruebas y ensayos (Castillejo, 1969: 1-2).⁸

Empezando por el tamaño y la disposición de la letra, hay un equilibrio muy mediato en ellas. La «i» es claramente más grande que una letra de texto corriente, pero también más pequeña de lo que convendría si quisiera hacersele un monumento y convertir cada hoja en un poema visual. Por otro

⁸ En este sentido, conviene alertar sobre un craso error que, sorprendentemente, se repite con cierta frecuencia en textos más o menos académicos que hacen referencia a esta obra; a saber: el empleo de la caja alta o mayúscula para la letra «i» del título. Como han demostrado los principales estudios sobre esta obra, y como se probará también a continuación en este artículo, la diferencia entre una «i» y una «I» es esencial en este libro. *The Book of i's* no es *The Book of I's*, por mucho que insista el corrector automático de los programas de escritura que todos manejamos.

lado, su ubicación en el centro óptico de la hoja evita caer en el espacialismo decorativo de la poesía concreta. Ambas cuestiones evidencian que el escritor se cuidó mucho de no realizar una estetización pseudopictórica de la letra o de la página: «Mi escritura no busca “efectos” visuales sino la visión de lo escrito», insiste el autor (Castillejo, 1969: 15). Este es un punto clave para entender cómo funciona la visualidad en su obra. Castillejo era muy consciente de que la identificación del signo escrito («i») como unidad esencial y autónoma de la escritura conlleva el riesgo de caer en «el culto fetichista del signo, visto solo en su literalidad o materialidad» (Castillejo, 2013: 105), lo que a su vez supone cerrar todas sus posibilidades metafóricas.⁹ Se esmeró, por ello, en que la visualidad de su escritura no sucumbiera a ese materialismo reductor del signo, y el primero de sus recursos fue, precisamente, evitar que la letra prevaleciera sobre la página o la página sobre la letra: ambos elementos se activan mutuamente para abrir el mayor número de dimensiones metafóricas posibles en su visión.

La elección de la caja baja y el tipo de imprenta constituyen otro recurso que impide la literalidad y abre distintas posibilidades de lectura: la «i» minúscula es un grafema compuesto por dos figuras geométricas (una línea y un punto), a lo que se añade que la línea de la Janson Antiqua parece un guarismo (el 1). Esto no es algo que llame la atención a primera vista, pero sí a medida que uno va pasando las páginas del libro: la aparición reiterada de la letra, como centro de atención de la mirada, termina provocando una fluctuación perceptiva. A base de verla, de no verla y de volver a verla, empezamos a dudar sobre la entidad gráfica de esta «i» que ya no solo remite al alfabeto, sino a otros lenguajes latentes en ella, como el geométrico y el matemático.¹⁰ De este modo, la visión de la letra desvela su propia pluralidad como signo escrito o, más aún, como escritura de signos —alfabéticos,

⁹ De hecho, esto era algo que le reprochaba a la mayoría de la llamada «poesía visual» y una de las razones fundamentales por las que es problemático aplicar el calificativo de «visual» a su obra, que, por lo demás, tampoco es «poética». Véanse CASTILLEJO, José Luis. «La visualidad en la escritura moderna», en José Castillejo, *Ensayos sobre arte y escritura*, Santander, La Bahía, 2013, pp. 101-116 y RIVIÈRE, 2018a, pp. 51-52, 60-61 y *passim*. Para un desarrollo de la cuestión desde un enfoque más general, véase: SALGADO, MARÍA. «La poesía visual no es visual. El artificio poético del siglo XX a partir del problema de la poesía visual», *Hispanic Issues On Line (HIOL)*, vol. 21: J. Albarrán Diego y R. Benítez Andrés (eds.), *Ensayo / Error. Arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*, Minnesota, 2018, pp. 45-73.

¹⁰ La dimensión numérica de la «i» sugiere, de hecho, la posibilidad de leerla en clave matemática como la «unidad imaginaria» o «unidad de número imaginario» ($i = \sqrt{-1}$). Agradezco esta sugerencia a Daniel A. Verdú Schumann.

matemáticos o geométricos—, es decir, como escritura pura y dura. Puede así concluirse que la «i» es, simple y llanamente, una imagen de la escritura: de todas las escrituras posibles y de la posibilidad misma de la escritura.

Esto conlleva una ulterior emancipación respecto de la verbalidad, implícita, pero no idéntica, a la ya analizada en relación con el código lingüístico. En este proceso de emancipación, la caja baja de las «ies» abre, además, un nuevo eje de tensiones que, al permanecer irresueltas, amplían aún más sus posibilidades de lectura. El origen de estas tensiones se encuentra en la ambivalente relación entre escritura y habla. En la escritura habitual, sometida a la oralidad, la letra constituye básicamente la representación gráfica de un fonema. Castillejo no niega esta función fonética —eso equivaldría a excluir una forma de lectura y ya estamos viendo que su empeño es inclusivo—, pero sí la problematiza. Imaginemos que nos proponemos leer las «ies» en voz alta, nos preguntaremos entonces, ante todo, en qué idioma hacerlo, y posiblemente elijamos el inglés, conforme al título del libro.¹¹ Al empezar a pronunciar la «i» —*ai* en la fonética inglesa—, nos daremos cuenta de que esta letra es también una palabra que significa, nada más y nada menos, que «yo». Cabría entonces preguntarse a quién se refiere este «yo»: ¿a él?, ¿al libro?, ¿o incluso a mí?; volveremos sobre ello. De momento, interesa subrayar que, en cualquier caso, la «i» es «yo» solo en la medida en que la verbalizamos, porque la ortografía del «yo» en inglés tiene la peculiaridad de requerir el uso de caja alta o mayúscula. La caja baja de Castillejo redundante así en la no identidad entre escritura y verbalidad. Por otro lado, deja abierta la posibilidad de entender esta «i» como una versión disminuida del ego del autor, suposición que él mismo confirmó, en una obra autoirónica, décadas después (figura 3). Se tiende así, ante nosotros, otra dimensión primordial de su escritura, que atañe a su relación personal con ella: la dimensión psíquica. La contención de su propio ego había sido

¹¹ De nuevo, una lectura en cualquier otro idioma no está excluida. De hecho, el escritor hizo y grabó, años después, una en español; véase: CASTILLEJO, José Luis. *The Book of i's*, [vinilo], Milán, Alga Marghen, 1998. Esta grabación, así como las demás que existen de la obra de Castillejo —incluida una inédita hasta la fecha—, pueden escucharse en los *podcasts* del doble monográfico radiofónico dedicado al autor por el programa *Ars Sonora* de RTVE; véase: RIVIÈRE, Henar. «José Luis Castillejo y la escritura moderna», selección, análisis y presentación de doble monográfico radiofónico, *Ars Sonora*, RTVE, 2018c, disponible en línea: <https://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-jose-luis-castillejo-escritura-moderna-henar-riviere-31-03-18/4545647/> y <https://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-jose-luis-castillejo-escritura-moderna-henar-riviere-ii-07-04-18/4555114/> [consulta: 21-04-2022].

uno de los principios que guiaron su obra desde la etapa Zaj (Rivière, 2018a: 49-50 y 73). En *The Book of i's*, dicha contención guarda relación directa con la búsqueda de la autonomía de la escritura, en la medida en que el libro evita cuidadosamente caer en esa alternativa «fácil» a la función imitativa del arte que ofrece su función expresiva. La propia regla de colocación de la letra en sus páginas responde a la búsqueda de un método creativo donde la escritura no esté supeditada a la expresión del ego del artista.¹²



Figura 3. José Luis Castillejo, una página de *El escritor* [inédito], 2013. Tinta y collage Sobre fotocopias (59 hojas). Cortesía del Archivo Lafuente.

¹² La búsqueda de métodos creativos antiexpresivos es algo que Castillejo aprendió, en parte, de Zaj y que estaba muy en boga en la época, en conexión con nombres como el de John Cage, Fluxus o el minimalismo. En el proceso de creación de *The Book of i's*, Castillejo analizó y descartó las propuestas de estos artistas y tendencias para encontrar su propio sistema, que, como se ha visto, es relacional y abstracto; véase RIVIÈRE, 2018a, pp. 63-64. En este sentido, es también muy elocuente la opinión que le merecía «el nombre de la pintura americana», a la que tanto admiraba y que, según él, «debió de haber sido “pintura abierta” y no expresionismo abstracto, porque la gran pintura americana no fue expresionista»; véase CASTILLEJO, 2013, p. 53.

La suspensión egóica del sujeto creador está, por tanto, en el origen mismo de la modernidad de la escritura de Castillejo y se manifiesta en la «i» minúscula como imagen de un yo-autor que se olvida de sí para integrarse en el mundo inagotable de la escritura. Por eso, él mismo califica a la «i» como «símbolo de individuación» (Castillejo, 2013: 127), un término que procede del mundo del psicoanálisis junguiano y que remite al principio de autorrealización (*Selbstverwirklichung*) del individuo en su proceso de desarrollo personal. Es decir, que el escritor, en su esfuerzo por no «expresarse» en su obra, llega a «realizarse» en ella: se encuentra a sí mismo a través de la búsqueda de una escritura moderna y autónoma que, al no representar nada más allá de sí misma, logra trascender el lenguaje y abrir las puertas a la comprensión de lo inefable.

En conclusión, el proceso de individuación de Castillejo coincide con el proceso de emancipación de la escritura, al cual bien podemos aplicar también el concepto psicoanalítico de «individuación». Recordemos, además, que *The Book of i's* es un dispositivo autoengendrado y autocontenido, es decir, que también es fruto de un proceso de individuación, en este caso, del libro como soporte de la escritura. Puede así afirmarse que la «i», en tanto que imagen del libro, de la escritura y del autor, es también imagen de su identidad: tal y como habíamos sospechado, el «yo» minúsculo es el de Castillejo y el del libro y, también, el de la escritura. Podría, además, ser el mío como yo lector que [se] busca [en] la comprensión de la escritura; pero, sobre esto, volveré más adelante. De momento, conviene subrayar que aquí también hay, y mucha, intimidad. Este concepto adquiere un nuevo nivel de sentido a la luz del principio de individuación, remitiendo a una fusión psíquica, anímica y espiritual del escritor con su escritura.

Pronto, esta unión íntima se completaría con una ulterior faceta, física y corporal, a través de un grupo de obras que culminaron las investigaciones del artista en torno a las imágenes de la escritura.

Escribir el mundo: intimidad

Los márgenes de las páginas de los libros fueron una cuestión que preocupó a Castillejo desde el comienzo de su escritura moderna. ¿Qué hacer con ellos?, ¿mantenerlos?, ¿eliminarlos? (Castillejo, 1969: 5). Al fin y al cabo, no dejan de ser una reminiscencia de la escritura convencional supe-
ditada al texto, cuyo «cuerpo» se perfila, precisamente, gracias a la exis-

tencia de márgenes. A lo largo y ancho de su obra, Castillejo le dio diferentes soluciones a esta cuestión.¹³ En los tres libros que veremos a continuación, apostó decididamente por penetrar los márgenes para llevar a cabo una «exploración íntima del cuerpo del texto».¹⁴ En este empleo del término «intimar» aparece un principio de placer, en virtud del cual, la proyección psíquica del escritor adquiere un carácter físico de claras connotaciones eróticas. «Mi escritura se va haciendo más sensual, más directa, más placentera», insiste,¹⁵ y esa sensualidad será decisiva para darle un alcance anímico y espiritual más ancho y abierto, más profundo y excelso.

En este grupo de obras, Castillejo trata de acercarse a la esencia de la escritura mediante la búsqueda del «elemento adicional que transforma el dibujo en signo» (Castillejo, 1972b: 32), es decir, la cualidad latente en los entes gráficos que activa el mundo de lo simbólico.¹⁶ Lo hace a sabiendas de que, en el terreno de lo esencial, hay poco margen de certidumbre y mucho de posibilidad. Y ¿cómo adentrarse en el espacio de la pura posibilidad si no a través de la materia? Para aprehender el fundamento de la escritura, Castillejo trata de identificar escrituras diferentes a la alfabética, más despejadas, menos marcadas por la literalidad de los significados dados y, por ello, más propensas a revelar ese «elemento adicional». Al dejar de un lado las letras, prescinde también del recurso a la tipografía, tan fecundo en *The Book of i's*, y empieza a escribir a mano: las nuevas imágenes de la escritura brotan de su pulso y se objetivan en la huella —matérica— que deja la tinta al traspasar el papel.

¹³ Es llamativa, por ejemplo, la forma opuesta en que resuelve dos libros prácticamente coetáneos como *The Book of J's* (este sí, con «J» mayúscula), de 1999, y *TLALAATALA*, de 2001. En *El libro de la J* los márgenes desaparecen, convirtiendo la escritura lineal de «Js» en una suerte de friso corrido; en *TLALAATALA*, por el contrario, los márgenes son esenciales y permiten un novedoso juego con el cuerpo del texto; véase: RIVIÈRE, 2018a, pp. 82-83.

¹⁴ CASTILLEJO, José Luis. «[Querido Felipe]», carta a Felipe Boso, 11 de agosto de 1973, repr. en J. A. González Fuentes (ed.), *Felipe Boso (Correspondencia, 1969-1983)*. *Mi jaula es una celda*, Santander, La Bahía, 2017, p. 513. La cita se refiere a un libro que queda fuera de este estudio, pero que fue claro prelude al fenómeno aquí abordado; véase: RIVIÈRE, 2018a, pp. 69-70.

¹⁵ CASTILLEJO, «[Querido Felipe]», carta de Felipe Boso, 11 de agosto de 1973.

¹⁶ En esos momentos de su trayectoria, Castillejo emplea los términos «signo» y «símbolo» de forma más o menos sinónima, para referirse a esa búsqueda de la dimensión metafórica de la escritura. Más adelante, por el contrario, los verá enfrentados, casi irreconciliables, para llegar finalmente a una síntesis de ambos con la expresión «imágenes de la escritura», que vertebra el presente artículo. Para la evolución de estos términos en su obra, véanse: RIVIÈRE, 2018a, pp. 72 y 75 y SANTANA, 2018, pp. 173-177.

El libro de la notación (1974-1975) ofrece un ejemplo claro de investigación de las posibilidades de una escritura no alfabética como es la musical, mediante una abstracción de su sistema de signos convencionales (figuras 4 y 5). Igual que el alfabético, este requiere de un método de lectura lineal, de izquierda a derecha, basado en el pentagrama, que aquí está esquematizado mediante el breve segmento de una de sus cinco líneas, sobre el que se cruza la diagonal del sonido. A pesar de dicha diagonal, *El libro de la notación* no suena. Castillejo evita una lectura sónica y, más aún, melódica mediante diversos recursos, como la proporción de los dos trazos, uno con respecto al otro y en relación con la página; su distribución sobre la superficie de esta y el juego de las transparencias. Volveré enseguida sobre esta última cuestión. Ahora, lo que me interesa es subrayar que esta abstracción de la imagen de la notación, su liberación con respecto a su función tradicional, tiene por objeto abrirla como signo gráfico o símbolo, es decir, sondear qué evocaciones y asociaciones es capaz de generar más allá del lenguaje musical. Página tras página, Castillejo ensaya formas de ampliar sus posibles significados, añadiendo primero una tercera diagonal, que crea una tachadura en forma de «X», y girando después el eje para introducir un elemento vertical que se alterna, a partir de entonces, con la horizontal originaria (figura 5). El aspa de la tachadura —a su vez una letra—, la línea vertical —símbolo de lo masculino y del espíritu— y la horizontal —lo femenino y el alma— nos adentran en el terreno de lo arquetípico.¹⁷ Hay además, en esta obra, un elemento pulsional que viene dado por la mencionada transparencia, es decir, por el hecho de que las páginas no sean planas, sino que estén dotadas de la profundidad del otro lado, a través de las huellas de la tinta aplicada en sus reversos.

Las dimensiones pulsional y arquetípica de *El libro de la notación* ponen en evidencia cómo Castillejo logra acercarse a la esencia de la escritura como espacio simbólico de posibilidades a través de la materia. A partir de la grafía musical, llega a imágenes de «la psique profunda» (Castillejo, 2013: 147) que afloran en la tinta que impregna el papel de forma impulsiva, casi compulsiva, desde un sujeto que [se] escribe en ellas, pero que lo hace con la suficiente hondura como para alcanzar la dimensión colectiva de los arquetipos. En este sentido, como sugerí más arriba, también el yo lector puede proyectarse y realizarse en estas imágenes de la escritura, con

¹⁷ Sobre la simbología de las líneas vertical y horizontal, véase: CASTILLEJO, José Luis. «Entrevistas inéditas con Henar Rivière», 18, 22 y 23 de noviembre de 2011, Madrid, s. p.

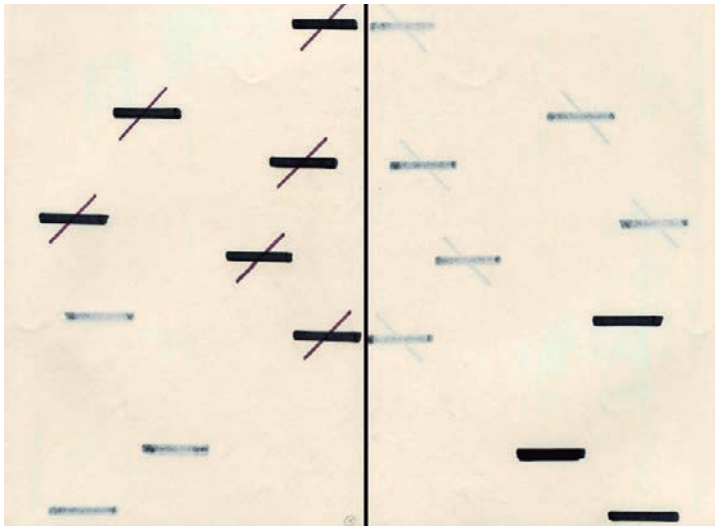


Figura 4. José Luis Castillo, *El libro de la notación* [inédito], 1974-1975. Anverso y reverso de la primera hoja. Tinta sobre papel (ca. 350 páginas en 22 cuadernillos). Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung. Cortesía de la Familia Fernández de Castillo Peetsch.

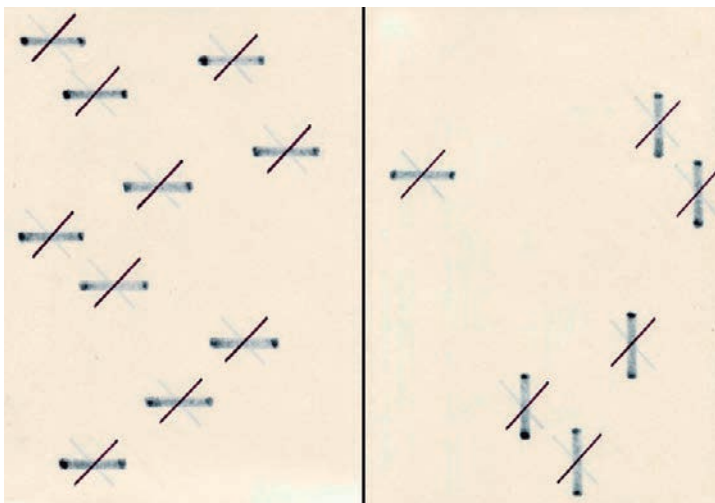


Figura 5. José Luis Castillo, *El libro de la notación* [inédito], dos páginas contiguas. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung. Cortesía de la Familia Fernández de Castillo Peetsch

las que el artista aspira a descubrir no solo el sentido «de “sus” cosas, las personas de su alma, cuerpo y espíritu, sino de la realidad de las demás personas y cosas» (*ibidem*: 143).

Desde este punto de vista, la obra culmen de Castillejo es *El libro de los errores* (1975-1976) (figuras 6 y 7-8). A partir de sus investigaciones previas sobre la notación, el escritor encuentra en él un signo de mayor profundidad y amplitud simbólica y, por lo tanto, más íntimo y universal a la vez. Se trata de un simple garabato trazado sobre un segmento horizontal, que evoca el gesto de tachar un pasaje equivocado de escritura convencional. Gracioso, pero inquietante en su insistencia, este error discursivo, y tal vez biográfico, se transforma pronto en una auténtica cruz —la letra «T»— mediante la introducción de la vertical, que desplazada o combinada con otras líneas crea también la imagen de un patíbulo y el arquetipo del cuadrado. Sobre las horizontales, el garabato parece a veces una letra —«m» minúscula—, o incluso una rúbrica, mientras que en las verticales recuerda a la serpiente o al fuego de una llama. En definitiva, desde su propia presencia como individuo que escribe y que se equivoca al hacerlo, o que escribe para redimir los errores cometidos en su vida privada, Castillejo llega a una metáfora del drama histórico de «la humanidad, o por lo menos, de nuestra civilización» (Castillejo, 2013: 153).

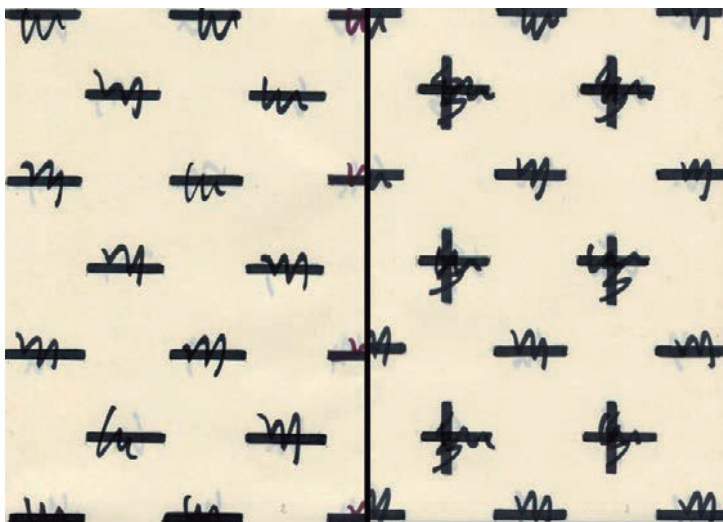
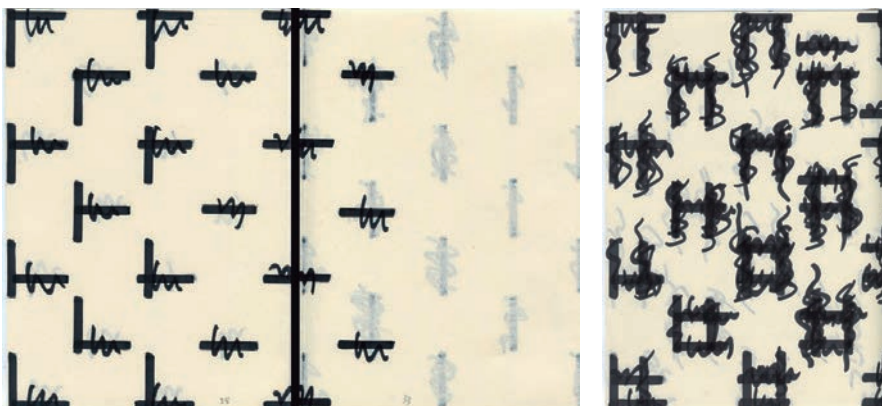


Figura 6. José Luis Castillejo, *El libro de los errores* [inédito], 1975-1976. Dos páginas contiguas. Tinta sobre papel (ca. 372 páginas en 23 cuadernillos). Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung. Cortesía de la Familia Fernández de Castillejo Peetsch.



Figuras 7 y 8. José Luis Castillejo, *El libro de los errores* [inédito], tres páginas.
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.
Cortesía de la Familia Fernández de Castillejo Peetsch.

Se trata, obviamente, de un drama simbólico, pero él lo revive —como si dijéramos— en sus propias carnes al escribir, trazo a trazo, pulsión a pulsión, las trescientas setenta y dos páginas del libro: la individuación alcanzada por el escritor con *The Book of i's* adopta aquí el cariz de un verdadero calvario o vía de redención.¹⁸ Y es el propio camino el que genera la narrativa del libro que, lejos de ser premeditada, va brotando ante nuestros ojos. Podemos ver claramente cuándo el autor ha descubierto una nueva posibilidad de escritura, cómo se lanza entonces a explorarla y repetirla, alterarla y alternarla con otras; a experimentar, en definitiva, con las imágenes de su escritura, tanto a nivel sígnico como compositivo.

Para terminar, ¿qué fue del principio de placer? Igual que en la mística, cuya sensualidad funde dolor y goce, hay mucho de este último en el libro de los errores: en las tintas que traspasan el papel, que se extienden por sus márgenes y penetran en sus rincones. El modo en que Castillejo se deleita con ello se hace evidente en el tercer libro del grupo, titulado, precisamente, *El libro de los rincones* (1975). Esta obra es mucho más liviana que la anterior, tanto en el plano físico, por su menor número de páginas, como en el psíquico, por su marco referencial o «tema», que, como en *The Book of i's*, no

¹⁸ La idea de la escritura como vía de redención es recurrente en el ensayo de Castillejo sobre «Las imágenes de la escritura», que incluye un apartado titulado «Escritura y redención»; véase: CASTILLEJO, 2013, pp. 143-146.

es otro que la propia forma en que se escribe el libro. Esta nace del mismo método compositivo que los libros de la notación y de los errores, solo que llevado al extremo de su capacidad de intromisión en el «cuerpo» de la escritura. Lo escrito en él son simples manchas de tinta que, como en los otros dos casos, se aplican sobre pliegos de papel abiertos. Como se ha reiterado ya, las tintas traspasan al otro lado, por lo que cada una de las caras del papel es el reflejo de la otra. Al doblar los pliegos, a menudo queda en el doblez alguna mancha partida, generando verdaderos rincones negros. Los pliegos se juntan, generalmente de cuatro en cuatro, formando cuadernillos donde la página impar y la par —anverso y reverso de un mismo pliego— son imágenes especulares, y la doble página —unión de dos pliegos distintos— es la combinación de dos escrituras diferentes. Esta relación de los trazos entre sí, a través de un esquema de lectura lineal, es lo que los convierte en signos gráficos no alfabéticos, identificando una nueva escritura posible. Es decir, que si este método compositivo ya era clave en los dos libros anteriores, en el de los rincones constituye directamente ese «elemento adicional que transforma el dibujo en signo». El resultado es una obra donde la materialidad de la escritura como fusión de lo escrito con su soporte se hace más evidente que nunca.

Concluyendo, las imágenes de la escritura de Castillejo constituyen un hallazgo extremadamente original del arte «moderno», que condensa los postulados de una búsqueda tan a contracorriente como actual en su aparente anacronismo. Relativas a la emancipación del arte y del sujeto modernos, ofrecen una respuesta personal e integradora, íntima, y precisamente por ello abierta a cuestiones, si no inagotables, desde luego pertinaces en la llamada posmodernidad. Castillejo escribe para hacer frente a «la necesidad más radical que sienten los seres humanos»: la de comprender «el sentido de la realidad» (Castillejo, 2013: 191); y en ese su anhelo, honesto también en el errar, toca nervios tan sensibles, tensiones tan irresueltas como las que atañen a las escrituras, los lenguajes y la visualidad en la actual sociedad de la fijación tecnológica. En la sensualidad de la escritura de Castillejo late una potente subversión frente a la tiranía de la reproducibilidad tecnológica del libro. El escritor no niega su posibilidad, de hecho, su correspondencia con un posible impresor demuestra que se afaná por ver publicado *El libro de los errores*.¹⁹ A lo que se negaba era a supeditar el ancho mundo de la escritura, es decir, del arte, el alma, el cuerpo y el espíritu humanos, a las estrecheces de lo mecánico.

¹⁹ La correspondencia data de 1977 y se conserva en la Graphische Sammlung de Stuttgart.

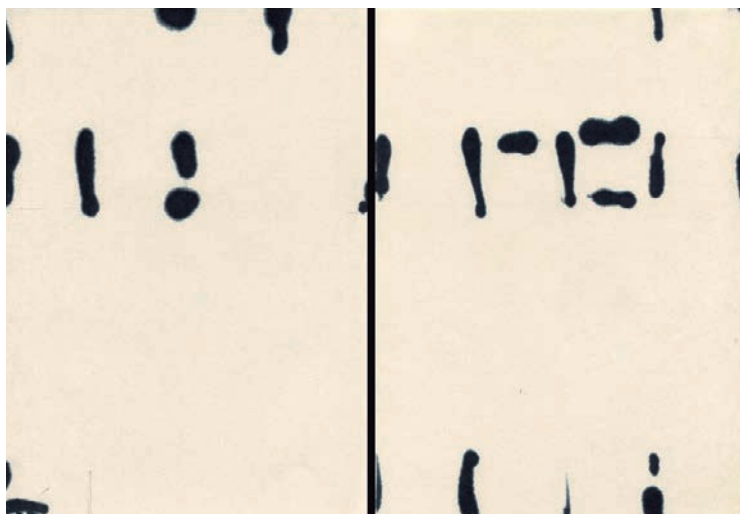


Figura 9. José Luis Castillejo, *El libro de los rincones* [inédito], 1975.
Dos páginas contiguas. Tinta sobre papel (ca. 160 páginas en 10 cuadernillos).
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.
Cortesía de la Familia Fernández de Castillejo Peetsch.

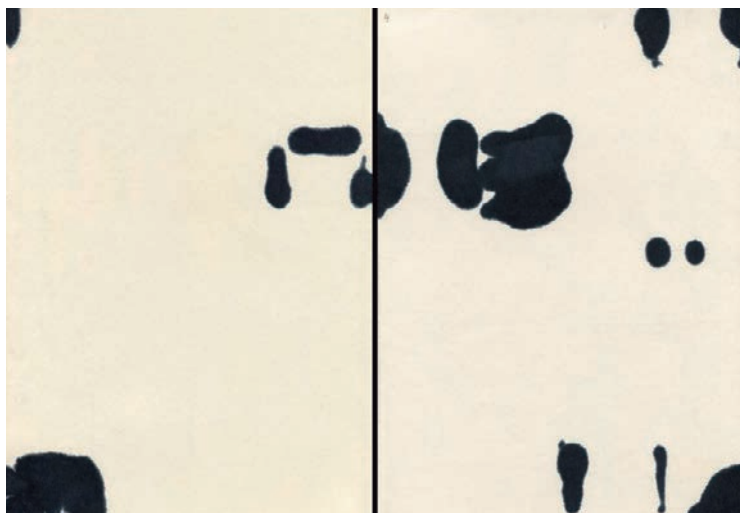


Figura 10. José Luis Castillejo, *El libro de los rincones* [inédito], dos páginas.
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.
Cortesía de la Familia Fernández de Castillejo Peetsch.

Bibliografía

- BOSO, Felipe. *Prax. 7 autores experimentales*, Puebla de Benifasar (Castellón), H. Jenninger, 2011.
- CASTILLEJO, José Luis. *Diario: notas de un escritor* [inédito], 1969.
- «La nueva escritura», *Tropos*, n.º 5, Madrid, 1972a [1969-1970], pp. 39-46.
- Entrevista con Alfonso López Gradolí. «Castillejo: el escritor y el lenguaje», *Avanzada*, n.º 37, 1972b, pp. 32-33.
- «Notas de un escritor», *Sin Título*, n.º 2, Cuenca, 1995 [1973], pp. 120-128, disponible en línea: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/3534> [consulta: 21-04-2022].
- *The Book of i's* [vinilo], Milán, Alga Marghen, 1998.
- «Entrevistas inéditas con Henar Rivière», 18, 22 y 23 de noviembre de 2011, Madrid.
- *Ensayos sobre arte y escritura*, Santander, La Bahía, 2013.
- «[Querido Felipe]», carta a Felipe Boso, 11 de agosto de 1973, repr. en J. A. González Fuentes (ed.), *Felipe Boso (Correspondencia, 1969-1983). Mi jaula es una celda*, Santander, La Bahía, 2017, p. 513.
- GONZÁLEZ FUENTES, José Antonio. «La vida “interesante” de José Luis Castillejo», en J. M. Lafuente (ed.), *José Luis Castillejo y la escritura moderna*, Santander, La Bahía, 2018, pp. 11 - 41.
- GREENBERG, Clement. «Towards a Newer Laocoon», en Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1986, vol. I, pp. 23-38.
- MADERUELO, Javier. «*The Book of i's*: una interpretación», en J. M. Lafuente (ed.), *José Luis Castillejo y la escritura moderna*, Santander, La Bahía, 2018, pp. 97-114.
- RIVIÈRE, Henar. «Especulaciones: Zaj y la crítica española», en M. D. Barral, E. Fernández, B. Fernández y J. M. Monterosso (coords.), *Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2012, pp. 1565-1575.

- «Zaj. De la Música de acción al Arte sonoro», en M. Fontán de Junco, J. Iges y J. L. Maire (eds.), *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España 1961-2016*, Madrid, Fundación Juan March, 2016, pp. 128-142.
- «José Luis Castillejo y la escritura moderna», en J. M. Lafuente (ed.), *José Luis Castillejo y la escritura moderna*, Santander, La Bahía, 2018a, pp. 43-95.
- «La escritura performativa del grupo Zaj: libros de artista, arte postal, etcéteras», *Hispanic Issues On Line (HIOL)*, vol. 21: J. Albarrán Diego y R. Benéitez Andrés (eds.), *Ensayo/Error: Arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*, Minnesota: University of Minnesota, 2018b, pp. 136-168.
- «José Luis Castillejo y la escritura moderna», selección, análisis y presentación de doble monográfico radiofónico», *Ars Sonora*, RTVE, 2018c, *podcasts* en línea: <https://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-jose-luis-castillejo-escritura-moderna-henar-riviere-31-03-18/4545647/> y <https://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-jose-luis-castillejo-escritura-moderna-henar-riviere-ii-07-04-18/4555114/> [consulta: 21-04-2022].
- SALGADO, María. «La poesía visual no es visual. El artificio poético del siglo XX a partir del problema de la poesía visual», *Hispanic Issues On Line (HIOL)*, vol. 21: J. Albarrán Diego y R. Benéitez Andrés (eds.), *Ensayo/Error: Arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*, Minnesota: University of Minnesota, 2018, pp. 45-73.
- SANTANA, Sandra. «¿Cómo se lee una “i”? Las imágenes de la escritura en la obra de José Luis Castillejo», *Hispanic Issues On Line (HIOL)*, vol. 21: J. Albarrán Diego y R. Benéitez Andrés (eds.), *Ensayo / Error: Arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*, Minnesota: University of Minnesota, 2018, pp. 169-182.
- STEIN, Gertrude: «Identidad. Un poema», *Tropos*, n.º 5, Madrid, 1972, pp. 47-52.
- «Todo lo que he hecho», trad. de José Luis Castillejo, *Tropos*, n.º 5, Madrid, 1972, pp. 53-55.
- *Retratos*, ed. y trad. de José Luis Castillejo, Barcelona, Tusquets, 1974.