



LA i SOY
YO
CON MINUSCULA
Y
LO DEMÁS

JOSÉ LUIS CASTILLEJO

Y LA ESCRITURA MODERNA

A TAHRI

JOSÉ LUIS CASTILLEJO y la escritura moderna

Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León MUSAC
17 de febrero al 27 de mayo de 2018

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo CAAC
18 de octubre de 2018 al 13 de enero de 2019

Editor:

José María Lafuente

Textos:

Juan Antonio González Fuentes

Henar Rivière

Javier Maderuelo

Manuel Olveira

Edición literaria y corrección de textos:

Ediciones La Bahía

Documentación y catalogación:

Archivo Lafuente

Diseño gráfico:

Xesús Vázquez

Impresión: Camus Impresores

ISBN: 978-84-946128-5-5

Depósito legal: SA-879/2017

© de la edición: Ediciones La Bahía
© de las reproducciones autorizadas:
VEGAP, Santander, 2018
© de los textos, sus autores

© Robert Morris, Juan Hidalgo Codorniú,
VEGAP, Santander, 2018

EDICIONES LA BAHÍA

(ARCHIVO LAFUENTE, S. L. U.)

Pol. Ind. de Heras, parcela 304
39792 Heras (Cantabria/España)

Tel.: +34 942 544 202

Fax: +34 942 526 281

E-mail: info@edicioneslabahia.com

www.edicioneslabahia.com

www.archivolafuente.com

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado al editor, será corregido en ediciones posteriores.

Índice

La vida «interesante» de José Luis Castillejo	11
<i>Juan Antonio González Fuentes</i>	
José Luis Castillejo y la escritura moderna	43
<i>Henar Rivière</i>	
<i>The Book of i's: una interpretación</i>	97
<i>Javier Maderuelo</i>	
Un escritor y dos lectores	115
<i>Manuel Oliveira</i>	
OBRAS	149

JOSÉ LUIS CASTILLEJO Y LA ESCRITURA MODERNA

Henar Rivière

Si hay una palabra que define la obra y la figura de José Luis Castillejo (1930- 2014) es la excepcionalidad. Excepcional fue su arte, tanto desde el punto de vista de los objetivos perseguidos como de los medios empleados. Excepcionales, su búsqueda intelectual y estética, y excepcionales sus resultados.

Sus objetivos se resumen en el intento de alcanzar la comprensión y la libertad, haciendo frente a «la necesidad más radical que sienten los seres humanos: la de buscar. La búsqueda del sentido de la realidad».¹ Su medio para alcanzar tal fin fue la escritura entendida como un arte autónomo, capaz de trascender la realidad única y exclusivamente a través de los recursos que le son propios (la letra, el libro, el signo, el cuerpo del texto...). Los resultados de esta búsqueda son una obra de asombrosa originalidad: Castillejo es el único exponente de su propia escuela, conectada, no obstante, de forma directa con lo más puntero del arte y el pensamiento de su tiempo.

A la excepcionalidad de la obra se une la excepcionalidad de su recepción: está rodeada de un halo casi mítico, es célebre y admirada en los círculos del arte intermedia y la escritura experimental en España, y tampoco ha pasado desapercibida a escala internacional. Sin embargo, es una gran desconocida. Solo una pequeña parte de la producción de Castillejo llegó a publicarse, y sobre su abundante obra inédita se habían posado hasta la fecha muy pocos ojos.

Esta situación puede explicarse por diversas razones de índole sociocultural, económica y política. Aquí mencionaremos solo la causa que contribuye a la presente lista de excepcionalidades, esta vez de índole biográfica: José Luis Castillejo fue una pluralidad de personas, cosa que es cierta para casi todo el mundo, pero que en su caso fue especialmente manifiesta. Diplomático de profesión, en su vida pública destacó, además de como artista —es decir, como escritor— como coleccionista de arte, crítico y ensayista. La carrera diplomática hizo que no se dedicara al arte de forma profesional, lo que le permitió trabajar con total libertad a cambio de limitar la difusión de su obra y de someterla a los avatares de su carrera, condenándola en última instancia a la soledad. Sus otros ámbitos de actividad, el coleccionismo y, especialmente, la reflexión de índole teórica, concentraron en ocasiones buena parte de sus energías, aplacando temporalmente su búsqueda por la vía de la escritura.

En cualquier caso, la obra del Castillejo escritor no se entiende sin sus otras personas. Su pasión de coleccionista por la pintura está en el corazón mismo de sus postulados

artísticos, que a su vez encuentran desarrollo en sus ensayos. Unidos a su trabajo como diplomático, el coleccionismo y la crítica de arte le facilitaron además el acceso a los círculos más avanzados del arte y el pensamiento europeos y estadounidenses. En consecuencia, Castillejo estuvo en diálogo con muchos de los principales artistas y teóricos del momento. Esto constituyó un estímulo fundamental para su obra, ayudándole a profundizar sus planteamientos y afilar la radicalidad de su pensamiento. Le convirtió al mismo tiempo en correa de transmisión de las ideas y obras de la modernidad y la posmodernidad, una función que desempeñó especialmente en la aislada España de Franco y a la que contribuyó también su personalidad catalizadora, caracterizada por la habilidad de generar encuentros y sinergias.²

Por todas estas razones, este monográfico sobre la obra y figura de José Luis Castillejo responde a una auténtica necesidad histórica: por la originalidad y lucidez de la obra; por el papel fundamental que la misma ocupó en el desarrollo de la escritura experimental en España; por su paradójicamente aún escasa difusión, y por la influencia decisiva que el personaje ejerció como estímulo para otros artistas (desde Juan Hidalgo y Fernando Millán hasta Carlos León).

Dada la situación de excepción en que se encuentra la obra de Castillejo, este monográfico se propone ante todo algo tan esencial como dar a conocer su producción artística cubriendo la totalidad de su trayectoria desde sus inicios en 1966 como miembro del grupo *zaj* hasta su fallecimiento en 2014. El *décalage* que supone que buena parte de las obras vean la luz por primera vez ahora, aunque sea solo parcialmente, décadas después de su creación, hace que se solapen los tempos de un doble objetivo: se trata al mismo tiempo de actualizar la recepción de la obra y de poner las bases a su valoración histórica. A tal fin, el presente ensayo acompaña, glosa y contextualiza la selección de obra que conforma la segunda parte de este volumen. Inevitablemente también interpreta porque, como es bien sabido y Castillejo se ocupa en recordarnos, «cualquier lectura es interpretación».³

La experimentación en la escritura

A mediados de los años sesenta del siglo pasado se produjeron en España una serie de iniciativas que, enlazando con la corriente internacional del llamado arte intermedia, aspiraban a superar la tradicional división del arte en disciplinas tales como la pintura, la escultura, la música o la literatura. Artistas procedentes de estos ámbitos se cuestionaron sus límites y los expandieron, para fundirlos unos con otros. De esta hibridación nacieron nuevas prácticas artísticas, como el arte de acción, el conceptual y el sonoro.⁴

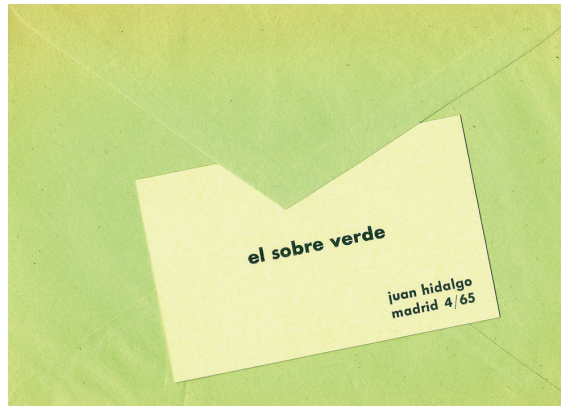
En este contexto experimental a medio camino entre la neovanguardia y la posmodernidad, el papel de la escritura fue fundamental. Fenómenos como, por ej., la poesía concreta, la notación gráfica o la pintura gestual venían pavimentado desde la década anterior el camino a una nueva aproximación a ella. Liberada de su tradicional servidumbre a la expresión de contenidos, la escritura se presentaba ahora como un fértil territorio a explorar. Las nuevas investigaciones la abordarían poniendo el énfasis en su materialidad, en la entidad objetual de la palabra, de la letra y el signo, en la presencia de lo escrito, y en la dimensión performativa del escribir y del leer.



Walter Marchetti, Juan Hidalgo y Ramón Barce interpretando *Ailanthus* (1964), de Marchetti, durante el concierto de teatro musical celebrado el 21 de noviembre de 1964 en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo (Madrid)

La vinculación de José Luis Castillejo al grupo *za j* es probablemente el ejemplo más paradigmático en España del rol que la escritura jugó a nivel internacional en estos años seminales de la posmodernidad. *za j* nació en 1964 en Madrid de mano de tres compositores, el italiano Walter Marchetti y los españoles Juan Hidalgo y Ramón Barce, y estaba llamado a convertirse en la más trascendente de las iniciativas pioneras de la nueva experimentación en España. Vinculados por diferentes vías y en distintos grados a la escena internacional,⁵ Hidalgo, Marchetti y Barce se lanzaron con *za j* a una experimentación que, procedente del mundo de la música, desbordó sus límites. Sus espectáculos de «teatro musical» y de «música de acción», más adelante simplemente denominados «conciertos *za j*», abrieron la música a la visualidad y la cotidianidad.⁶ Estas experiencias pioneras del arte de acción estuvieron vinculadas a la escritura desde su origen, anterior a la entrada en escena de Castillejo. El grupo se adentró en ella por las vías de la notación musical y de los desarrollos contemporáneos de la poesía visual y concreta, pero su aportación más original al respecto consistió en su enfoque performativo. El carácter y el potencial de tal enfoque ha sido objeto de estudio ya en otros artículos, por lo que baste aquí con resumir que la performatividad de la escritura *za j* reside ante todo en su función propiciatoria: en su capacidad para activar al receptor-lector precipitando en él un estado de conciencia pleno, hasta el punto de que, una vez desencadenado el proceso, la escritura en sí se desvanece y le deja a solas consigo mismo, abismado.⁷

El primer medio público de la escritura de *za j* fue el correo postal: Hidalgo, Marchetti, Barce y otros colaboradores que se fueron uniendo al grupo estuvieron entre los pioneros internacionales del arte postal o arte correo, una práctica que iniciaron ya con su acto inaugural de 1964 y que continuarían hasta 1970 mediante de la emisión de pequeñas cartulinas de color de cuidada composición cromática y tipográfica denominadas



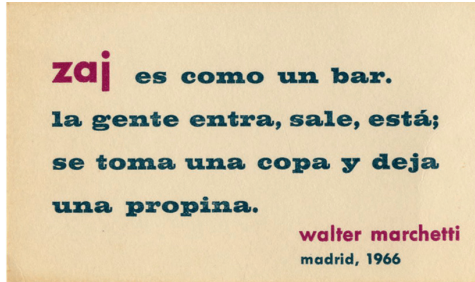
Juan Hidalgo: «El sobre verde» [cartón zai], en *Concierto postal del Festival Zaj 1*, 1965. Archivo Lafuente

genéricamente «cartones» en alusión a su pobre materialidad. Pronto, sin embargo, *zaj* iba a extender su escritura a un nuevo soporte, el del libro, y José Luis Castillejo jugaría un papel fundamental en este nuevo desbordamiento.

El tercer hombre

«Yo colaboré con *zaj* —explicaba el escritor— porque Hidalgo y Marchetti estaban metidos en el mundo del arte», igual que él.⁸ En efecto, fue en el estudio del escultor Pablo Serrano donde entró en contacto con Hidalgo en 1966. Por entonces, Castillejo era ya coleccionista, ensayista y crítico de arte: había publicado en el *Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político* de la Universidad de Salamanca (dirigido por Tierno Galván), y en revistas, como la prestigiosa *Art International*, y sus ensayos pronto se recogerían en el libro *Actualidad y participación* (1968), una muestra temprana de su extenso conocimiento sobre el arte más avanzado del momento.⁹ En el verano de aquel mismo año de 1966, invitó a Hidalgo a pasar una temporada con él en su residencia en Argel, donde trabajaba como encargado de negocios de la Embajada española, y sería durante aquella estancia del compositor cuando fuera acercándose a *zaj* hasta convertirse en su «tercer hombre».¹⁰ Pasaba así a ocupar el vértice del triángulo que había quedado vacante tras la marcha de Ramón Barce, una cuestión —la de la estructura triangular de *zaj*— sobre la que conviene hacer un breve excurso.

Juan Hidalgo y Walter Marchetti conformaron siempre el núcleo de *zaj*. Durante sus primeros años de andadura se les sumaron numerosos colaboradores que —parafraseando a Marchetti— entraron en el bar de *zaj*, se tomaron una copa y dejaron una propina antes de salir. En la mayoría de los casos se trató de colaboraciones blandas, por así decirlo, en el sentido de que, aunque fueron muy importantes para darle consistencia y diversidad al grupo, no supusieron una aportación sustancial al desbordamiento *zaj* de los límites del arte. Procedieron de individuos, o bien que estaban centrados en desarrollar su carrera artística por cauces más oficiales (como el compositor Tomás Marco), o bien que no pertenecían



Walter Marchetti: *Zaj es como un bar* [cartón zaj], 1966. Archivo Lafuente

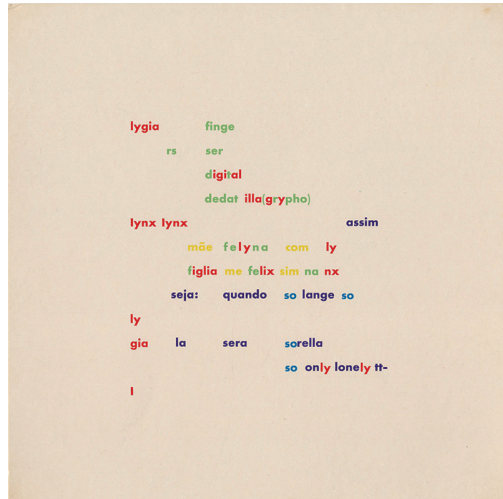
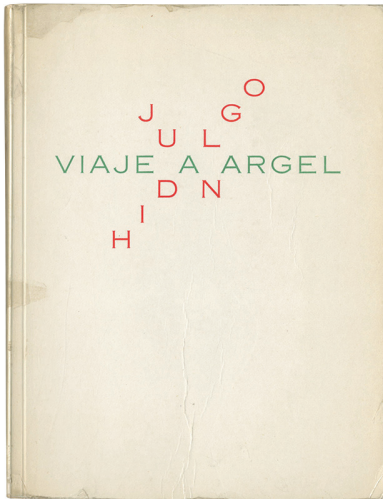
Juan Hidalgo: *Zej inaugura... viaje a Argel 1966* [cartón zaj], 1966. Archivo Lafuente

realmente al mundo del arte (como el filólogo Eugenio de Vicente). De alguna manera, sin embargo, Hidalgo y Marchetti siempre tendieron a buscar a una tercera persona fuerte para crear eso que, más adelante, Hidalgo llamaría «la hidra de tres cabezas». ¹¹ En un primer momento, esa persona fue, como se ha visto, Ramón Barce, cuya complicidad fundacional fue clave. ¹² Después sería José Luis Castillejo y, finalmente, la artista donostiarra Esther Ferrer.

La aportación de Castillejo a *zaj* se concretó en dos planos diferentes: el de la escritura en general y el libro en particular, y el de la internacionalización del grupo. En ninguno de los dos casos se trataba de vías que no estuvieran abiertas para *zaj* antes de su entrada en escena, pero sin duda su presencia constituyó un impulso fundamental para que el grupo se adentrara en ellas con pie firme. En ambos casos, la simbiosis de Castillejo con *zaj* se inició durante la citada estancia de Hidalgo en Argel.

Libros y cartones *zaj*

En Argel, Castillejo e Hidalgo vinieron a saber del proyecto de libro en que trabajaba el otro y contribuyeron a él. El de Hidalgo iba a titularse precisamente *Viaje a Argel* (1967) y consistiría en una obra coral que incluiría las voces de Castillejo y su mujer Ilse. ¹³ Por su parte, el escritor trabajaba en un libro de trasfondo autobiográfico para el que no tenía más que unas notas. Al consultar con Hidalgo sobre qué «forma» debía darles, obtuvo la respuesta de que no necesitaba forma ninguna, puesto que ya tenía el libro ahí en sus apuntes. «Es decir, que Hidalgo me dio la idea de que en lugar de darle una estructura narrativa tradicional, publicara las notas tal y como las tenía», medidas en una caja. ¹⁴



Juan Hidalgo: *Viaje a Argel*, Madrid: Zaj (edición del autor), impr. Artes gráficas Luis Pérez, 1967. Archivo Lafuente

Augusto de Campos: «lygia fingers», en *Poetamenos*, Sao Paulo: Invenção, 1973. Archivo Lafuente

Nació así *La caída del avión en el terreno baldío* (1967) (→ pp. 160-169), el primer libro de Castillejo y el primer libro *zaj*, publicado antes que el *Viaje a Argel*. Verdadera ópera prima, contrasta con la obra posterior del artista al tiempo en que la anuncia. Es un conjunto de hojas sueltas que el lector puede ordenar a su gusto o al azar. En ellas se leen textos fragmentarios, frases cortas y palabras sueltas, repetidas o invertidas; cifras y signos. Lo escrito se adueña del espacio de las hojas: lo ocupa a veces en su totalidad sin respetar la convención del margen, otras veces lo deja casi en blanco, y a menudo adopta disposiciones atípicas. Este juego espacial, unido al cromatismo de muchas de las páginas, recuerda a la poesía concreta de un Augusto de Campos en su *Poetamenos* (1953). Sin embargo, ya aquí Castillejo se distancia de los poetas concretos o visuales puesto que no utiliza «la página como un espacio en que convertir en figura y forma pictórica la escritura, ni hace composiciones buscando un efecto estético», por usar las palabras de Sandra Santana.¹⁵ Además, y sobre todo, *La caída del avión* huye de todo conato de poesía: las líneas de texto ni son ni parecen (a una mirada atenta) versos, con sus puntos secos al final y la ausencia de toda musicalidad. Esta llega al extremo de que, en las hojas donde las letras parecieran invitar a una lectura fonética, el impulso a hacerlo se frustra mediante recursos que las enmudecen (por ejemplo, en las ‘Z’ que, bien miradas, son ‘N’ en «DORMIR», o en las ‘O’ que se convierten en ceros en el «Censo de Vacuidades» [→ pp. 165-166]).

Estas diferencias con la poesía concreta o visual apuntan el camino de rigor puramente escritural que iba a seguir Castillejo. Anuncian además el diálogo extremadamente crítico que mantendría a lo largo de toda su vida con estas tendencias de la experimentación en la escritura. Junto con ello, en *La caída del avión* laten otras dos tensiones cuya resolución sería clave para el desarrollo de toda su obra. La primera afecta a la propia idea de libro y la segunda al género autobiográfico.

Respecto al libro, el hecho de que las hojas se presenten en una caja enlaza con cierta tradición vanguardista (piénsese, por ejemplo, en *La caja verde*, de Marcel Duchamp) de la que Castillejo iba a renegar en el futuro, porque la caja enfatiza la cualidad objetual del libro, acercándolo a ámbitos como, por ejemplo, el de las artes suntuarias, que son ajenos a la escritura propiamente dicha, y abocándolo al «fetichismo del objeto».¹⁶ Es la caja, sin embargo, lo que permite que las hojas vayan sin encuadernar y que, por lo tanto, *La caída del avión* problematice «la forma misma de libro, ese hilo invisible que da unidad a contenidos diversos».¹⁷ Esta problematización no supone un renegar, sino que, más bien, ha de verse como un señalar, un interrogar e interrogarse del artista sobre la cuestión del libro como elemento consustancial a la escritura. Tal lectura no solo se corrobora por su obra posterior a la etapa *zaj*, consistente exclusivamente en libros, sino incluso por sus pocas pero importantes incursiones en el ámbito del arte postal.

Los cartones *zaj* que Castillejo produjo entre el verano de 1966 y enero de 1969 fueron solamente nueve, de los cuales, cinco forman parte de una *Exposición por correspondencia* celebrada en el otoño de 1966 (→ pp. 151-156). Con ella, *zaj* le hizo llegar a sus contactos *La familia de Carlos IV*, de Goya; una *Composition with Red, Blue and Yellow*, de Mondrian; el *Coat Hanger*, de Duchamp; *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso, y una *Pintura*, probablemente de Tàpies o Millares.¹⁸ Cada uno de estos cartones funciona como una pieza independiente, pero —como sugiere Santana— está unido a los demás por el «hilo invisible» de «la metáfora de una exposición de pintura».¹⁹ En este sentido, puede decirse que la serie de tarjetas actúa de forma inversa a *La caída del avión en el terreno baldío*: si esta última desencuaderna el libro y lo abre, haciendo de cada una de sus hojas casi un cartón *zaj*, la *Exposición por correspondencia* cose unas a otras sus postales como si fueran las páginas de un libro esparcidas por el viento.

Volviendo a la opera prima de Castillejo, puede decirse que tensa el libro hasta el extremo, pero no llega a romperlo, sino que, a la larga, reafirma su entidad. Lo que sí rompe desde su concepción misma es la posibilidad de que la unidad venga dada por un hilo narrativo de tipo autobiográfico. Al fin y al cabo, una *autobiografía* ordenada al arbitrio del lector no deja de ser una contradicción en los términos. Tanto más cuanto que Castillejo no da ninguna pista de ordenación, y alterna las referencias a cuestiones anecdóticas, tales como el poco peso jugado por las mujeres morenas en su vida sentimental (→ pp. 167), con páginas más abstractas que no remiten a su biografía, sino a la propia escritura (por ejemplo, a la relación entre el espacio de la hoja y lo escrito en «haysitiohay», o a la ambigüedad de la letra en «DORMIR» [→ pp. 165]). Se inicia así con esta obra un proceso de despersonalización no carente de cierto humor negro muy característico del autor: «Pero cuidado con lo que es asombrosamente hermoso, pues de repente el teléfono puede sonar ... —dice un pasaje de *Silence* (1961), de John Cage, citado en inglés en una de las hojas de la caja— ... o el avión caer en el terreno baldío», concluye la cita, traducida, esta vez sí, para el título del libro.²⁰

Se puede así concluir que si la primera tensión latente en *La caída del avión* iba a resolverse afirmativamente, a favor del libro como soporte fundamental de la escritura, la segunda lo haría de forma negativa. Para Castillejo, después de todo, el género autobiográfico no puede ser sino ficticio: «Una autobiografía real solo es posible en un psicoanálisis, o en el confesionario. Una “confesión” literaria es por eso falsa».²¹ Pero más importante es

el hecho de que en una autobiografía hay un «tema» (un *subject matter*): el propio sujeto que escribe que, en rigor, es algo ajeno a la escritura en sí. El afán de contener o, si se quiere, reprimir el ego literario del artista iba a estar en el corazón mismo del nacimiento de su escritura moderna en 1969.

Antes de llegar a ella, no obstante, Castillejo realizó un segundo y último libro *zaj* dedicado a *La política* (1968). Esta obra puede verse en cierta medida como una respuesta a la anterior, «un libro frívolo», según su autor, que le había dejado con «la mala conciencia» de haber evitado la parte «negra» de su vida.²² *La política* está encuadrada en riguroso negro y emplea únicamente tinta negra, reforzando su negritud mediante el uso de letras negritas. Esta enfática reducción al binomio blanco-negro característico de la escritura impresa constituye una auténtica declaración de intenciones e iba a sentar un precedente de largo alcance, ya que Castillejo no reintroduciría el color en su obra hasta más de cuatro décadas después.

El problema del referente externo a la escritura, no obstante, sigue sin resolver en este libro. Se trata en este caso de la cuestión del poder político: la vigilancia, las prohibiciones, las detenciones, los juicios, y toda otra serie de mecanismos de control son los oscuros temas que recorren sus hojas. Aunque no es «directamente un libro sobre España» —como le explicaba Castillejo al artista Fluxus Dick Higgins en una carta—, sí tiene que ver con la situación del país bajo la dictadura del militar Francisco Franco, a cuyos discursos incluye citas irónicas. Hasta el punto de que Castillejo llegó a considerarlo «impuplicable en las condiciones actuales. Incluso llevarlo a España podría ser comprometido», afirmaba, y le pidió a Higgins que lo tuviera en depósito en su calidad de editor de la Something Else Press. «Quizá pueda pensar en traducirlo al inglés y publicarlo con un pseudónimo... Veremos», concluía en su misiva.²³

Lo cierto es que finalmente *La política* vio la luz en Madrid, sin traducir, y saltándose a la censura previa del Régimen, y que una vez publicado no tuvo ningún tipo de problema con las autoridades. El nerviosismo de Castillejo mientras lo escribía es de todos modos muy ilustrativo del peso que juega en él el referente contextual, externo a la escritura. *La política* toma como punto de partida el fraccionamiento de la sociedad contemporánea e intenta trascenderlo a base de recrearlo. Se sirve de «la técnica de la repetición», aprendida de Gertrude Stein, para crear un lenguaje que quiere ser sintomático de «la realidad neurótica, incendiaria, propagandística» producida por los medios de comunicación de masas.²⁴ Las propias referencias a los discursos de Franco han de entenderse desde este afán de ir más allá de la realidad: «palabras sólo palabras escoger palabras sueltas de un político que posean *signo excelso* o condenatorio», se propone Castillejo explícitamente en una de las hojas del libro (el énfasis es añadido). Retrospectivamente, el autor afirmaría no haber conseguido su objetivo, haberse limitado a exponer la situación sin lograr penetrarla y traspasar sus límites.²⁵ Estemos o no de acuerdo con esta valoración, lo importante es que evidencia que —como *La caída del avión*— *La política* es aún un ensayo donde Castillejo está tanteando cómo acercarse al mundo a través de la escritura o, dicho con sus palabras, de qué manera la escritura puede llegar a «constelar la experiencia».²⁶

En su búsqueda, los cartones *zaj* ocupan un papel muy importante, a pesar de, o precisamente, en parte a causa de ser un medio que el artista abandonaría al dejar el grupo. *La Exposición por correspondencia* —citada anteriormente— nos sitúa ante la

encrucijada en la que se hallaba Castillejo en sus inicios como escritor, en el intento de encontrar su camino entre las vías de la pintura, la poesía concreta y la práctica artística de za j. De la pintura porque —como se ha anunciado más arriba— su pasión por la misma le guiaba en su escritura de una manera que se profundizará más adelante y que aquí, por el momento, está presente de forma explícita como desencadenante de la obra, una serie de tarjetas que introducen en los hogares de sus receptores una exposición de cuadros y de un ready-made duchampiano. Seguía aquí Castillejo el modelo del *Concierto postal* ofrecido por za j a su contactos en 1965, que consistió en el envío de un sobre con el listado de las piezas a interpretar por «usted mismo» y las correspondientes partituras en el interior. Entre el *Concierto* y la *Exposición* hay, sin embargo, una diferencia fundamental que puede definirse como un mayor desdoblamiento de la segunda con respecto al primero; desdoblamiento que, paradójicamente, implica una mayor especificidad. En el *Concierto* se enviaron las partituras, es decir, las piezas en sí; mientras que en la *Exposición* esto era imposible, siendo los originales obras únicas no aptas, en cualquier caso, para remitirse en un sobre por correo. Esta imposibilidad se podría haber resuelto mediante la reproducción fotográfica de los cuadros que, de hecho, es la forma a través de la que casi todo el mundo los conoce. Castillejo opta, en cambio, por ponerlos en escritura, por lo que ya no se puede hablar de reproducción, sino de *traducción* de un medio a otro.

Es en esta transposición entre pintura y escritura donde entra en la encrucijada la poesía concreta. Es evidente que hay una cercanía entre una obra como el *Hommage to Malevich* (1963), del poeta concreto escocés Ian Hamilton Finlay, y la *Composition with Red, Blue and Yellow* de Mondrian, de Castillejo, por ejemplo. Pero tampoco es difícil ver las diferencias. En primer lugar, el cartón del español no es un homenaje a un cuadro de Mondrian: es el cuadro de Mondrian escrito. Por otro lado, es cierto que Castillejo, como Finlay, reproduce la estructura de la pintura mediante palabras que remiten a ella, pero las palabras de Finlay son descriptivas («black block», esto es, ‘bloque negro’), mientras que las de Castillejo son *denotativas*: no dicen «línea negra» o «cuadrado rojo», como correspondería según la lógica del poema del escocés, sino que se limitan a nombrar los colores y a *colocarlos* en la superficie del papel. Lo hacen además sin concesiones fonéticas (a diferencia del «black block») ni, sobre todo, visuales: el bloque negro del homenaje de Finlay está impreso en negro; los colores del Mondrian de Castillejo, por el contrario, están impresos en negro también. Enfatizando así de nuevo el binomio blanco-negro de la escritura, el artista español incide en la diferencia que hay entre la palabra *escrita* y aquello que esta designa, su referente externo: el «White» (‘blanco’) de su cartón, por ejemplo, no tiene nada que *ver* con el color blanco del cuadro del holandés, porque es un blanco tan negro como el «Black» de las líneas que separan los recuadros de color en la pintura y, además, está más saturado que «Red» (‘rojo’) esa palabra de tan solo tres letras que se dispone en el gran cuadrado de la derecha. Se puede así concluir que, donde el poeta escocés pinta un cuadro con palabras, Castillejo escribe una pintura, procurando ceñirse a los recursos específicos de la escritura en su modalidad impresa.

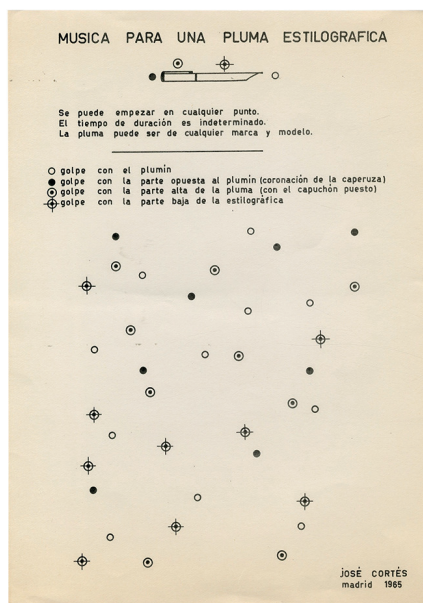
Llegados a este punto se hace patente una ulterior diferencia entre la *Exposición por correspondencia* y el *Concierto postal* que, en última instancia, refleja una discordancia de fondo entre los planteamientos de Castillejo y za j. El *Concierto postal* es una propuesta colectiva con partituras de distintos artistas que incluye al destinatario, en el



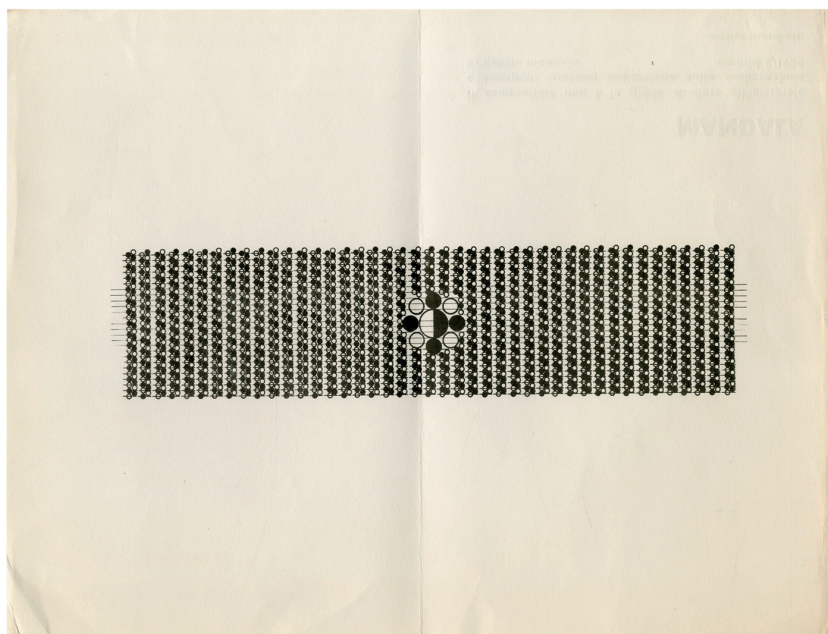
Ian Hamilton Finlay: «Homage to Malevich», en *Rapel: 10 Fauve and Suprematist Poems*, Edimburgo: Wild Hawthorn Press, 1963.

Concierto postal del Festival Zaj 1 [sobre con cartones zaj], 1965. Archivo Lafuente

momento en que lo saca de su papel de oyente y lo pone en el de intérprete. La *Exposición por correspondencia*, por su parte, no requiere de intérpretes, sino de un traductor, y la traducción se entrega ya realizada. Del receptor no se espera por tanto que ejecute la obra, sino que la descubra y la reconozca. En ese reconocer hay un juego que remite a la mediatización de la sociedad actual: como se dijo más arriba, la mayor parte de los lectores identificarán los cuadros de la *Exposición* por haberlos visto reproducidos hasta la saciedad en carteles, anuncios televisivos, productos cosméticos, etc. Al aludir a esta cuestión, que le preocuparía durante toda su vida, Castillejo estaba en sintonía con la esencia de los cartones *zaj* como una práctica artística que trató de hacerle frente a un problema generalizado para el arte de nuestra época como es el de la comunicación de masas.²⁷ Difería, no obstante, en que su respuesta a la cuestión no fue performativa. No lo fue en el sentido físico en que podían serlo algunas de las piezas del *Concierto postal*, como la *Música para una pluma estilográfica*, de José Cortés, que invita a golpear la partitura con las diferentes partes de una pluma. Pero, sobre todo, no lo fue en el sentido propiciatorio que se ha identificado anteriormente como la principal aportación de los cartones *zaj* al arte postal. Por ejemplo: el *Mandala*, de Walter Marchetti, incluido en el *Concierto* parte de una ruptura intencionada de la relación entre el compositor y el destinatario/intérprete, que queda abandonado al desconcierto y a su libre albedrío al declarar el primero no estar «en condiciones» de darle «ninguna indicación sobre la realización de este mandala». Otro ejemplo: *Encuentre a zaj en el desierto*, de Juan Hidalgo, contiene un enigma autorreferencial que se desencadena cuando el receptor interactúa con la tarjeta.²⁸ En ambos casos, una vez leída, la escritura desaparece y deja al lector a solas consigo mismo y su



José Cortés: «Música para una pluma estilográfica» [cartón zai], en *Concierto postal del Festival Zaj 1*, 1965. Archivo Lafuente



Walter Marchetti: «Mandala» [cartón zai], en *Concierto postal del Festival Zaj 1*, 1965. Archivo Lafuente

nuevo estado de conciencia pleno y activo. Esta desaparición es radicalmente contraria a los planteamientos de Castillejo, para quien —como se ha visto—, los cartones son un soporte donde la escritura se busca a sí misma y donde, en consecuencia, «el buen lector nunca está solo consigo mismo. No se oye a sí mismo. [...] El buen lector está pendiente de la escritura y de la lectura».²⁹ No es casualidad que cuando abandona *za j* en 1969 deja atrás también la práctica del arte postal: en realidad, esta nunca le había interesado como tal *práctica*. Por eso, décadas después reivindicaría los cartones *za j* de una forma que resulta sorprendente, al menos desde el punto de vista de las categorías con las que habitualmente se clasifica al arte de aquellos años, según las cuales, el arte postal sería una manifestación del concepto más amplio de arte intermedia. Para Castillejo, en cambio, lo interesante de las tarjetas del grupo no estuvo tanto en el «concepto limitado de lo postal» como en su libertad como un medio dotado de especificidad propia y, por lo tanto, capaz de dar lugar a obras de arte *autónomas*.³⁰

Las diferencias de Castillejo con *za j* se apuntaron así ya desde el principio de su colaboración y pronto serían irreconciliables. Antes de abordar la siguiente etapa creativa del escritor queda por comentar brevemente su papel en la internacionalización del grupo.

za j en el temporal

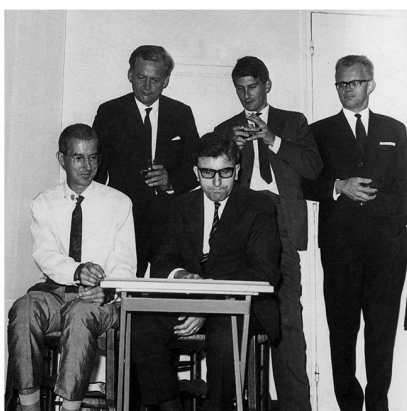
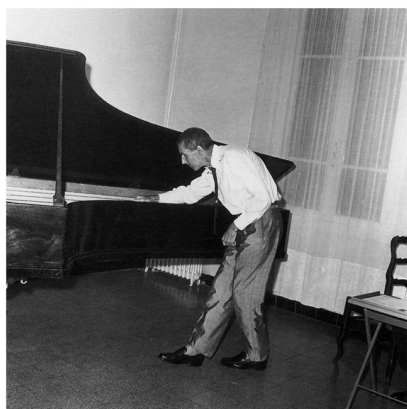
La presencia internacional de *za j* «en el intemporal fue siempre una posibilidad», parafraseando a Juan Hidalgo.³¹ Al fin y al cabo, tanto él como Walter Marchetti habían iniciado la aventura *za j* en contacto con figuras, como el compositor estadounidense John Cage, y ya en 1962 George Maciunas les había incluido en el programa del primer festival Fluxus, celebrado en la ciudad alemana de Wiesbaden.³² En «el temporal», la actividad internacional de *za j* arrancó con la estancia de Hidalgo en la residencia argelina de José Luis Castillejo.³³

Allí, el día 18 de julio de 1966, Hidalgo compuso una *Música vacante para un piano vacante*, una pieza en tres tiempos que contó con la colaboración de Castillejo, autor de un texto para el Tiempo I consistente en «extractos del decreto n.º 63-88 del 18 de marzo de 1963 concerniente a la reglamentación de los bienes vacantes en Argel».³⁴ Tres días más tarde, el escritor leería en voz alta este texto, así como una amplia lista de monosílabos ideada para los Tiempos II y III por Hidalgo, mientras este producía ruidos y armónicos en el «piano vacante» de la vivienda. Varios miembros del cuerpo diplomático presenciarían estas y otras acciones realizadas como parte del programa de una *Noche za j en Argel*.

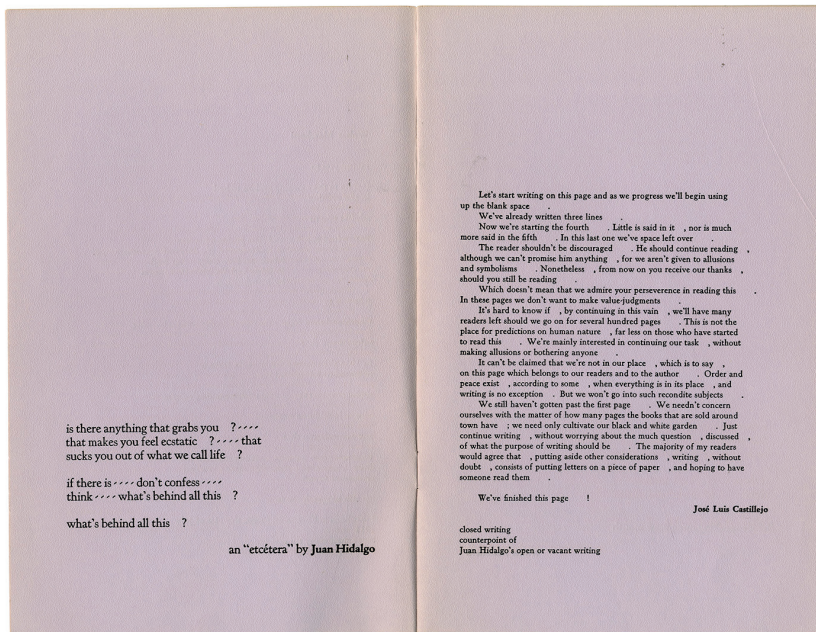
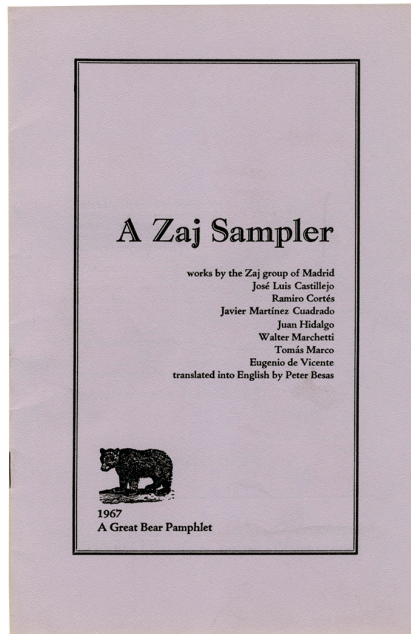
A este concierto le siguió una gira que llevó a *za j* de Londres a Berlín, pasando por Fráncfort y Aquisgrán, entre el 9 de septiembre y el 5 de octubre de 1966. El intérprete de los cuatro eventos fue Hidalgo, a quien a mitad de la gira se sumó el joven compositor Tomás Marco, entusiasta miembro del grupo por aquel entonces. Castillejo, por su parte, estuvo presente como un apoyo en la sombra; un apoyo de tipo moral, por así decirlo, pero también, y sobre todo —a efectos prácticos—, de tipo económico. Hasta tal punto fue importante su papel a este respecto que puede afirmarse que sin su complicidad la gira simplemente no hubiera sido posible.³⁵



Juan Hidalgo: *Noche zej en Argel* [cartón zaj], 1966. Archivo Lafuente



Intervención de José Luis Castillejo en la obra *Música vacante para un piano vacante*, de Juan Hidalgo, durante la *Noche zej en Argel*, el 21 de julio de 1966 en su residencia



A Zaj Sampler, Nueva York: Something Else Press, 1967. Archivo Lafuente

José Luis Castillejo: «Closed Writing» [página impar], en A Zaj Sampler, Nueva York: Something Else Press, 1967. Archivo Lafuente



Dick Higgins, José Luis Castillejo, Juan Hidalgo y Tomás Marco trasladando a Wolf Vostell en la interpretación de *Piano Concerto No. 2*, de Dick Higgins. Foto: Henning Wolters. ZADIK

Esta primera serie de conciertos europeos de *zaj* iba a ser fundamental para poner al grupo en el mapa. Su presentación en Londres tuvo lugar dentro del programa del *Destruction in Art Symposium (DIAS)*, un evento de gran calado organizado a iniciativa de Gustav Metzger por el *Institute of Contemporary Arts (ICA)* que, durante tres días, reunió a artistas, poetas y científicos europeos y estadounidenses en torno al tema de la destrucción en el arte. Entre los congregados figuraron exponentes destacados del arte de acción y de la cultura *underground*, como los miembros del accionismo vienés o artistas del entorno *Fluxus*, como Yoko Ono, Al Hansen y el Wolf Vostell (parte del comité organizador). El simposio recibió una atención notable por parte de los medios nacionales e internacionales, y obtuvo un gran eco entre la comunidad artística internacional. Según resumía un artículo de prensa, «parte del mayor impacto lo cosecharon dos grupos fundados recientemente —el Instituto de Arte Directo de Viena [...] y el Grupo *zaj* de Madrid».³⁶

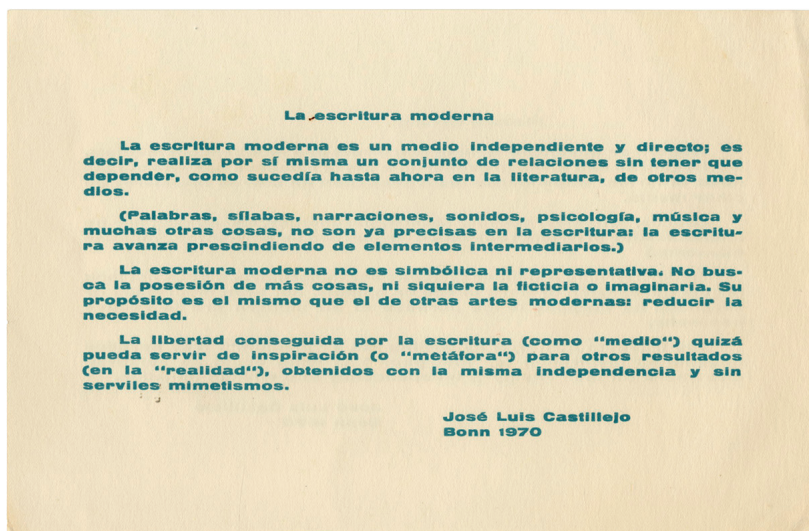
En cuanto a Alemania, allí destacó «*Juxtapositionen*», un festival de «pintura y música escénicas» celebrado a iniciativa de Vostell por la *Galerie Aachen*, ubicada en una fábrica de textiles abandonada en Aquisgrán.³⁷ Además del concierto *zaj*, el festival incluyó otros eventos protagonizados por artistas como Bernhard Höke, Alison Knowles, Dick Higgins y, por supuesto, Vostell. Sumado a las veladas de Fráncfort y Berlín, este encuentro no solo sirvió para dar a conocer al grupo español, sino también para estrechar sus lazos con sus colegas internacionales, dando pie a futuras colaboraciones tanto de índole performativa como editorial. Entre las primeras cabe mencionar el concierto de Knowles y Higgins celebrado en Madrid en noviembre de aquel mismo año.³⁸ Entre las segundas destaca *A Zaj Sampler* (1967), una pequeña selección de piezas



Juan Hidalgo, intérprete desconocido y Walter Marchetti realizando *A dice a B* (1967), de José Luis Castillejo, *Concierto zaj*, Escuela Técnica Superior de Aquisgrán, 25 de mayo de 1968.
Foto: Henning Wolters. ZADIK

de Hidalgo, Marchetti, Castillejo y otros colaboradores del grupo publicada por Higgins dentro de la serie Great Bear Pamphlets de su editorial Something Else Press en Nueva York. Mientras trabajaban en la preparación de este folleto, Hidalgo le envió a Higgins un ejemplar de la recién publicada *La caída del avión en el terreno baldío* y este respondió admirado, pidiendo permiso para actuar como distribuidor exclusivo de los libros de *zaj* en Estados Unidos. Empezaba así la que sería una larga historia de dificultades, puesto que, a pesar de todos sus esfuerzos, el grupo no pudo acomodar totalmente los deseos de su colega debido a las limitaciones de tipo administrativo y financiero con las que se encontraba para hacer grandes envíos de obra. Empezaba también el sincero interés de Higgins por los libros de Castillejo, que perduraría más allá de la desvinculación de este último de *zaj*.³⁹

Volviendo a las actuaciones internacionales del grupo, cabe concluir que la participación de Castillejo en *DIAS*, *Juxtapositionen* y el *Concierto zaj* de Fráncfort fue básicamente como espectador y, solo en alguna ocasión excepcional, como intérprete. Es decir que, si bien su apoyo fue fundamental para que la gira se hiciera realidad, su implicación directa con la vertiente escénica de *zaj* fue, aquí como en España, más bien escasa. Es cierto que, durante algún tiempo, los programas del grupo incluyeron piezas suyas, como las acciones *Egolatría* (1966) y *A dice a B* (1967), o el ambiente *Suelo, papel negro y tarjeta zaj* (1966). Pero estas pueden verse como excepciones que confirman la regla de que su interés estaba centrado de forma exclusiva en la escritura. Una escritura que, además, como se ha visto difería en sus planteamientos de la de *zaj* precisamente por no compartir su carácter performativo.



José Luis Castillejo: *La escritura moderna* [tarjeta], 1970. Archivo Lafuente

La escritura moderna: una especificidad inclasificable

La colaboración de Castillejo con *za j* concluyó en 1969 por voluntad de Hidalgo. El escritor solía decir al respecto que este último le había liberado dos veces: la primera cuando, junto con Marchetti, le enseñó «a crear, que es una forma de libración».⁴⁰ La segunda cuando le expulsó del grupo por desavenencias estéticas. Se vio entonces obligado a buscarse un nuevo «hogar», porque su experiencia en *za j* le había enseñado que «la soledad no es productiva».⁴¹ Lo cierto es que —como se verá más adelante—, en eso que él llamó su nuevo hogar, no dejaría nunca de ser un extraño.

Castillejo fue una figura inclasificable, consciente y voluntariamente irreductible a las categorías impuestas por el mercado, la crítica y la historia del arte a los desarrollos artísticos de su tiempo. Cuando la idea de modernidad empezaba a ser atacada y suplantada por la posmodernidad, él se erigió en un *escritor moderno* en el más estricto sentido. En esta expresión aparentemente sencilla se albergan diversos niveles de complejidad, cuya aclaración traza las líneas maestras de la obra y el pensamiento del escritor, al tiempo en que los sitúa en medio de los debates del momento relativos, en última instancia, al papel del arte en la cultura occidental tras la Segunda Guerra Mundial.

La escritura moderna de Castillejo enlaza en primer lugar con aquello que en el mundo anglosajón se conoce como literatura modernista, bajo cuyo paraguas destacan los nombres de autores por él admirados, como James Joyce («el último y más grande de los antiguos»), Ezra Pound, T. S. Eliot, E. E. Cummings y Gertrude Stein («la madre fálica de la escritura moderna»)⁴² La influencia fundamental de Stein estaba ya presente, como se ha visto, en su etapa *za j*, y volveremos enseguida sobre ella.

La nueva guía que encontró al abandonar el grupo, la que le haría reflexionar y finalmente encauzar su propia vía, estaría sin embargo en otro arte: la pintura, vista a

través de los ojos y las palabras de su amigo y reconocido maestro el crítico de arte estadounidense Clement Greenberg. En cierto modo esto no puede sorprender; al fin y cabo Castillejo, antes que artista, fue coleccionista, y ya su *Exposición por correspondencia* evidenciaba su inclinación a pensar la escritura desde su pasión por la pintura. Por otro lado, su actividad creativa había eclosionado a través de su contacto con dos compositores como eran Hidalgo y Marchetti, por lo que es innegable que su apertura a otros ámbitos de la creación estaba en el origen de su obra. Pero precisamente en esa relación de su escritura con otras artes empieza el problema o, si se quiere, la rebeldía de Castillejo frente a las clasificaciones que hoy parecen haber cuajado como compartimentos estancos de la historia del arte de los años sesenta y setenta del siglo pasado.

Desde el principio de este ensayo su obra ha quedado enmarcada en el ámbito del arte intermedia como precursora de la posmodernidad. Sin duda, ese es el lugar que ocupa hoy por hoy en los relatos historiográficos al uso. Sin embargo, Castillejo parece querer invitarnos a repensarlos. Ya se ha visto que su forma de entender prácticas típicamente intermedia, como el arte postal de z a j, las saca de esa categoría para adentrarlas en el territorio, opuesto al intermedia, de lo que ahora podemos identificar como el formalismo greenbergiano. A través de Greenberg, Castillejo iba a erigirse en acérrimo defensor de la especificidad diferencial de las artes.

Solo aceptando el ejemplo de la música [escribía Greenberg] y definiendo cada una de las otras artes exclusivamente en función del sentido o facultad que percibe sus efectos, y excluyendo de cada arte todo lo que sea inteligible a través de cualquier otro sentido o facultad, lograrían las artes no-musicales alcanzar la «pureza» y autosuficiencia que deseaban; que deseaban, esto es, en la medida en que eran artes de vanguardia.⁴³

Este pasaje (donde la idea de vanguardia funciona como sinónimo de modernidad)⁴⁴ ilustra el modo en que el escritor iba a mirar a la pintura: igual que los pintores habían mirado antes a la música, «no para imitar sus efectos, sino para tomar prestados sus principios como arte “puro”», en las palabras de Greenberg. Para Castillejo, lejos de estar agotada, la modernidad era aún un objetivo a perseguir, sobre todo para la escritura, la más rezagada de las artes, que apenas había empezado a intuir el camino que le permitiría alcanzar su pureza como disciplina autónoma. Por este motivo, ante todo de lo que se trataba era exactamente de lo contrario que en el arte intermedia: nada de fundir la escritura con otras artes, sino empezar a diferenciarla; es decir, definir su esencia o, si se quiere, perfilar su identidad, dibujar sus contornos e identificar sus dinámicas internas y sus retos particulares como medio artístico.

Es por ello que la escritura moderna de Castillejo es exactamente eso, *escritura*, y no literatura. Según explicaba Greenberg, la «literatura» o, equivalentemente, el «tema» en la escritura era algo de lo que ya la «poesía pura» de Stéphane Mallarmé había conseguido zafarse.⁴⁵ Pero Castillejo iría más allá al rechazar también, como se ha visto, la idea de poesía, «esta palabra cursi» donde la escritura está aún supeditada, en mayor o menor grado, a la palabra hablada.⁴⁶ Para él, era Gertrude Stein quien había entreabierto la puerta de la modernidad de la escritura, hallando un lenguaje abstracto que logró ser plenamente acorde a su propia época precisamente por su pérdida de referencialidad; es

decir, por haberse liberado de la obligación de representar algo externo a sí mismo. Del mismo modo en que la pintura de Pablo Picasso, según Stein, había ayudado a sus contemporáneos a superar la imagen obsoleta que tenían de sí mismos, mostrándoles cómo eran realmente *a través de la abstracción*;⁴⁷ así la escritura de Stein, según Castillejo, era sintomática de su tiempo, en la medida en que revelaba las patologías de la sociedad haciendo aflorar sus compulsiones mediante un lenguaje absorto en sí mismo.⁴⁸ Es decir que el arte, cada una de las artes, era capaz de abrir ventanas a la *comprensión* de la realidad siempre y cuando trabajara de forma autónoma a la misma o, por decirlo con Greenberg, desde la libertad de los modos de decir que le son específicos.⁴⁹ En consecuencia, el objetivo de Castillejo sería el de crear una «escritura *interna*», una escritura que se autoengendrara e impusiera su presencia «por sí misma, al igual que la pintura de Morris Louis».⁵⁰

En última instancia, la modernidad se identifica en Castillejo con la búsqueda de la comprensión del sentido de la realidad por medio del método formalista. Debe entenderse por ello de manera doble: como un proceso histórico al que él se adscribe voluntariamente, y como una actitud que no depondrá ni siquiera cuando coquetee con el posmodernismo en sus últimos años, y que desplegará también a través de su actividad ensayística. En este sentido, en su empresa late la esencia de la modernidad como *actitud histórica*, trágica y heroica a la vez. Trágica, porque hunde sus raíces en la percepción, en cierto sentido antimoderna, de que la civilización moderna ha provocado la pérdida de la unidad (esa fragmentación que Castillejo intentó trascender ya en *La política*); heroica, porque responde a dicha sensación de pérdida con la fe —si se quiere, humanista— en la capacidad del hombre para superar el fraccionamiento.⁵¹ Esa superación es para Castillejo el camino de la comprensión, que se alcanza como resultado de una actitud crítica radical «que afirma que nada está libre de negación o afirmación, de la revisión crítica», y que no teme sacudir, si es necesario, «los fundamentos mismos del orden social o cultural».⁵²

En este planteamiento reside su reproche a Juan Hidalgo y Walter Marchetti, dos personalidades a las que siguió admirando después de abandonar *za j*, pero de las que consideraba que se autolimitaban por no abrirse a «la posibilidad de criticar todas las determinaciones», en su caso los planteamientos de John Cage en los que se habían apoyado en los inicios de *za j*.⁵³ Castillejo, por su parte, sería un espíritu crítico desde el principio y hasta sus últimas consecuencias. Se ha visto que apenas estaba acabando una obra como *La caída del avión en el terreno baldío* y ya la estaba poniendo en duda con otra nueva como *La política*. De ese dudar implacable, de esa búsqueda autocrítica e inconformista, nacerían todas y cada una de sus mejores obras. También de ese espíritu, que más adelante calificó como una búsqueda de «la libertad de la no fijación en ningún punto de vista, teoría, doctrina, hipótesis o dogma»,⁵⁴ surgieron sus juicios sobre los desarrollos del arte de su época. Con la excepción de la «gran pintura» moderna europea y sobre todo americana, estos le merecieron siempre una opinión asaz severa, particularmente aquellos en los que ha quedado enmarcada su obra por adscripción o cercanía: arte intermedia, minimalismo, poesía concreta, visual, experimentalismo, etc.⁵⁵ Por esta razón, además de inclasificable, Castillejo fue una figura verdaderamente incómoda.

***The Book of i's*: el comienzo de la nueva escritura**

El mismo año de su expulsión de z a j José Luis Castillejo publicó su primer libro de escritura moderna. A diferencia de los anteriores, este está titulado en lengua inglesa: *The Book of i's* (1969) (→ pp. 173-181). Dado que el nuevo hogar que había adoptado para su actividad artística era de ascendencia anglosajona es tentador pensar que esa elección escondía una declaración de intenciones al respecto; incluso podría vincularse al hecho biográfico de que en 1968 el diplomático hubiera dejado Argel por la República Federal Alemana, renacida entonces como potencia internacional de la Guerra Fría bajo la influencia estadounidense. Al fin y al cabo, *The Book of i's*, en español 'el libro de la i', es simplemente un volumen encuadernado de cuatrocientas páginas, unas en blanco y otras ocupadas por una letra «i» minúscula. ¿Qué más daría poner el título en cualquier otro idioma? ¿No es una «i» una «i» igual en inglés que en español o en portugués?

La respuesta es no. De hecho, el *Diario* que escribió Castillejo en 1969 como guía a la realización de esta obra y otros proyectos revela que al principio barajó hacer cuatro libros de la «i»: además del inglés, uno francés, uno español y otro alemán. Finalmente realizó solo el primero que, junto al francés, le parecía el más interesante conforme a «la teoría de Greenberg sobre los momentos de anticipación y culminación».⁵⁶ Esto nos da dos pistas: la primera, que una 'i' escrita es diferente según el idioma en que sea leída porque, aun aislada, guarda memoria de su posición en el lenguaje; la segunda, que una 'i' en la hoja de un libro con más hojas forma parte de un proceso de lectura con «momentos» de intensidad variable. Es decir, que la 'i' guarda una relación profunda tanto con el lenguaje (cultural o histórica) como con el libro (material o física). Es en ese *juego de relaciones*, así como en su *ocultación*, donde reside toda la fuerza de *The Book of i's* como obra fundacional de la escritura moderna de Castillejo. Pero vayamos por partes.

Se ha visto que el reto primero de la escritura moderna, también llamada «verdadera» o «nueva» por el autor, era el de definir su esencia como arte autónomo.⁵⁷ Es en este sentido, y no en otro, como *The Book of i's* debe considerarse una auténtica declaración de intenciones. En él Castillejo se plantea dos preguntas destinadas a identificar los elementos específicos y diferenciales de la escritura: ¿qué se escribe? ¿Dónde? Las respuestas que le da a estas cuestiones constituirán los ejes de su actividad como escritor a partir de este momento: lo que se escribe, la unidad mínima de la escritura, es la letra (el grafema del alfabeto latino), y el lugar donde se escribe es el libro. Evidentemente, ninguna de estas soluciones es absoluta. También se escriben números (guarismos), por ejemplo, y pueden grabarse en el tronco de un árbol entre otros lugares. La letra y el libro han de verse por lo tanto como *elecciones* del autor. El segundo se constituirá en base firme a las fluctuaciones de la primera que, en su complejidad y ambigüedad metafóricas, irá manifestándose como una realidad mudable y fértil en los diferentes grupos de obras de Castillejo.

En su elección del libro como soporte de la escritura desde la antigüedad, el artista se muestra heredero de la tradición y se mide con ella. En su manera de abordarlo atendiendo con rigor a su especificidad material hace gala sin embargo de una gran radicalidad. La fusión de ambos extremos, tradición y modernidad, le sitúa en la estela de la pintura moderna. Hacía tiempo que esta había aceptado las limitaciones impuestas por su soporte, el lienzo, como superficie plana y había aprendido a sacarle partido sin recurrir al

ilusionismo tridimensional de la perspectiva. Siguiendo su ejemplo, Castillejo explora las condiciones que el libro le impone a la escritura, entendiéndolas como un campo abierto de posibilidades creativas. Para resaltar dichas condiciones escoge un formato de libro vertical ni muy grande ni muy pequeño (ca. 23 x 16 cm), un diseño despojado, y una cantidad de páginas (cuatrocientas) suficiente como para conferirle entidad sin hacerlo excesivamente contundente.⁵⁸ Crea así un objeto donde la idea de libro está casi sustantivada, y sienta un precedente, pues este será el formato al que se mantendrá fiel en prácticamente todas sus obras impresas y sus proyectos inéditos hasta el año 2001.

Este énfasis en el soporte conllevaba el riesgo de caer en «el fetichismo del objeto» con que ya se había enfrentado antes el artista. Al ser un volumen encuadernado y autorreferencial (un libro que se llama *El libro...*) se veía además abocado al «absolutismo de lo dado» que le reprochaba al minimalismo.⁵⁹ Castillejo salva estos problemas gracias a la letra, con la que logra conectar escritura y mundo, libro y lenguaje. El origen de este vínculo está de nuevo en una abstracción de la tradición: en la citada idea greenbergiana de los momentos de anticipación y culminación o, dicho de otro modo, en la búsqueda de una «coherencia narrativa, dramática y no lógica».⁶⁰ Tales términos (narración y drama) son en principio literarios, pero aquí se han vaciado de todo contenido argumental (lógico). Si, como dice el DRAE (Diccionario de la Real Academia Española), *narrar* es ‘contar, referir lo sucedido, o un hecho o una historia ficticios’, en *The Book of i's* la narrativa queda despojada de toda referencialidad y se reduce a la acción de contar; de contar; esto es, lo único que hay para contar en un libro: sus páginas. «One», «two», «three»... «fifty-five»... «eighty-two»... «one hundred and forty-three», y así hasta «four hundred». *The Book of i's* llevará una «i» en el centro óptico de cada hoja, cuando la palabra que designa el número de la página en inglés tenga una o más íes (la página «one», por ejemplo, quedará en blanco; la «five» y la «fifty-five» llevarán una ‘i’ cada una). De este modo, la «i» se convierte en la *manifestación visible* de todo un juego de relaciones establecidas entre los siguientes parámetros: 1) las páginas que hacen físicamente al libro, 2) la acción de contarlas mentalmente, 3) la manera en que el lenguaje designa a los números (porque no es en los guarismos, sino en sus nombres donde habitan las letras). El lenguaje, por lo tanto, no ha desaparecido en *The Book of i's*, sino que se ha salido de la escritura, está fuera y alrededor de ella, como el *sistema* en que esta se integra. Veamos qué significa esto exactamente.

Remitiéndose de nuevo a los problemas de la pintura, Castillejo consideraba que escribir un libro no era una cuestión de componer, sino de *colocar* sus elementos.⁶¹ El tema de la colocación de la letra le llevó a toda una serie de consideraciones críticas con los desarrollos artísticos del momento sobre las que conviene detenerse brevemente. Se ha visto que su escritura moderna rechazaba la función imitativa y referencial del arte, pero también la expresiva: la obra no debía ser una plataforma de manifestación del ego del artista.⁶² *La caída del avión en el terreno baldío* había coqueteado con el recurso al azar como método creativo antiexpresivo, muy en boga en la época en la estela de John Cage. Ahora, sin embargo, Castillejo descartaría esta solución por considerar que el azar producía un «desprendimiento de relaciones».⁶³ Traducido a *The Book of i's*, esto significa que si las íes hubieran sido dispuestas al azar en sus páginas, no hubieran establecido las correspondencias (con el soporte libro y con el lenguaje) que activan la obra. Por otro lado, la indiferencia como actitud creativa también le parecía al autor un camino equivocado

que conducía a la repetición mecánica del minimalismo.⁶⁴ Es decir, que si las íes hubieran sido emplazadas en páginas alternas del libro, por ejemplo, la lectura hubiera resultado predecible y monótona, y lo mismo hubiera ocurrido probablemente con cualquier otra secuencia matemática de colocación.

Descartando todas esas opciones, Castillejo encontró la clave metodológica en la relación entre letra y lenguaje. Es su posición en la lengua inglesa (en las palabras que designan los números de las páginas) lo que determina la colocación de la letra en el libro. De este modo, el lenguaje no desaparece, como se ha dicho, pero queda neutralizado, convertido en un código abstracto donde las relaciones entre grafemas ya no son significativas (no significan: no representan el mundo ni lo expresan), sino simbólicas. Dicho de otra manera: el lenguaje funciona como un sistema de colocación de la letra que ofrece una infinidad de posibilidades combinatorias que no son ni aleatorias ni matemáticas, sino culturales e históricas.⁶⁵ Dentro de este sistema han desaparecido las jerarquías; la letra ya no está al servicio de la palabra, del sentido o del habla; se ha convertido en su imagen, y como tal, se impone por sí misma.

En *The Book of i's*, los nombres de los números de página no están impresos. Ni siquiera lo están sus guarismos, como requiere la convención. Por consiguiente, el sistema y la regla de colocación de la letra están ocultos. El lector se ve obligado a centrar su atención en la «i» cuando aparece, y en su ausencia cuando no lo hace. Esa intermitencia, con sus momentos de anticipación y culminación, le alerta de la existencia de un código secreto, y cada «i» concentra esa intuición. Se produce así lo que Castillejo llama la «visión de lo escrito» o, casi sinónimamente —y esto es significativo—, la «legibilidad» de la escritura: una percepción inmediata y directa, a través de una sola «i», de los «diversos momentos» de la obra y de «lo universal» que late en ellos.⁶⁶ *The Book of i's* se rige así por un principio de economía: frente a la «escritura de la memoria» de literatos como Marcel Proust o el propio James Joyce, su autor aboga por un «mínimo de memoria», el de la letra, capaz de condensar todas las relaciones que ponen la obra a bailar y la conectan con el mundo.⁶⁷

Llegados a este punto, cabe hacerse una última pregunta: ¿por qué la «i» y no cualquier otra letra del alfabeto? Lo cierto es que no hay una respuesta unívoca a este interrogante. La elección de la «i» responde de forma más o menos meditada e intuitiva a muchas cuestiones. En primer lugar, parece que los ritmos generados por su presencia en los nombres de los números de página le parecieron a Castillejo más interesantes que los producidos por la «s», el grafema que había pensado usar en un primer momento.⁶⁸

En segundo lugar, para que lo escrito se impusiera por sí mismo era necesario que la letra escogida fuera capaz de *activar la página* como espacio de la escritura. En esta búsqueda, el autor miraría a menudo a la poesía concreta como un ejemplo a no seguir:

Mi proceso es inverso al de los poetas concretos. La escritura es lo primero y no el espacio. La dictadura del espacio, eso es el llamado espacialismo. ¿Por qué entregarse al espacio vacío?⁶⁹

En *The Book of i's* la letra no decora la hoja, sino que aparece en ella, es una manifestación escrita; y el espacio en blanco que la rodea es la sustancia (lingüística) que hace posible su materialización. Esto tiene que ver con la disposición, el tamaño y el tipo

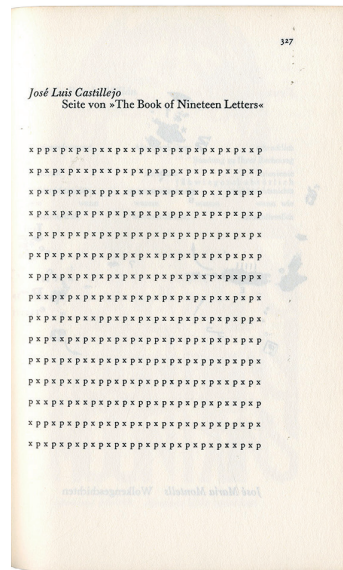
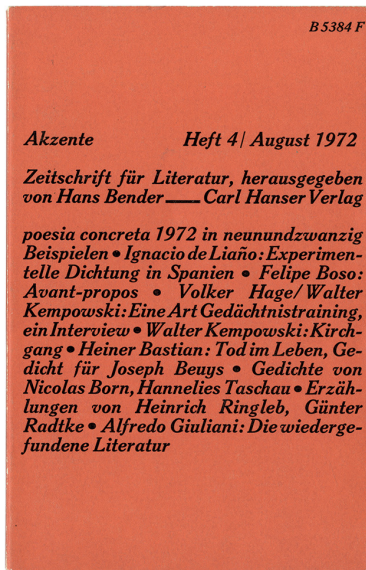
de letra, cuidadosamente escogidos por el autor tras el estudio de la obra del tipógrafo alemán Jan Tschichold. También está relacionado con la personalidad de la «i» en cuanto que grafema complejo compuesto por un palo y un punto. Esta dualidad le confiere especial autonomía: en el intento de liberar a la letra de todo lo que fuera accesorio a ella, Castillejo se había encontrado con la dificultad de que «en la tradición de nuestra cultura alfabética [...] la letra suele pedir otra letra». ⁷⁰ La «i», sin embargo, al ser dual se vale por sí misma.

En tercer y último lugar, la «i» como centro de atención de la lectura genera una fluctuación perceptiva que suspende las asunciones comunes sobre la letra y su dimensión metafórica, desplegando un rico abanico de posibilidades no resueltas. A base de verla y de no verla, el lector que avanza en la lectura del libro empieza a *verla* de otra manera: el palo de repente parece independizarse del punto, el punto del palo, convirtiéndose *casi* respectivamente en una cifra (el número 1) y en una figura (el círculo); al continuar leyendo, no obstante, esta percepción de independencia termina por acentuar la unión de los dos elementos, la personalidad de la letra se refuerza, adquiere entidad propia como signo, transformándose *casi* en un arquetipo. En inglés, la «i» minúscula es además *casi* una palabra (la disminución de la «I» mayúscula del *Yo*) y como tal puede interpretarse como una imagen de la contención o represión del ego del artista. Paradójicamente —quizás— el propio Castillejo la vería décadas después como «un símbolo de la individuación». A *The Book of i's* en su conjunto lo calificaría como un «producto anímico y espiritual [...] de nuestra época», del que podemos añadir, que cumplió su objetivo de constelar la experiencia. ⁷¹ Para otra lectura posible, remitimos aquí al ensayo de Javier Maderuelo incluido en el presente volumen.

Antialfabeto

Una vez individuada la letra como elemento esencial de la escritura, Castillejo desplegó sus investigaciones al respecto en diferentes direcciones. Entre 1969 y 1974 desarrolló un primer grupo de obras de las que solo llegaron a ver la luz *The Book of Eighteen Letters* ([el libro de las dieciocho letras], 1972) (→ pp. 192-193) y *El libro de la letra* (1973) (→ pp. 206-207). ⁷² Ambas ediciones corrieron a cargo del propio artista, como por lo demás había sido también el caso de todas sus publicaciones anteriores. Él mismo editaría también alguna hoja suelta de esta serie (*A Page From the Book of Twenty Letters* [una página del libro de las veinte letras], s. f.), y vería alguna que otra impresa en revistas españolas e internacionales. El poeta español Felipe Boso, por ejemplo, incluiría una página de *The Book of Nineteen Letters* [el libro de las diecinueve letras] en el número dedicado a la poesía experimental española que editó para la revista alemana *Akzente* en 1972, y un año después *El Urogallo* reproduciría otra de *El libro de la letra*. ⁷³

Estas publicaciones están lejos de ser representativas de la inmensa cantidad de proyectos que conforman este grupo de obras. Depositados actualmente en la Graphische Sammlung de Stuttgart, incluyen materiales en diferentes estadios de realización. Varios tomos de *Unfinished Books* [libros inconclusos] y *Writings* [escritos] recogen esbozos autógrafos de pocas hojas cada uno para posibles libros. ⁷⁴ Frente a estos, otros, como de *The Book of Nineteen Letters* ([el libro de las diecinueve letras], 1969) (→ pp. 183-184) y



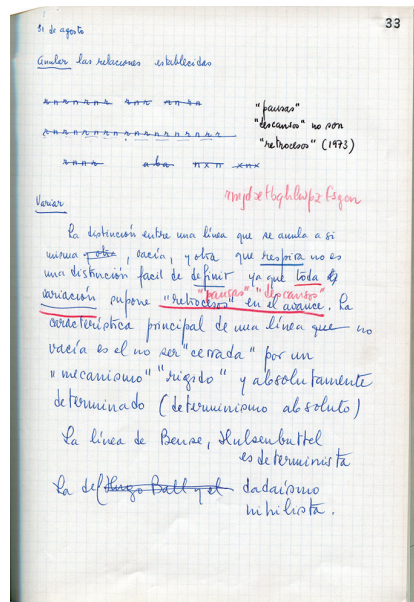
Akzente. Zeitschrift für Literatur, n.º 4, Múnich: Carl Hansen, agosto de 1972. Archivo Lafuente

José Luis Castillejo: «Seite von "The Book of Nineteen Letters"», Akzente. Zeitschrift für Literatur, n.º 4, Múnich: Carl Hansen, agosto de 1972. Archivo Lafuente

The Book of Twenty Letters ([el libro de las veinte letras], s. a.) (→ pp- 185-186), también autógrafos, alcanzan gran desarrollo, extendiéndose hasta un total de tres volúmenes cada uno, como si de obsesivos ejercicios de caligrafía se tratara. Finalmente, el grupo incluye hojas mimeografiadas y planchas clisadas listas para imprimir. Entre las mimeografías destaca *The Book of Lines* ([el libro de las líneas], 1972) (→ pp. 187-191), una serie de diecinueve hojas extraídas de dos tomos de escritura a mano de idéntico título.⁷⁵ Entre las planchas clisadas o clichés constan una media docena de proyectos, algunos realizados en dos o seis versiones diferentes, hasta un total de unos veinte libros posibles. Cada uno de ellos está compuesto por entre veinte y sesenta planchas que han de entenderse como series a repetir al imprimir las obras hasta alcanzar las cuatrocientas páginas necesarias según el autor para conferirles entidad de libro. De estos clichés, el presente catálogo ofrece una selección de *El libro de las consonantes* (1972) (→ pp. 194-197), *El libro del trio* (1972) (→ pp. 198-205) y *El libro de la letra partida* (1974) (→ pp. 208-211).⁷⁶

Las diferentes técnicas de ejecución de estos libros están directamente relacionadas con su concepción espacial, en función de la cual pueden dividirse en dos grandes bloques: en los trabajos autógrafos y mimeografiados Castillejo escribe siguiendo el renglón habitual de la escritura occidental y su sentido de lectura de izquierda a derecha y de arriba abajo; en las planchas clisadas, en cambio, el renglón ha desaparecido y las letras flotan en la superficie de la hoja. Esta diferencia es el resultado de la evolución de aquello que ambos bloques tienen en común y los distingue de *The Book of i's*: el antialfabeto.

El antialfabeto es una secuencia de veinte consonantes, es decir, de todas las consonantes del alfabeto latino o, ciñéndonos a los dos idiomas habitualmente manejados por



José Luis Castillejo: página de *Diario: notas de un escritor*, con el antialfabeto, 1969. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

el autor, del alfabeto inglés y el español sin la letra «ñ». Lo peculiar de este antialfabeto es, además de su renuncia a las vocales, su orden: R M J D X T B Q H L W P Z F S K V G C N. Castillejo no lo sigue de forma estricta en todas y cada una de sus páginas de letras. De hecho, lo fue perfilando poco a poco de forma empírica, por lo que sus obras más tempranas escritas a mano pueden verse como ejercicios en este sentido. Su *Diario* de 1969 apoya esta tesis, ya que en él figuran tanteos de posibles combinaciones de letras previos a la cristalización de la secuencia definitiva, que parece tener lugar en el mes de agosto de ese mismo año.⁷⁷

Este proceso de ensayo y error fue lineal por definición, ya que consistió en una investigación relativa a la colocación de las letras *una después de la otra*, según el método horizontal de lectura habitual en nuestra cultura.⁷⁸ Como se ha visto a propósito de *The Book of i's*, en su afán por convertir la letra en un elemento autónomo de la escritura Castillejo se había encontrado con el problema de su interdependencia, es decir, con el hecho de una «letra suele pedir otra». Si en *The Book of i's* había logrado esquivar la cuestión mediante un grafema notablemente autosuficiente, ahora se sumergiría de lleno en ella, explorando las posibilidades creativas de dicha interdependencia. Para poder hacerlo libremente o, lo que es lo mismo, para permitir que las relaciones entre las letras surgieran de forma orgánica a partir de ellas mismas y no vinieran impuestas por hábitos seculares de escritura y lectura, era necesario enmarcarlas en un sistema diferente al lenguaje. La alternativa evidente era el alfabeto, pero a Castillejo esta solución no le satisfacía porque el alfabético es un orden aprendido y «mecánico».⁷⁹ Se lanzó así a ensayar colocaciones de los distintos grafemas uno junto a otro, y a valorar su marcha:

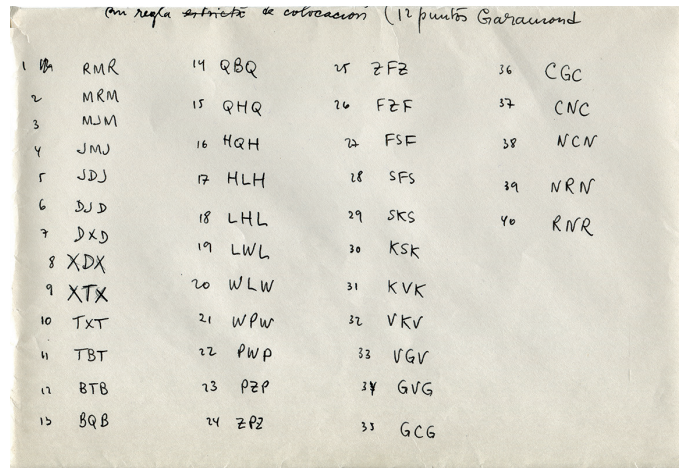
por ejemplo, una línea de L H T L H T va «hacia delante y hacia arriba», mientras que J R J R J R «avanza hacia abajo» y L J L J L J «cierra». En función de estas dinámicas, se fue decantando por las combinaciones de letras que generaran secuencias abiertas, hasta llegar a fijar el antialfabeto como el orden óptimo a una escritura de líneas que respiren y «cuenten» cada una por sí misma.⁸⁰

La manera en que el antialfabeto genera estos renglones con vida propia, y el modo en que estos a su vez activan la página, puede apreciarse claramente en los juegos de colocación de *El libro de las líneas*. En la primera hoja de esta obra (→ pp. 187-191), el renglón inicial consta de una sola letra (r), la primera del antialfabeto, dispuesta aislada y por parejas; el segundo nace de los dos siguientes grafemas (m j) organizados por parejas y tríos; el tercero mantiene uno de los anteriores (j) y le suma los dos ulteriores (d x), creando una secuencia de tríos y cuartetos; la cantidad de letras sigue aumentando línea tras línea, hasta que vuelve a reducirse a una sola (s) para, a continuación, incrementarse de nuevo mediante combinaciones de los subsiguientes grafemas, siempre conforme al orden antialfabético. A propósito de esta obra Felipe Boso observaba:

Un sistema permutatorio entre las líneas y entre los grupos de letras dentro de cada línea (de base fundamentalmente heptalinear, con desarrollos 1-2-3-4-5-4-3-2-1 no rigurosamente matemáticos ni simétricos en la elección y el número de letras que forman sus «palabras», ni tampoco en la sucesión de las líneas) crea una *sintaxis propia e inédita* que tiene necesariamente que incitar al lector atento a buscar, no ya su mensaje, *sino la oferta de comunicación libre o no precodificada* que le brinda el autor.⁸¹

Una vez establecido como secuencia de activación de los renglones de la escritura, el antialfabeto se convierte en un sistema de colocación que ofrece infinidad de posibilidades combinatorias. Se revela así apto también para generar una escritura no lineal, que Castillejo se volcará en investigar en el segundo bloque de proyectos de letras. En ellos mantiene la linealidad del antialfabeto como sistema, pero no la del cuerpo del texto, en lo que puede verse como un ulterior paso en el proceso de liberación de la escritura. Aquí los conjuntos de grafemas que antes conformaban una línea (por ejemplo, un trío de dos letras diferentes), se distribuyen por toda la superficie de la hoja (segunda versión de *El libro del trío*), (→ pp. 198-199). Se transforman así la escala y los ritmos de la escritura, porque la concatenación antialfabética de las letras no es ya perceptible en una sola hoja, sino solo a través de la lectura consecutiva de varias de ellas. En este sentido puede decirse que el sistema está más interiorizado, hasta el punto de que en algunas obras se vuelve completamente invisible. Tal será el caso de un trabajo dedicado en exclusiva a un solo grafema como es el llamado *El libro de la letra* (→ pp. 206-207), el único de todo este segundo bloque de obras que llegó a publicar el autor. La letra en cuestión es la N, que ya le había interesado particularmente a Castillejo por su ambivalencia con respecto a la Z en *La caída del avión en el terreno baldío*. A propósito de ello, Boso le escribía en una carta:

[...] el acierto de elección de la ene mayúscula es extraordinario. No sólo porque la N puede verse como una Z, sino que además la unión de dos paralelas mediante una diagonal visualiza una descarga de energía (representación del rayo).



José Luis Castillejo: sobre de *El libro de los tríos* (versión III: tríos de dos letras), 1972. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

En su alabanza al libro, el poeta continuaba:

Me parece un enorme acierto no haber añadido nada impreso, salvo las enes. En primer lugar porque así no puede leerse nunca al revés. Es, pues, un libro doble: para lectores y para analfabetos. El anonimato absoluto es tu mejor reclamo: el libro sin autor, sin título, sin pie de imprenta, en fin, sin filiación no podrá ser otro que el libro de Castillejo.⁸²

El libro de la letra, también conocido como *El libro de la N* es, en efecto, una excepción dentro de la producción editorial de Castillejo, pues carece de un título definitivo, así como de cubierta. El propio autor llegaría a afirmar en un escrito de 2010 que no había sido publicado,⁸³ lo cual es en realidad una imprecisión muy interesante porque nos pone sobre aviso acerca de un proceso que estaba en marcha en su forma de trabajar, y que culminaría en una serie de trabajos posteriores. «¿Has recibido mi último libro? *El libro de la letra*, si es que tiene título», le preguntaba a Boso en una misiva, y continuaba:

En realidad, es un libro para terminar de hacer a mano, con objeto de que las letras lleguen a todos los sitios posibles del libro. Sobre todo a los márgenes, a los sitios íntimos. La intimidad da placer [...]. Te parecerá extraño que me dedique a «terminar» a mano copias —Trabajo de chinos— dice la gente [sic]. Placer de escribir, digo yo. Como te digo, los ratos libres me dedico a «terminar» a mano algunos ejemplares de los que el encuadernador me «cosió». Mi escritura se va haciendo más sensual, más directa, más placentera. Con ello se hace más difícil de «reproducir». *El placer sin la reproducción gusta poco a los espíritus oficiales.*⁸⁴

Se plantea con esto la cuestión de la reproductibilidad de la escritura de Castillejo, un tema complejo que fue al mismo tiempo muy fértil para sus postulados artísticos, y

difícil en cuanto a la producción efectiva de sus obras. Fértil, porque —como viene viéndose— en estos años Castillejo concibe su escritura fundamentalmente en forma de libros impresos donde la tipografía juega un papel clave. Dificultosa, porque su comprensión del libro como soporte artístico le lleva a un tratamiento del mismo que trasciende las limitaciones impuestas por la reproducción mecánica.

El libro completamente terminado a máquina tiene límites [le insistía Castillejo a Boso]. La mecanización absoluta (no como *ayuda*) limita e idealiza. La máquina es una ayuda, no una solución final.⁸⁵

En este sentido, *El libro de la letra* ha de entenderse como la respuesta del escritor a su anterior publicación, *The Book of Eighteen Letters* (→ pp. 192-193), una obra que nunca llegó a poner en venta por considerarla una «especie de engendro» editorial.⁸⁶ Cuando, muchos años después, volviera a publicar un libro, lo haría con un título impreso en su cubierta, y retomando para la misma el diseño neutro inaugurado con *The Book of i's*. *El libro de la N* quedaría así como una peculiaridad dentro del pequeño grupo de obras publicadas del autor, quien, por cierto, hacia finales de 1973 había conseguido que le hicieran una encuadernación «hasta el borde del libro» que le resultaba satisfactoria.⁸⁷

La singularidad de *El libro de la letra* fue decisiva también en un plano simbólico. Igual que el libro de la *i*, este se inscribe dentro de un sistema o código referencial concreto. A diferencia que aquel, sin embargo, no ofrece ninguna clave de lectura que remita a él. Teniendo además en cuenta que el código en este caso es totalmente abstracto (no ya la lengua inglesa sino un antialfabeto inventado por el autor), *El libro de la letra* pierde todo anclaje o, por decirlo con Julia Kristeva en sintonía con Castillejo, resulta ilegible:

El libro [...] situado dentro de la infinitud del lenguaje poético [léase código antialfabético] es finito: no es abierto, sino cerrado, constituido de una vez por todas; se ha convertido en un principio, *uno*, una ley, pero solo es legible como tal dentro de su posible apertura al infinito.⁸⁸

Hasta ahora, poco o nada se sabía del sistema antialfabético de Castillejo, por lo que el lector no tenía a su disposición el finito infinito al que se abre *El libro de la letra*. Este último, en cualquier caso, parece querer desprenderse de él. Puede así concluirse que la razón profunda de que el artista considerara esta obra fallida y excesivamente deudora del espacio⁸⁹ no reside tanto en una colocación de las letras que puede recordar a la poesía visual y concreta como en un excesivo grado de abstracción que la acerca conceptualmente a la *pintura* concreta. En un apartado inédito de su ensayo sobre *La nueva escritura*, titulado «Grados de abstracción», Castillejo escribía:

La abstracción, la distancia entre el signo escrito y una referencia específica, tiene como finalidad disminuir el automatismo con que interpretamos convencionalmente un signo [...]. Por otra parte, unos signos que prescindan de toda referencia o relación, por remota que sea [...], se convierten en material tipográfico [...]. Por eso es equivocado creer que el proceso de abstracción puede ser “total”, es decir, que se pueden suprimir todas las

referencias o relaciones sin caer en otra cosa, entre ellas el juego o el purismo religioso, entendido este como la actitud que quiere negar todas las determinaciones de este mundo, la negación total del mundo que es incompatible con el arte.

Esa forma de arte abstracto que en la época de la primera postguerra se llamó purismo o arte concreto resultó estéril por haber llevado hasta el final la abstracción, liquidando todas las relaciones.⁹⁰

Finalmente, antes de pasar a abordar la cuestión de la abstracción de la escritura desde una nueva perspectiva, conviene cerrar este apartado con una nota acerca de lo que ha quedado fuera de él, a saber, las letras vocales. Como todo sistema, el antialfabeto de Castillejo se asienta sobre aquello que excluye, y esto en el fondo nunca dejó de molestar a alguien quien, como él, se consideraba enemigo de todo absolutismo. «No tengo nada contra las vocales *escritas*» — subrayaba en su diario —, una afirmación de cuya veracidad *The Book of i's* no deja lugar a dudas.⁹¹ El problema era que los grafemas vocálicos, especialmente en combinación con los consonánticos, tendían a pedir una «lectura vocalizadora» e invitaban a silabear. Esto limitaba el potencial de la escritura al abandonar al lector —y al propio escritor— a sus hábitos lingüísticos, disminuyendo por consiguiente la pluralidad de relaciones posibles entre las letras. El silabeado, además, genera fácilmente reverberaciones semánticas (por ejemplo, E N E N E N E N E puede leerse como ENE NENE NE), una cuestión que el artista abordaría de forma lúdica y regresiva en un texto titulado «Culuputu», sobre el que volveremos más adelante.⁹² En cualquier caso, Castillejo no logró solventar el problema de las vocales hasta muchos años después, con una obra escrita ya en el siglo XXI, que nunca dejó de sorprenderle. En cuanto a la lectura oral de su escritura, fue una cuestión que quedaría abierta, como se verá más adelante en un testimonio de Javier Maderuelo, que él mismo comenta también en el último apartado de su artículo, incluido en el presente volumen.

Las imágenes de la escritura

Entre los inéditos de la Graphische Sammlung de Stuttgart se encuentra un segundo grupo de obras algo más tardío que el antialfabeto, compuesto por ocho libros fechados entre aproximadamente 1971 y 1976. Todos salvo uno se reproducen en el presente volumen, con especial atención a los tres últimos, donde culminan las investigaciones desplegadas en los anteriores.⁹³ Con ellos, Castillejo se adentraba en los terrenos de la escritura no alfabética, en lo que puede verse como un ulterior nivel de abstracción de su pensamiento surgido de la evolución de sus reflexiones en torno a la letra. Para situar este nuevo capítulo en el conjunto de su obra, conviene hacer un breve repaso por el camino recorrido hasta ahora.

Con *The Book of i's*, Castillejo había identificado a la letra como elemento esencial de la escritura dentro de un código lingüístico de relaciones. Había invertido con ello la perspectiva habitual: la letra había pasado a ocupar el primer plano, relegando el código lingüístico al segundo y reduciéndolo a la mera función de fondo sobre el que perfilarse. *The Book of i's* representa así un primer paso en la abstracción de la escritura, en el

sentido de que —siguiendo con la metáfora pictórica— mantiene un referente externo «naturalista» (la lengua inglesa), así como el ilusionismo tradicional de separar figura y fondo, aunque esto último ya en un grado probablemente menor al de, por ejemplo, el célebre cuadro protocubista *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso, al que el escritor había dedicado uno de sus cartones *z a j*. A una fusión total entre silueta y fondo equiparable a la del cubismo sintético llegó Castillejo algo más tarde, con su antialfabeto.⁹⁴ Reemplazando a la lengua inglesa como sistema relacional, el orden antialfabético garantizaba que ninguna agrupación de grafemas pudiera llegar a representar palabra o figura ajena al puro juego de relaciones entre ellos. Tal había sido el grado de abstracción así alcanzado, que el artista se había asomado al umbral de la pintura concreta por él denostada.

La nueva serie de obras centraba sus investigaciones en la otra vía abierta por *The Book of i's*, es decir, no ya en las relaciones entre grafemas sino en la presencia de lo escrito como manifestación simbólica. Se ha visto que la «i» en aquel libro adquiriría personalidad propia y abría un abanico de posibilidades interpretativas en cuya suspensión latía toda la riqueza metafórica de la letra y, por ende, del libro entero. Ahora el artista iba a ahondar en las profundidades de eso que él mismo llamó «las imágenes de la escritura»; es decir, la dimensión simbólica de la letra como signo gráfico. Hay que advertir en este punto que a lo largo de los años Castillejo manejó los términos ‘signo’ y ‘símbolo’ a veces de forma casi intercambiable y otras veces enfatizando su diferencia. No cabe aquí realizar un análisis pormenorizado de esta evolución, tanto más cuanto que el propio escritor terminó por llegar a una síntesis (que no identidad) de ambos vocablos mediante la introducción del término ‘imagen’.⁹⁵ Baste con aclarar que, en rasgos generales, el ‘símbolo’ sería la ampliación excelsa del ‘signo’. En algunos momentos Castillejo usó el segundo para aludir a la citada dimensión metafórica de la escritura, mientras que en otros lo juzgó excesivamente limitado, como se verá más adelante. En el presente apartado, ‘signo’ y ‘símbolo’ se emplean de forma *grosso modo* intercambiable.⁹⁶

En esencia, la vía de las imágenes de la escritura gira en torno a la apertura de la escritura a lo inefable, lo que a su vez implica un interrogarse acerca de la propia razón de ser de este arte o actividad humana. Si *The Book of i's* había nacido de las preguntas ¿qué se escribe? y ¿dónde?, este otro grupo de libros sondearía la cuestión de *qué es la escritura*, sin pretender darle en ningún caso una respuesta unívoca. En una entrevista de 1972, Castillejo explicaba lo que era para él «la dimensión propia de la escritura»:

El *elemento adicional* que transforma el dibujo en signo. Pero ese elemento adicional ofrece diversas posibilidades. A mí me interesan las posibilidades más fundamentales, las que se acercan más a la pura posibilidad, pero repito que *no hay seguridad de que algo sea o no escritura*. La historia va leyendo escrituras, todavía no ha conseguido leer todas las del pasado y en cuanto al presente... todavía no es historia.⁹⁷

Se trataba por lo tanto en primer lugar de intentar identificar nuevas escrituras localizando, allá donde lo hubiera, ese «elemento adicional», esa cualidad latente en los entes gráficos que activa el mundo de lo simbólico. En un segundo momento, casi simultáneo, había que sondear su profundidad y su amplitud, puesto que cuanto mayor fuera tanto mayor sería la capacidad de la escritura de constelar la experiencia.

El libro de la notación (1974-75) (→ pp. 229-244) constituye un ejemplo claro de este proceso de búsqueda. En él, Castillejo investiga las posibilidades de una escritura no alfabética como es la musical, mediante una abstracción de su sistema de signos convencionales. 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. Del mismo modo en que el antialfabeto frustraba la vocalización, esta obra 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. Volveremos sobre los dos últimos puntos a su debido tiempo. Ahora lo que 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, explorar qué evocaciones y asociaciones es capaz de generar más allá del lenguaje musical. A lo largo del libro, 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 alternará a partir de ahora con la horizontal originaria. 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.⁹⁸ Hay además en esta obra un elemento pulsional que viene dado por la citada 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* nos dan la clave: la mera «idea de que la escritura pudiera tener sus imágenes propias, sus signos y símbolos específicos» le vino a Castillejo de la psicología, especialmente a través del estudio de la obra de Sigmund Freud, Carl Gustav Jung y Jacques Lacan.⁹⁹ Ahora bien, su aproximación a estos autores no fue tanto la del teórico como la del paciente, y esto es fundamental para entender no ya solo el grupo de libros que nos ocupa sino la totalidad de su producción, porque arroja luz sobre una cuestión tan esencial en su obra como fue su relación personal con la misma. Dicha relación había sido fuente de fértiles tensiones desde el inicio de su actividad creativa: *La caída del avión en el terreno baldío* planteaba y, casi instantáneamente, frustraba la posibilidad de que el ego del autor fuera el *tema* del libro, mientras que el deseo de evitar su *expresión* había sido uno de los motores de las decisiones que conformaron *The Book of i's*. La aparente contradicción entre esta última observación y la afirmación del artista según la cual este libro representaba la feliz realización de «un largo proceso de individuación» se resuelve por fin ahora a la luz de los inéditos de Stuttgart. Estos evidencian que, para Castillejo, el intento de abrir la escritura a lo inefable constituye al mismo tiempo un proceso psíquico personal, y que los signos y símbolos que quiere descubrir no son otros que «las imágenes del alma o psique profunda y las del espíritu». En libros como el de la «i» minúscula, el escritor no se está expresando, sino que más bien se está buscando a sí mismo con la esperanza de hacerlo con la suficiente hondura como para que sus hallazgos lo sean «no solo del sentido de “sus” cosas, las personas de su alma, cuerpo y espíritu, sino de la realidad de las demás personas o cosas».¹⁰⁰

La proyección psíquica de Castillejo en el libro como forma y proceso alcanza su culminación con el último título, cronológicamente hablando, de los inéditos de Stuttgart: *El libro de los errores* (1975-76) (→ pp. 261-281). A partir de sus investigaciones previas sobre la notación, el escritor encuentra aquí 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».¹⁰¹ Y lo hace, como quien dice, sobre la marcha: el ritmo del libro, la narrativa creada por sus momentos de anticipación y culminación, de intensidad y calma, no está pensada de antemano ni sigue ningún sistema, sino que se va haciendo hoja tras hoja, pulsión tras pulsión, hasta un total de trescientas setenta y dos páginas.

Como es característico de todos los proyectos concebidos por Castillejo en estos años, *El libro de los errores* tiene casi cuatrocientas páginas, igual que *El libro de la notación*. La particularidad de estas dos obras es que todas y cada una de sus hojas están hechas a mano, de modo que —aunque repitan esquemas— son todas diferentes y únicas. No es que Castillejo las entendiera como irreproducibles, más al contrario, su correspondencia demuestra que se afanó por ver *El libro de los errores* publicado.¹⁰² Pero estos mismos esfuerzos evidencian también que —como él comentara ya con respecto al antialfabeto— su forma de trabajar estaba llegando al límite de las posibilidades de la reproducción mecánica. Y es precisamente en ese límite donde se realiza o completa *fisicamente* la fusión del escritor con la escritura. Veamos cómo.

Comentaba Castillejo a propósito de *El libro de la letra* que le producía un verdadero placer extender la escritura a «todos los sitios posibles del libro», especialmente los márgenes.¹⁰³ Esa ocupación de toda la superficie de la hoja se había cobrado entonces una importante deuda con el espacio, pero ahora se empleaba en combinación con la línea recorrida de los pentagramas y los errores. Se lograba así una síntesis entre espacialismo y linealidad que se enriquecía mediante la introducción de una tercera dimensión: la profundidad del libro resultante de la superposición de hojas, o, lo que es lo mismo, la temporalidad de su escritura y su lectura. Esta se hacía presente en la página a través de la transparencia de los trazos, incorporando la materialidad del papel y el elemento pulsional a la visión de lo escrito, o, dicho de otra manera, haciéndolos legibles.

Esta sensualidad de la escritura entendida como un cubrir y un traspasar el libro encontraría su máxima expresión en *El libro de los rincones* (1975) (→ pp. 245-260). Castillejo lleva aquí al límite su «*exploración íntima del cuerpo del texto*» descubriendo más recovecos de los que uno pudiera imaginar.¹⁰⁴ Lo hace escribiendo manchas (trazos verticales, horizontales y puntos las más de las veces, pero también manchas informes surrealizantes)

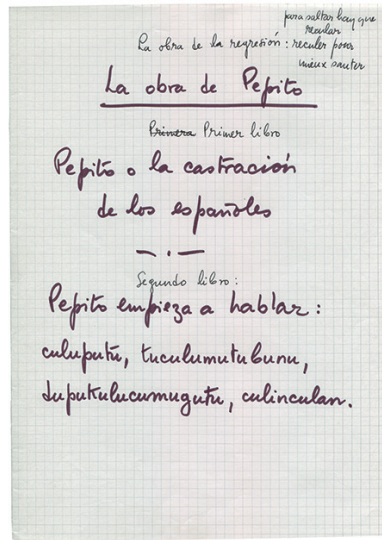
sobre los pliegos de papel abiertos, dejando traspasar la tinta al otro lado. El resultado es que cada una de las caras del papel es el reflejo de la otra. Al doblar los pliegos, a menudo queda en el doblez alguna mancha partida, generando verdaderos rincones negros. Los pliegos se juntan de cuatro en 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 las manchas entre sí a través de un esquema de lectura lineal es lo que las convierte en signos gráficos no alfabéticos, identificando una nueva escritura posible. La narrativa nace del propio goce de descubrirla y de intrometerse con ella en todos los rincones del libro. 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. Una obra por consiguiente difícilísima, si no imposible, de reproducir.

Un libro de un libro y la escritura no escrita

Por improbable que parezca a primera vista, *Un libro de un libro* (1977) (→ pp. 282-283) es una evolución lógica —o tal vez no estrictamente lógica, pero evolución al fin y al cabo— de las investigaciones de Castillejo en torno a las imágenes de la escritura. Extrema aquí el autor sus postulados sobre el potencial simbólico de la misma, así como la identificación del cuerpo del libro como soporte de tal potencial. La dimensión psíquica explorada antes por medio de la sensualidad de la escritura adopta ahora el carácter obsesivo de lo reprimido, que Castillejo va a identificar con la letra.

En su deseo de ampliar la dimensión metafórica de la escritura, el artista se había encontrado con el problema de sus orígenes: la escritura había nacido para fijar; es decir, para registrar de forma perdurable las cuentas de los comerciantes y las leyes de los legisladores, las palabras de los filósofos y los mitos de la tradición oral. Se había perdido con ella «la fluidez del pensar», y esto no había hecho más que empeorar a lo largo de los siglos de historia occidental, con la conversión de las Escrituras en sagradas y con el «racionalismo y literalismo del siglo XVIII» que pretendió reducir el lenguaje a un conjunto de signos de sentido literal, perfectamente acotado y carente de toda ambigüedad. En consecuencia, la escritura había quedado atrapada en la cárcel de «lo escrito, escrito está».¹⁰⁵

Hasta ahora el artista se había esforzado por liberarla tirando del hilo de la letra, a la que había desatado de las cadenas del lenguaje y la palabra primero, para después rondarla con la escritura de otras imágenes. Ahora, sin embargo, había llegado al límite de sus posibilidades: el literalismo positivista parecía haber grabado a fuego en la escritura sus significados dados y repulidos, matando el poder metafórico del signo, cerrándolo para siempre. Por eso Castillejo terminaría por rechazar la mera idea de «signo» como una realidad unívoca opuesta a la apertura del símbolo, y arremetería contra la letra, en la que reconocía una imposición cultural violenta («la letra con sangre entra») que marca psíquicamente al individuo. «Erre que erre, dale que dale» —la letra parece perseguirle en estos años como imagen de su propia incapacidad simbólica—.¹⁰⁶ Y lo hace no solo desde un punto de vista intelectual, sino muy especialmente pulsional: como metáfora de una castración que es al mismo tiempo la del sujeto biográfico y la de la escritura.



José Luis Castillejo: *Pepito o La castración de los españoles* con el proyecto de *Pepito empieza a hablar* (selección), Madrid-Stuttgart: 1974. Tinta sobre papel cuadrículado, 30 x 21 cm. Foto: © Staatsgalerie Stuttgart. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

«La letra es el re-pito, fija la pulsión, re-pito, es lo muerto», afirma Castillejo en *La escritura no escrita*. En este ensayo escrito en 1976, pero no publicado íntegramente hasta 1996, el artista le daba fundamento teórico a su frustración con la letra y los límites de la escritura, y trataba de encontrar una salida.¹⁰⁷ Su estilo aforístico, que lo acerca al *Tractatus*, de Wittgenstein, como subraya Santana,¹⁰⁸ le debe también mucho a otro texto anterior del propio autor: el *Pepito o La castración de los españoles*, de 1974. A medio camino entre la experimentación artística y el ensayismo, el *Pepito* es un ejercicio de escritura automática no pensado para publicar, cuyas frases resuenan recurrentemente a lo largo y ancho de *La escritura no escrita*. *Pepito* es, en definitiva, la cara oculta de la escritura moderna de Castillejo, que trataba de darle salida en él a lo reprimido que no tenía cabida en sus libros de creación y pensamiento, y de paso investigaba cómo sus obsesiones se manifestaban en formas y fórmulas fijas del lenguaje que obstruían su pensamiento: frases hechas típicamente españolas (precisamente «erre que erre», pero también «madre de dios», «tíos cojonudos», «sin ton ni son»...) y, por supuesto, letras (la R de regresión y de repetición, la J de José o la m de mierda...).¹⁰⁹

Como colofón a esta otra cara de su escritura, Castillejo concibió un «segundo libro» titulado *Pepito empieza a hablar*; fechable también en 1974. Este proyecto merece que nos detengamos por un momento en él por dos razones: en primer lugar, refleja la confluencia de las dos principales dificultades que se había encontrado el autor hasta el momento en el transcurso de sus investigaciones; en segundo lugar, constituye un testimonio del interés que estas despertaron en el «escritor post-literario» y agente cultural mexicano afincado en Ámsterdam Ulises Carrión.¹¹⁰ El libro consiste básicamente en los primeros balbuceos del pequeño Pepito o, lo que es lo mismo, de ese «gran niño español»

que Castillejo no podía dejar de ser por más que quisiera: «culuputu», «tuculumutubunu», «dupukulucumugutu» y, en un segundo estadio de aprendizaje lingüístico infantil, «culinculan». Perversas y sádico-anales, según la terminología de ascendencia freudiana empleada por el propio escritor en sus notas, estas combinaciones de letras plantean un doble juego de revelación y ocultación de neurosis personales a través de la alternancia consonante-vocal que tan problemática le había resultado en el proceso de abstracción de su escritura. Los grafemas vocálicos expulsados del antialfabeto resurgen vengativos, evidenciando con fuerza el carácter regresivo de la letra. A diferencia del primer libro de *Pepito*, este sí era apto para divulgarse, y Castillejo le remitió una hoja a Ulises Carrión en 1976 comentando con malicia que sus «amigos “progresistas” españoles» no se habían atrevido a publicarlo: «Temen por su masculinidad».¹¹¹ Carrión no solo no se amedrentó ante el peligro, sino que imprimió los balbuceos del español emparejados con su propia aportación al número de la revista *Kontexts* que coeditó con Michael Gibbs en 1976.

Volviendo a *La escritura no escrita*, frente a la imposibilidad manifiesta de escapar a la fijación de la letra y sacar de su cárcel a la escritura, Castillejo articuló en este ensayo la propuesta de un libro «desletreado», un libro no escrito donde la cerrazón del signo le diera paso a la apertura del símbolo. ¿Porque qué espacio hay más abierto para un escritor que aquel de lo que «todavía *no ha sido* escrito»?¹¹² El libro en blanco representa para él un campo de posibilidades donde la escritura aún no ha quedado atrapada y donde, por consiguiente, también late lo que nunca llegará a escribirse. Si la letra se había convertido en imagen de su propia impotencia metafórica, el libro en blanco lo sería de su potencia: un símbolo de la totalidad del símbolo. Años después, Castillejo explicaba sus ansias con estas palabras:

El escritor quisiera decirlo *todo*, aunque no sepa que es ese *todo*, ni menos aún pueda decirlo *todo*. Pero aunque el escritor no pueda decirlo *todo*, si su escritura no es estrecha y es profunda y excelsa, deberá intimar lo no dicho en su decir. Porque este decir no debería establecer una frontera insalvable entre lo que dice y no dice.¹¹³

En última instancia, el libro en blanco sería la imagen de la pura posibilidad de una escritura capaz de constelar la experiencia. Ahora bien, esta metáfora funciona del lado del escritor, pero no del lado del lector. Entregarle a este último un libro en blanco equivaldría a entregarle la no realización de las posibilidades latentes en él, o, lo que es lo mismo, un objeto fetiche, «un monolito estético».¹¹⁴ El problema que se le planteaba a Castillejo era por lo tanto el de cómo *realizar* ese símbolo de la apertura sin cerrarlo. La solución que creyó encontrar pasó por la fotografía, porque —según él— «una instantánea es lo contrario de una letra. No puede repetirse. Por el contrario la letra es una fijación».¹¹⁵ Su plan consistió en tomar una enorme cantidad de fotografías del libro en blanco colocado en diferentes posiciones (en horizontal, vertical, y con las páginas cerradas o más o menos abiertas) atendiendo a la iluminación. Una vez impresas, estas imágenes darían lugar a diferentes libros del libro, ejemplos de una «escritura simbólica» de la luz», donde «escritor y lector, al percibir la unidad que los une, ya no están separados por un abismo, sino realizados con toda la profundidad de su fundamento».¹¹⁶ Muy costoso de realizar económica y técnicamente *Un libro de un libro* no llegó a completarse en su forma original y solo se conservan



José Luis Castillejo: estudio de iluminación para *Un libro de un libro*, Stuttgart: s. a. Tinta y lápiz sobre papel cuadrículado, 29.5 x 21 cm. Foto: © Staatsgalerie Stuttgart. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

José Luis Castillejo: esbozo para el proyecto *El libro negro*, Stuttgart: s. a. Tinta y lápiz sobre papel cuadrículado, 29.5 x 21 cm. Foto: © Staatsgalerie Stuttgart. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

algunos materiales preparatorios depositados en la Graphische Sammlung de Stuttgart, así como una versión reducida publicada por el Centro de Creación Experimental de Cuenca en 1998 (→ pp. 282-283).

El fin de la escritura

En 1978, después de trabajar en *Un libro de un libro*, José Luis Castillejo abandonó la escritura en un parón que duraría casi veinte años. Que dejara de escribir tiene que ver con la deriva de sus investigaciones, que le habían conducido a lo que él mismo calificó como el callejón sin salida de *La escritura no escrita*. «Ahí había algo no resuelto», ciertas contradicciones con los límites del pensamiento occidental que le pedían pararse a buscar nuevos cauces de desarrollo para su escritura moderna.¹¹⁷ En cualquier caso, esta pausa respiratoria probablemente no hubiera sido tan prolongada de no ser por las condiciones sociales y materiales en que se desenvolvía su obra. Como se avanzó anteriormente, su persona como escritor no dejó de ser nunca una extraña en el mundo de la pintura moderna, el «hogar» que había adoptado para sí como referente creativo tras su expulsión de z a j. En ese entorno se movía con familiaridad, pero lo hacía básicamente como coleccionista, sin pretender hacer «mucho propaganda» de su escritura entre los pintores. Incluso tuvo que aceptar que Greenberg no entendiera *The Book of i's*, una incomprensión que

él achacaría al estado aún atrasado de la escritura con respecto a la modernidad; es decir, al hecho de que los escritores no hubieran sido aún capaces de mostrarle al mundo —ni siquiera al del arte— las posibilidades que ofrecía la escritura moderna.¹¹⁸

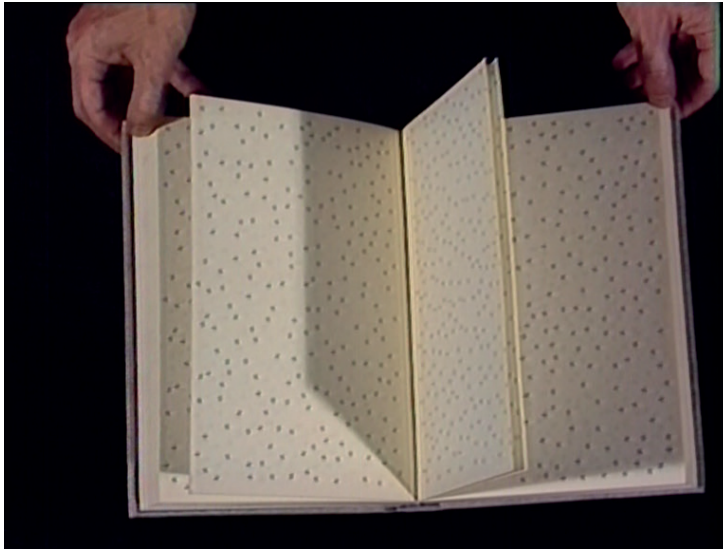
Por otro lado, sus intentos de apoyarse en otros escritores españoles para darse a conocer nacional e internacionalmente colapsaron rápidamente, a juzgar por su intercambio epistolar con el poeta Felipe Boso, asentado en Alemania. Esta correspondencia data de 1973, cuando Castillejo estaba destinado en Madrid, y refleja como ambos artistas intentaron activar, cada uno desde su ubicación, cierta red de promoción colectiva de aquello que Boso llamaba la «experimentación española» y Castillejo, fiel a sí mismo, la «escritura moderna».¹¹⁹ Tras la edición de *Akzente* en 1972, Boso organizó una lectura de Castillejo y Fernando Millán en Bonn a principios de 1973, y empezó a trabajar en la preparación de una «anti-antología» de escritores españoles que se titularía *Prax*, para la editorial Barral. Castillejo por su parte mantenía a Boso informado de las actividades que propiciaba o en las que participaba en España, y le proporcionó referencias sobre el arte y el pensamiento europeos y estadounidenses, además de contactos como el de Hidalgo y Marchetti, o el de Richard Kostelanetz.¹²⁰

1973 se abrió con cierto movimiento: además de la lectura de Bonn, Castillejo impartió otra en solitario en Málaga.¹²¹ A ello se sumó la noticia, que le comunicó exultante a Boso, de que la Biblioteca Nacional de Gran Bretaña había adquirido *The Book of i's* por considerarlo «de importancia suficiente» para incluirlo en sus colecciones. Todo ello, le incitó al optimismo acerca de la situación:

En las últimas semanas la publicidad empieza a hacer que la escritura moderna sea incluso popular, lo cual a mí como diplomático no creas que siempre me conviene ser «el tío del libro de las íes» [sic]. [...] La publicidad nos está dando a conocer en los medios intelectuales, artísticos, en sociedad, incluso los porteros leen los periódicos. ¿Aprovecharemos la coyuntura? El momento es favorable.¹²²

Alentado por sus palabras, también Boso llegó a creer que, «como decías en una de tus cartas, en un par de años podía situarse la experimentación española a un nivel de reconocimiento y respeto generales».¹²³ Las rencillas entre los escritores en España, sin embargo, les cogieron a ambos por sorpresa, llegando a salpicar fuertemente a Boso en su intento de promoverles desde Alemania. La desilusión que ello le causó a este último, en Castillejo fue desaire, y supuso el fin de la indulgencia que había procurado ejercitar frente a la falta de calidad y madurez que percibía entre sus colegas: «Mi distanciamiento de todos los activismos, vanguardismos y oportunismos al uso, se va acentuando», escribía ya en el mes de junio, y añadía:

Estoy seguro de que has hecho un buen trabajo en lo que se refiere a lo de Barral. Si no se publica lo sentiré por ti, amigo apreciado y querido. No lo sentiré, eso creo por lo menos, ni por mí ni por el público, ya que el llamado «vanguardismo español» no es más que un conjunto dispar, cuando no disparatado, de «actividades», es decir de activismos, del «movimiento por el movimiento». A un amigo se le debe la franqueza.¹²⁴



Ulises Carrión mostrando *El libro de la letra* (de José Luis Castillejo) en su vídeo *Bookworks Revisited. Part 1: a selection*, Ámsterdam: Stampij, 1987. UIMA Amsterdam

La antiantología de Boso a la que se refería Castillejo no llegaría finalmente a publicarse hasta el año 2011. Para entonces, su aportación a la misma (*El libro de las líneas* estudiado más arriba) seguía siendo inédita, igual que algunas de las otras contribuciones.¹²⁵ Esto da la medida de las dificultades a las que se enfrentaba Castillejo (y no solo él), dificultades que terminaron por pasarle factura, por mucho que tratara de adoptar una actitud indiferente: «Los que teníamos otras ocupaciones —explicaría tiempo después— al cabo de diez o doce años de desierto dejamos de hacer cosas».¹²⁶ El hecho de que en 1978 su carrera diplomática le llevara a Nigeria no puede sino verse como un embate definitivo a sus intentos de salir del aislamiento.

Es verdad que sus amigos y admiradores en España y resto de Europa no iban a olvidarle, ni él perdería totalmente el interés por seguir trabajando con ellos sobre ciertos aspectos de su obra. Esto se evidencia a través de ciertos episodios, como la publicación de un pasaje revisado de *La escritura no escrita* en el primer número de la revista *Metaphora* (1981), editada en Madrid por Fernando Millán en codirección con Felipe Boso,¹²⁷ o la realización de «una lectura prosaica» del llamado *El libro de las letras* por parte de Javier Maderuelo. Este libro consiste en una serie de páginas de escritura lineal antialfabética que el autor le envió xerocopiadas al entonces intérprete y compositor de música fonética, junto con una hoja de instrucciones para su lectura en voz alta, en 1977 (remitir a la reproducción de «Una lectura prosaica» en el texto de Maderuelo). Maderuelo trabajó concienzudamente en ello, procurando dar con el tono y el ritmo adecuados y, como él mismo comenta en su artículo en este libro, realizó varias audiciones públicas, entre las que destaca la celebrada en la primera edición de la madrileña feria de arte ARCO en 1982.¹²⁸

El interés de Castillejo en esa lectura fue realmente entusiasta [comenta hoy su artífice] hasta el extremo de que me pidió que le hiciera una grabación [que llevó a cabo en septiembre de 1978] con Jesús Ocaña como ingeniero de sonido en los estudios que tenía la Hessischer Rundfunk en la calle de Serrano de Madrid.¹²⁹

Este documento de audio, que ha sido rescatado recientemente después de décadas de extravío, fue creado con el propósito de que el artista le demostrara a su amigo Marcelin Pleynet (el influyente poeta, novelista y crítico de arte francés a la sazón director de la revista *Tel Quel*) que su escritura de letras sí admitía una lectura fonética; demostración que probablemente supuso también una revelación para el propio autor, ya que —como se ha visto en varias ocasiones— su deseo de independizar a la escritura del habla conllevaba poner en tela de juicio su oralidad. De hecho, a pesar de la reveladora colaboración con Maderuelo, en el futuro Castillejo volvería a recrearse en este problema consustancial a su obra, como veremos.¹³⁰ Por lo demás, en Holanda Ulises Carrión seguiría teniendo muy presente la obra de Castillejo y la difundiría mediante actividades como la conferencia «Bookworks Revisited» pronunciada en Nueva York en 1979, donde mostró *The Book of Eighteen Letters*, o el video homónimo de 1987, donde incluyó *El libro de la letra*.¹³¹ Todas estas iniciativas y colaboraciones, no obstante, fueron coletazos más o menos tardíos de la intensa actividad que Castillejo había desarrollado en los años setenta. A pesar de ellos, en la década siguiente el escritor entró en un estado de letargo creativo y no iba a reactivarse hasta bien avanzados los años noventa.

... Y vuelta a empezar

A mediados de la década de 1990, Castillejo volvió a la escritura de mano de José Antonio Sarmiento en el contexto de la celebración de la histórica retrospectiva de *zaj* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid.¹³² Esta tuvo lugar en 1996, pero ya un año antes Sarmiento había publicado varios materiales de Castillejo en la revista *Sin Título* del Centro de Creación Experimental de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha). Salvo una entrevista, que se ha citado varias veces a lo largo de este ensayo, todos los escritos, teóricos y artísticos, incluidos en aquel número, eran de los años setenta: bajo el título de «Lectura» se recogían las «Notas de un escritor» preparadas por Castillejo para su conferencia de Málaga de 1973; se incluía también un extracto de «Escritura no escrita» y se reproducían algunas páginas de *El libro de las consonantes* (→ pp. 194-197) y *El libro de las cuatro figuras* (similar a *El libro de la figura* incluido en el presente volumen [→ pp. 213]).¹³³ Sería el mismo Centro de Creación Experimental quien editara en 1996 la primera versión íntegra jamás publicada de *La escritura no escrita* con un epílogo redactado por el artista para la ocasión y, dos años más tarde, la versión reducida de *Un libro de un libro* que se ha referido anteriormente.

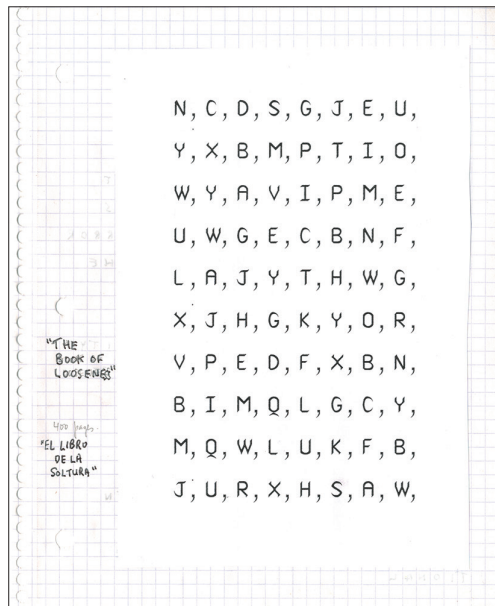
El renacer de Castillejo a la escritura se produjo, en definitiva, como un retorno al punto donde la había dejado. Pero un retorno que, básicamente, iba a servirle para salir de su letargo, sentando con ello las bases para que su actividad creativa se fuera reactivando poco a poco. Además de Sarmiento, el otro apoyo fundamental con el que contó en este

proceso de resurgir fue Walter Marchetti, tanto desde el punto de vista práctico como espiritual. Su amistad con el compositor italiano, por un lado, le abrió las puertas del sello musical Alga Marghen de Milán y, por el otro, le animó a acometer su primer nuevo libro de escritura moderna, *The Book of J's*, impreso también en español como *El libro de la J* (1999) (→ pp. 285-286).¹³⁴ La unión de ambos factores tuvo como consecuencia un hecho excepcional: por primera vez en toda su trayectoria el escritor contaría con la participación de una editorial en la publicación de sus libros de escritura moderna, ya que Alga Marghen iba a hacerse cargo de la edición inglesa de *The Book of J's* e, inmediatamente después, de su siguiente libro, el *TLALAATALA* (2001) (→ pp. 285 y 287).

Como es evidente por sus títulos, en estas nuevas obras Castillejo vuelve a la letra, y lo hace para retomar problemas que venía planteándose desde la fundación de su escritura moderna y darles nuevas soluciones. En primer lugar, en ambas aborda la cuestión de la lectura lineal, resolviéndola de manera diferente a como lo hiciera en trabajos anteriores. Recordemos por ejemplo *El libro de las líneas*, donde cada página está compuesta por quince renglones que evocan un cuerpo de texto habitual y lo subvierten, porque rompen su continuidad al funcionar de forma autónoma uno con respecto al otro. Con *El libro de la J* y el *TLALAATALA* el artista lleva esto en dos direcciones opuestas. En el primero aísla la línea, aumentando su tamaño y disponiéndola centrada en la hoja; en el segundo multiplica el número de renglones y disminuye la distancia óptica que los separa. No trabaja aquí ya con combinaciones del antialfabeto, sino con permutaciones generadas por ordenador de, respectivamente, la posición de la letra J y la colocación de la T, la L y la A. En ambos casos da lugar a una escritura de línea continua: en *El libro de la J* los grafemas se suceden como si fueran un friso corrido cortado en páginas, mientras que en *TLALAATALA* las letras se disponen una tras otra sin solución de continuidad, sin espacios ni, por supuesto, puntos ni comas que articulen el cuerpo del texto. Lo llevan así, paradójicamente, al límite de la linealidad, apuntando sin llegar a realizarla la posibilidad de una lectura en diferentes direcciones.

En cuanto a las letras escogidas, que en ambos libros están escritas en mayúsculas, introducen un grado de soltura y un componente lúdico nuevos en la obra de Castillejo. En su *Diario* de 1969 hay numerosas notas para proyectos que, como el de la J, llevarían solo una línea escrita en el centro óptico de la página. En ninguno de ellos se empleaba, sin embargo, este grafema que, dispuesto aleatoriamente boca arriba y boca abajo, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, produce un sentido decorativo arquitectónico de reminiscencias árabes o moriscas. En este juego puede verse además un guiño autobiográfico, ya que Castillejo nació en la región de España heredera del Al-Ándalus y la primera inicial de su nombres es la J.

El *TLALAATALA*, por su parte, logra solventar el problema de la renuncia a las vocales del antialfabeto, y lo hace de forma intuitiva, en el sentido de que el autor siempre afirmó no entender realmente esta obra. Esto no impedía que le produjera una sensación de alegría procedente, precisamente, de la inclusión de la letra A, que aligeraba la «gravedad» de las «cruces y altibajos» de la T y la L.¹³⁵ Tampoco evitó que él mismo proporcionara la clave para que otros lo comprendiéramos, al menos parcialmente, al decir que lo había escrito buscando neutralizar la vocalización.¹³⁶ Tal y como están agrupadas en



José Luis Castillejo: página de *The Book of Writing*, 2010. Tinta, lápiz y collage sobre papel, 28 x 24 cm, cuaderno. Archivo Lafuente

el título, las tres letras parecen crear una palabra que invita a ser leída oralmente, pero cuando uno intenta dar el salto efectivo de la lectura mental a la oral se encuentra con que no es tan sencillo. En las páginas del libro las dificultades se acentúan con las permutaciones de los grafemas y con el hecho de que el texto sea corrido. El *TLALAATALA* se convierte así en «una sátira escrita de la oralidad en la que se impide que esta prevalezca», como demuestra la lectura que hizo de él Fernando Millán, editada como CD adjunto al libro.¹³⁷ Puede por tanto concluirse que lo que los proyectos de los años setenta no habían conseguido desde su meditada coherencia lo realizó el *TLALAATALA* con un toque de humor, a saber: hallar una escritura que no tuviera que prescindir de las vocales para no estar supeditada al habla.

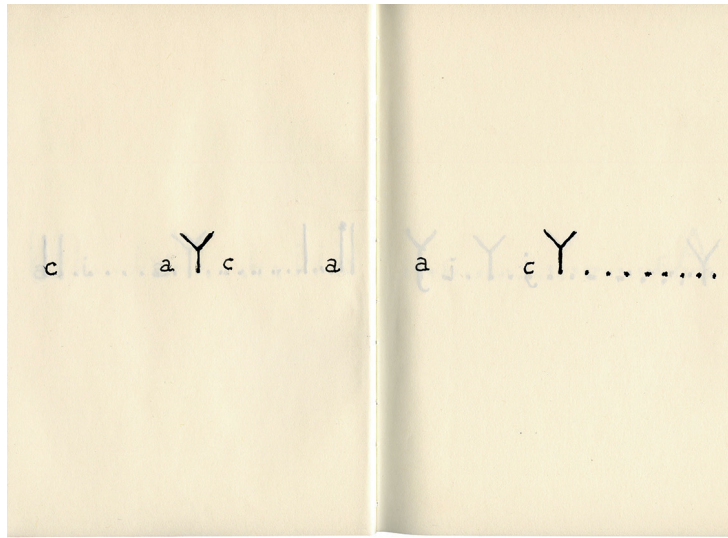
Para cerrar este apartado hay que mencionar un proyecto que no llegó a realizarse y al que el artista sin embargo concedía una gran importancia: *El libro de la soltura* (*The Book of Looseness*, 2001). Como su propio nombre indica, es una obra ejemplar de la desenvoltura que Castillejo alcanzó en su regreso a la escritura moderna en torno al cambio de milenio. Está escrito con todas las letras del alfabeto colocadas sin otro sistema más que el azar y la regla de que nunca se repitan seguidas dos iguales. Su interés reside en las comas que las separan a unas de otras, *soltándolas*, es decir dotándolas de la independencia con respecto al orden alfabético cuya búsqueda había inspirado décadas atrás la creación del antialfabeto. Gracias a una pequeña coma, cada letra adquiere personalidad propia, vibra y dice por sí misma. El escritor encontraba así una vez más una solución sencilla a un gran problema y, de paso, mataba a «la madre fálica de la escritura moderna»; es decir, se liberaba de Gertrude Stein y su escritura sin comas.¹³⁸

La eclosión final

Después de su retorno a la escritura moderna, Castillejo se volcó en la discursiva. La primera década del siglo XXI vería proliferar sus ensayos, relativos tanto a arte y escritura como a filosofía, psicología y sociología de la cultura. La difusión de estos textos quedó en un principio limitada a un círculo reducido de amigos y conocidos, viejos y nuevos, que nos acercamos a él interesados por su obra y a menudo fascinados por su personalidad y la libertad de su pensamiento. En la segunda década del siglo esta situación cambió gracias a la publicación de sus *Ensayos sobre arte y escritura* (2013), tantas veces citados a lo largo de este artículo. Esta recopilación no fue sino la punta del iceberg de una transformación más profunda que había tenido lugar en la vida del escritor pocos años antes.

Si el cambio de siglo se había abierto con la excepción de que un editor distinto de él mismo publicara sus libros de escritura moderna, el paso al siguiente decenio iba a estar marcado por otro hecho sin precedentes: la entrada en escena de dos coleccionistas. Los detalles de su relación con el artista reciben extensa cobertura en la aportación de Manuel Olveira al presente volumen, por lo que baste aquí con mencionar rápidamente sus nombres y las fechas de su primer contacto con Castillejo: Alberto Martínez, 2007, y José María Lafuente, 2010. Con Martínez y Lafuente, el escritor iba a encontrarse por primera vez del otro lado de la ecuación artista-coleccionista en la que tanta experiencia había tenido antes como el segundo de los términos. A sus cerca de ochenta años, empezaría por fin a disfrutar de las virtudes del buen coleccionismo: del diálogo sobre su obra, del juego de seducción, de la admiración traducida en términos económicos... En ocasiones, también sufriría las ansiedades que esta práctica, aún en su mejor vertiente, o precisamente en su mejor vertiente, puede generar en todo artista: ¿qué van a hacer con mi obra cuando yo ya no esté? ¿La presentarán y representarán bien ante el mundo? Porque, además del intercambio intelectual, de la fascinación y el juego, además del dinero, lo que se le ofrecía ahora a Castillejo era la posibilidad de dejar su legado en manos de alguien dispuesto a cuidarlo y darlo a conocer, no solo mediante préstamos a exposiciones de terceros, sino también de publicaciones propias, como los citados *Ensayos sobre arte y escritura* editado por Lafuente. Con este último, además, su obra entraba a formar parte del Archivo Lafuente, una extensa colección documental especializada en la historia del arte del siglo XX con particular énfasis en la escritura experimental, dotada de los medios para desplegar el potencial cultural de todo gran archivo de arte: repensar y reescribir el pasado, creando nuevas posibilidades de futuro. Castillejo se asomaba al vértigo de la historia.

La actividad creativa que desencadenó el contacto con Martínez y Lafuente fue frenética. En apenas cinco años, entre 2009 y su fallecimiento en septiembre de 2014, el artista realizó más de un centenar de libros. Como conjunto, se puede decir que llevaron a su máxima expresión la soltura que habían alcanzado las obras del cambio de milenio. Libro tras libro, Castillejo se fue desprendiendo de todos los recursos en los que se había apoyado para fundar su escritura moderna: no ya solo los sistemas permutatorios y las reglas de colocación, sino el propio formato de libro de aproximadamente 23 x 16 cm y cuatrocientas páginas, el binomio blanco-negro de la escritura impresa, la tipografía... Por supuesto, esto tenía que ver con las nuevas condiciones materiales de producción y recepción de su obra: esta hallaba ahora compleción en una audiencia privada que, no por su cantidad ciertamente,



José Luis Castillejo: *The Book of Y's (and other letters)* (selección), 2010. Tinta sobre papel, 21.5 x 15.5 cm, cuaderno. Colección Alberto Martínez

pero sí por su cualidad, la sacaba de los círculos íntimos de amigos, colegas artistas e investigadores. El público de su escritura, que hasta entonces nunca había terminado de concretarse, permaneciendo como una entidad abstracta e indefinida, se personificaba en Lafuente y Martínez. Sus libros *veían la luz* con ellos, por lo que Castillejo se fue desentendiendo de los problemas de su reproductibilidad, que tan fértiles habían sido como marco conceptual de su escritura, y tantas limitaciones le habían impuesto a la hora de su efectiva realización. No es que renunciara a la idea de ver sus obras publicadas algún día sino que, simplemente, dicha idea dejó de ser consustancial a la concepción de las mismas. En algunos casos, contados pero significativos, llegaría incluso a realizar libros únicos expresamente impublicables.

Ahora bien, la soltura de la eclosión final de Castillejo no tuvo solo un origen material. Por encima de él estaban la madurez de los presupuestos que habían cimentado su búsqueda, así como la alegre certeza de que, en el ocaso de su vida, ya no tenía «que llegar a ningún sitio».¹³⁹ Las diversas vías de investigación que había abierto con *The Book of i's* se fundirían ahora, creando un corpus de obras menos grave y riguroso que el de los años setenta del siglo XX, pero más lúdico y variado en recursos. Castillejo se vería capaz, no ya solo de escribir consonantes y vocales seguidas como en *TLALAATALA*, sino de formar palabras y frases, y de emplear referentes narrativos externos a la propia escritura. Volvería al color, y desplegaría en la letra lo que había empezado a entrever en ella pero había tenido que ir a buscar a otro lugar, a otros signos gráficos no alfabéticos y a lo no escrito: la dimensión simbólica de las imágenes de la escritura. Permitiría que el sentido del humor y la autoironía se filtraran entre sus páginas hasta llegar a adueñarse de ellas. Incluso el eclecticismo postmoderno que tanto denostaba asomaría la cara con su convivencia. En cuanto a su conocimiento de la pintura, más allá de ofrecerle una guía teórica y espiritual, brotaría de su memoria de coleccionista para resonar en las imágenes de su escritura.

Escritura abierta

Que algo tan literal como una letra pueda crear una sensación tan sutil y no literal es la paradoja que justifica la escritura moderna como una empresa independiente.¹⁴⁰

Castillejo escribía esto en plena efervescencia del primer grupo de obras de sus últimos años, dejando claro que la letra había vuelto para quedarse, si es que realmente llegó a irse alguna vez. Reconciliado ya plenamente con ella, volvería a llenar cuadernos y más cuadernos con grafemas escritos a mano, como en los viejos volúmenes de los años setenta depositados en Stuttgart. Las diferencias con aquellos, no obstante, son muchas y reveladoras, como evidencian los tres tomos del libro que abre esta eclosión final: *The Fall of Constantinople* ([la caída de Constantinopla], 2009) (→ pp. 289-312). Por primera vez en toda su producción, Castillejo empieza a trabajar aquí a partir de un tema de índole histórica que no solo queda reflejado en el título sino que proporciona el material de la obra: las letras mayúsculas de la frase «THE FALL OF CONSTANTINOPLE» llenan todas las hojas de los tres cuadernos. Se colocan siguiendo de forma estricta la cuadrícula del papel, igual que en los inéditos de Stuttgart (→ pp. 183-186) pero no establecen una escritura de renglones porque el espacio de separación entre los mismos se suprime, creando un cuerpo de texto compacto semejante al del *TLALAATALA* (→ pp. 285 y 287). La posibilidad apuntada en este último de una lectura en múltiples direcciones se realiza ahora mediante una *escritura* en múltiples direcciones: como ocurría con los cartones *zaj* de Castillejo, las hojas de *La caída de Constantinopla* no están hechas solamente para leerse sino para que se lea la escritura. Por eso, aunque el autor hablara de «sopa de letras» para referirse a un libro derivado de este (*The Book of Letters*, en castellano 'el libro de letras', 2010 [→ pp. 329-344]), se trata en ambos casos de algo más complejo que un pasatiempo: las letras bailan dentro de sus recuadros, se disponen boca arriba, boca abajo, en el sentido de lectura occidental o en el contrario, e incluso a veces en diagonal; y se desplazan por la cuadrícula, cambiando de posición y dejando recuadros en blanco. El cuerpo del texto pierde así su densidad, se abre, pues se convierte en un campo dinámico donde las letras se atraen y se repelen unas a otras, formando agrupaciones y espacios vacíos en continua transformación. Cada una de las hojas puede verse como un *tableau* independiente, por emplear la expresión usada por el propio autor en su introducción al libro; es decir, como una imagen escrita donde resuenan el *all-over* de Jackson Pollock y la pintura americana de campos de color.

Las posibilidades formales de este nuevo modo de escritura se desplegarán en la citada «sopa de letras» (*The Book of Letters* [→ pp. 329-344]), una obra abstracta cuyo proceso de realización supuso para el autor un viaje agotador en busca de maneras de abrir el denso manto de letras mediante formaciones capaces de «conmover» o asombrar al lector.¹⁴¹ De este nacería el siguiente libro, pasado a tipografía por Alberto Martínez y editado por el propio autor bajo el título *Ventanas* (2012) (→ pp. 345-351) en homenaje a Robert Motherwell.

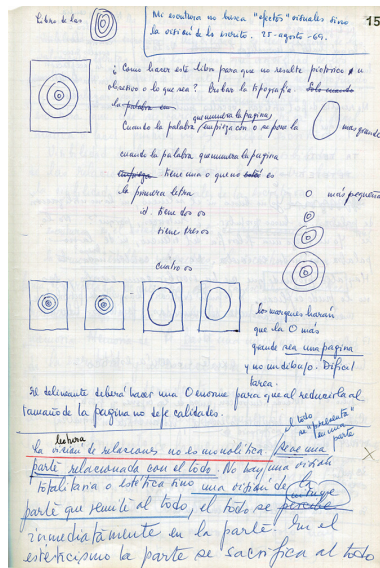
Pero volvamos a *La caída de Constantinopla* y centrémonos en el hecho de que el citado juego formal nazca del lenguaje, esto es, de una frase que además se repite una y otra vez. ¿No huía Castillejo de la escritura como fijación en unidades de sentido cuya reiteración obstruye la fluidez del pensamiento? Sin duda. Pero ahora, en lugar de intentar rodear el problema, lo atraviesa. Las unidades de sentido y de sonido de «THE FALL OF CONSTANTINOPLE» se cruzan y se transforman en su caída, dando paso a otras combinaciones fonéticas e incluso semánticas («FAL APLE FALEL», «FA FA CON CONSS S S», etcétera). Estas últimas, en cualquier caso, son también pasajeras, meras configuraciones transitorias del movimiento incesante del texto. De este modo, es precisamente la repetición obsesiva de una frase lo que genera una escritura abierta que intima «lo no dicho en su decir», a saber: el drama psíquico que representa para el autor el hundimiento de Constantinopla como «símbolo trágico» de la actual crisis de valores de la civilización occidental.¹⁴²

En este sentido, esta obra puede verse como fruto de un proceso inverso al de *El libro de los errores*. En aquel trabajo Castillejo iba de lo individual a lo colectivo: partía de sus equivocaciones como escritor y como persona para llegar a las de la historia de nuestra cultura. En este, por el contrario, toma un drama colectivo y busca las huellas que ha dejado en su «psique profunda o alma».¹⁴³ Porque, para él, la historia pervive en cada individuo, no enterrada en forma de pasado por nuestro pensamiento, sino conservada por nuestros afectos. Su manera de exteriorizarse no será por lo tanto racional, sino emocional y discontinua: asomará en la pulsión de la tinta con que se trazan las letras, y se reflejará en la inconsistencia narrativa de los sucesivos *tableaux*, imágenes inconexas del lenguaje roto del alma. En consecuencia, por primera vez en toda su obra Castillejo considerará este libro irreproductible, un original único cuya publicación llevaría a la pérdida de «la materialidad del emerger del contenido psíquico», falsificándolo.¹⁴⁴

Caligrafía y pluralidad de escrituras

A pesar de concebir *La caída de Constantinopla* como un original irreproductible, la serie de obras iniciada con ella mantenía un referente en la tipografía, como demuestra la publicación de las *Ventanas* a cargo del propio autor. Tan solo un año después de su edición, sin embargo, Castillejo decidió probarse a sí mismo que ya no necesitaba seguir apoyándose en el que hasta entonces fuera uno de los pilares fundamentales de su escritura, y se adentró en los terrenos de la caligrafía. Lo hizo además volviendo al color, que había abandonado en 1968 con su segundo libro *z a j*.

La demostración triunfal de este nuevo grado de soltura sería *Maldoror. La caligrafía del mal* (2011) (→ pp. 353-366). Inspirado en una obra fundamental de la literatura moderna como son *Los cantos de Maldoror* (1868-1869) del conde de Lautréamont, este libro abre la veda a una nueva forma de investigar el potencial expresivo de los grafemas como imágenes de la escritura. Como no podía ser de otra manera, lo hace a través de la temática del mal: las letras que durante años habían perseguido, «erre que erre», al autor como marcas obsesivas de lo reprimido, se convierten ahora en dueñas



José Luis Castillejo: página de *Diario: notas de un escritor*, 1969. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

y señoras del espacio de las hojas, desplegando su personalidad lúdica y perversa. La gran protagonista es la M, «esa letra tan cargada», estigmatizadora y equívoca a la vez, que en mayúsculas es la imagen demoníaca del Mal y que, como se ha visto (en *El libro de los errores* o *el Pepito*), había ocupado de siempre un lugar preeminente en la relación personal de Castillejo con la escritura.¹⁴⁵

Otros grafemas que junto a la «i» de *The Book of i's* habían estado presentes como quien dice desde el principio, eran la O y la T, cada uno de los cuales daría lugar ahora a una obra monográfica. Puede resultar llamativa la referencia a la O que, a diferencia de la T, no había recibido aún mención en este artículo. La razón está en que Castillejo nunca había llegado a realizar sus ideas de libros con esta letra. Pero lo cierto es que las tuvo y que fueron muy tempranas. Su *Diario* de 1969 recoge numerosos proyectos de «oes»: un libro con una «o» minúscula dispuesta en el centro de ciertas hojas, un libro con una línea de «oes» sucesivas, un libro con una línea de «oes» encadenadas, un libro con una línea de «oes» partidas, y un libro con una serie de círculos de diversos tamaños que se contienen unos a otros, enfatizando «el espacio interior de la o».¹⁴⁶ Como conjunto, se diría que estos proyectos reflejan el propio carácter de una letra que es pura imagen de la obsesión. Es significativo el hecho de que el artista no se decidiera a hacer ninguno —o al menos a darlo a conocer públicamente— en su momento, y no encarara abiertamente la O hasta después de emanciparse de la tipografía, precisamente el medio en el que depositara antaño su confianza para que estos libros en general, y el de los círculos inscritos en otros círculos en particular, no resultaran obsesivos. Como si hubiera retomado de su memoria esta última visión de órbitas, Castillejo realizaría en 2011 *El libro de las os* (→ pp. 367-374), pero lo haría recreándose en los problemas

que antes se había propuesto evitar de esta letra obstinada. Esto nos da la medida del camino en profundidad que había recorrido desde la fundación de su escritura moderna: recursos como la tipografía y las reglas de colocación le habían servido entonces para despersonalizarla, en el sentido de evitar la expresión anecdótica de su ego; le permitieron con ello acercarse a la fuente de las imágenes de su alma o psique profunda, dando lugar a una escritura más íntima y universal y, *en este sentido*, más personal. Lógicamente a estas alturas —o a estas honduras— ya no necesitaba de sus recursos originarios y podía deleitarse en el temperamento vicioso de una letra como la O.

En cuanto a *El libro de la T* (2012) (→ pp. 375-389) poco se puede añadir llegados a este punto a una obra que habla por sí misma. Se ha estudiado ya la doble vertiente, individual y colectiva, de la carga trágica de este grafema, y tampoco hace falta incidir en la simbología arquetípica universal de la línea vertical, la horizontal y la cruz. Simplemente tal vez convenga subrayar que el elemento pulsional de un precedente como *El libro de los errores* se acentúa aquí a través del juego de la transparencia de la tinta y del tratamiento del papel. De este último deriva el subtítulo en inglés de la obra: *The Book of Wrinkles*, esto es, ‘el libro de las arrugas’.

Tanto *El libro de las os* como *El libro de la T* evidencian que, a partir de *Maldoror*, Castillejo había desarrollado una variedad de registros que iba más allá de lo estrictamente caligráfico, creando una pluralidad de escrituras. Gracias a ellas, podría abundar en los viejos problemas de su búsqueda intelectual y estética por nuevas vías.

Las letras escondidas y la profundidad de la escritura

El fuerte sustrato teórico que había acompañado a la producción del escritor desde sus inicios se relajó en los años de su eclosión final. No obstante, la dimensión filosófica de su pensamiento iba a estar muy presente, alcanzando realización en forma de libros de creación. Sus reflexiones y lecturas en torno a asuntos sobre todo de índole psicoanalítica y metafísica darían lugar a gran cantidad de obras, de las que este volumen ofrece algunos ejemplos en el apartado del catálogo titulado «La profundidad de la escritura». Se trata en este caso de libros graves que vuelven al binomio blanco-negro del papel y la tinta, pero las cuestiones que plantean tienen una base común con las de otra serie de trabajos más juguetones y coloridos, incluidos en la selección bajo la rúbrica de «Las letras escondidas».

En unos y otros aborda Castillejo diferentes aspectos relacionados con la esencia de la escritura como un arte capaz de abrir las puertas a lo inefable, y de ayudar al individuo a realizarse psíquicamente y ampliar los límites de su pensamiento. Con su pluralidad de escrituras se entretiene en descubrir las letras que se ocultan en el mosaico de nuestra época fragmentaria (→ pp. 399-408) y en mostrar aquellas que surgen como al azar de la caída de la tinta (→ pp. 391-398) o del dibujo (→ pp. 409-413). Se sumerge en lo más hondo de su ser y del ser para desentrañar la ambigua relación existente entre las manchas, las letras inconscientes y las del lenguaje corriente (→ pp. 415-420), persiste en buscar una prosa de lo pulsional (→ pp. 421-428) y hace hablar al silencio a través de una «escritura involuntaria» que revela imágenes anteriores al arquetipo (→ pp. 429-435).



José Luis Castillejo: *Joder* (selección), 2014. Técnica mixta sobre papel, 27.9 x 21.5 cm. 68 hojas. Archivo Lafuente

Fotocopias para la posmodernidad

Fiel a su actitud moderna como talante crítico radical, Castillejo llegó a la *crítica de la modernidad*, a quien hacía responsable «de la situación actual» por no haber tenido en cuenta «debidamente a la realidad». Precisamente el modernismo estadounidense, del que había sido admirador y coleccionista, había cometido más que ningún otro el error de ignorar «la miseria, fealdad, suciedad del mundo», abandonando «al cuerpo y en parte al alma por lo sublime, por el espíritu, y también por la materia, por sus materiales». En consecuencia, había permitido que se impusieran «el vanguardismo radical» primero y «la reacción posmoderna» después, sancionando un arte que entronizaba «el mal, la fealdad y la falsedad hasta constituirlos en los *valores negativos*» de «la presente sociedad del dinero» o «*sociedad basura*». ¹⁴⁷

Ante este diagnóstico terrible de la situación del sistema del arte y del mundo en general, Castillejo adoptó al final de su vida una actitud autoirónica. Admiraba el genio de Velázquez y Cervantes, capaces de integrar y elevar con sus obras aquello que el modernismo prefirió ignorar. Él, por su parte, ya no tenía mucho tiempo, por lo que no podía acometer en profundidad la ardua tarea de superar los nuevos límites vislumbrados en la relación de su escritura con la realidad. Lo que sí podía hacer era jugar, divertirse con la basura y coquetear con la falsedad del arte posmoderno. Pertrechado de rotuladores de colores y de una máquina impresora y fotocopidora (los modestos medios a su alcance), Castillejo realizó libros como *Joder* (2014) donde, en un alarde de apropiación posmoderna, sobrescribe la serie de obras *Made in Heaven*, de Jeff Koons, ejemplo emblemático de los dilemas que plantea el ascenso de «los *valores negativos*» de la sociedad del dinero en el mundo del arte.

Por último, qué mejor manera de concluir nuestro recorrido por su trayectoria que de mano de *El escritor* (2013) (→ pp. 449-459). Basado en una técnica tan impura y vanguardista como la fotocopia, este libro consiste esencialmente en la reiteración de un retrato del propio artista reproducido hasta un total de setenta páginas. Sobre él se colocan las letras de la palabra «escritor» y alguna otra, trazadas a veces con rotulador directamente sobre el papel, pero casi siempre hechas a base de recortes pegados en la hoja, después vuelta a fotocopiar. El retrato en cuestión no está escogido al azar: es una fotografía de Castillejo firmando un ejemplar del catálogo de la retrospectiva de zaj en el Museo Reina Sofía de Madrid en 1996. Enmarcado, pero también sitiado, sepultado y simbolizado por las letras de su persona, el artista se nos presenta así en pleno apogeo de su gloria. O, dicho sin la ironía que traslucen estas hojas, en el único, parcial pero fértil momento de reconocimiento retrospectivo que tuvo en vida.

Notas

1. José Luis CASTILLEJO: *Ensayos sobre arte y escritura* (edición, selección y prólogo de Juan Antonio González Fuentes), Heras (Cantabria): Ediciones La Bahía, 2013, p. 191.
2. Agradezco a Javier Maderuelo que llamara mi atención sobre este aspecto de la figura de Castillejo como transmisor, que él tuvo ocasión de experimentar en primera persona. La escasa correspondencia del artista que se ha conservado confirma este punto, pero está lejos de dar una idea de su alcance. A título personal, puedo confirmar la habilidad de Castillejo para generar encuentros y sinergias.
3. José Luis CASTILLEJO: *La escritura no escrita* [1976], Cuenca: Centro de Creación Experimental, Facultad de Bellas Artes, 1996, p. 19.
4. Fue el artista Fluxus Dick Higgins quien puso en circulación el término «intermedia» para referirse a esta fértil dinámica de desplazamientos de las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas. Lo tomó del poeta y pensador inglés Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) para titular un ensayo que vio la luz por primera vez en 1966. V. Dick HIGGINS (ed.): *Something Else Newsletter*, n.º 1 (febrero de 1966), s. p.
5. La actividad de Hidalgo y Marchetti previa a su asentamiento en Madrid había pasado por Milán, París y Darmstadt, ciudad esta última donde inició su amistad con John Cage en 1958. La conexión de Barce con la escena internacional era más bibliográfica, por así decirlo: la de un español bien informado dentro de las limitaciones del momento, que había llegado a ver publicado un texto suyo sobre los desarrollos artísticos más reciente en la revista alemana *dé-coll/age*. V. Ramón BARCE: «Hacia cero. Música "abierta". Del sonido al rito», *dé-coll/age*, n.º 4 (enero de 1964), s/p.
6. Para el problema de ponerle un nombre a esta actividad en sus inicios, v. Henar RIVIÈRE: «Especulaciones: zaja y la crítica Española», en *Actas del XVIII Congreso CEHA: Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia*, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 1565-1575 (p. 1569).
7. Sobre la escritura performativa de zaja, v. Henar RIVIÈRE: «La escritura performativa del grupo Zaj: libros de artista, arte postal y etcéteras», *Hispanic Issues*, University of Minnesota (en prensa); Henar RIVIÈRE: «Papeles para la historia de Fluxus y Zaj: entre el documento y la práctica artística», *Anales de Historia del Arte*, n.º 21 (2011), pp. 421-436. Accesible en línea: <revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37473> (fecha de última consulta: 14 de octubre de 2017).
8. José Luis Castillejo en entrevista inédita con Henar Rivière, 22 de noviembre de 2011, Madrid.
9. José Luis CASTILLEJO: *Actualidad y participación*, Madrid: Tecnos, 1968.
10. José Luis CASTILLEJO: «Walter Marchetti: Una amistad» (1998), texto original en castellano disponible en línea en <<https://previa.uclm.es/artesonoro/olobo2/castillejo/walter.html>> (fecha de última consulta: 14 de octubre de 2017), publicado en inglés en *Walter Marchetti. The Hunt and other Writings*. Edición de Gabriele Bonomo, Vancouver: Morris and Helen Belkin Art Gallery, 1999, pp. 17-28.
11. Juan Hidalgo, por ej., en «Zaja desaparece con una retrospectiva de 30 años de arte conceptual», *El País*, 24 de enero de 1996, edición en línea: <https://elpais.com/diario/1996/01/24/cultura/822438005_850215.html> (fecha de última consulta: 14 de octubre de 2017).
12. Sobre el rol de Barce en zaja, cf.: Henar RIVIÈRE: «Especulaciones...», ob. cit., pp. 1567-1569.
13. V. RIVIÈRE: «La escritura performativa...», ob. cit. (en prensa); David PÉREZ: «El arte sin géneros: los etcéteras y el Viaje a Argel», en PÉREZ: *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Media y Esther Ferrer*, Valencia: Editorial UPV, 1993, pp. 29-64, y José Antonio SARMIENTO: «El recorrido Zaj», en SARMIENTO (ed.): *zaja*, Madrid: MNCARS, 1996, pp. 14-24 (p. 21).
14. José Luis Castillejo en entrevista inédita con Henar Rivière, 16 de abril de 2003, Madrid.
15. Sandra SANTANA: «José Luis Castillejo: la escritura que se dibuja a sí misma», *Concreta*, n.º 7 (primavera 2016), pp. 104-109 (p. 109). Disponible en línea: <www.editorialconcreta.org/Jose-Luis-Castillejo-a-escritura> (fecha de última consulta: 14 de octubre de 2017).
16. CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., p. 60.
17. SANTANA: «José Luis Castillejo...», ob. cit., p. 105.
18. Castillejo coleccionaba obra tanto de Antoni Tàpies como de Manolo Millares. Cf.: José Luis Castillejo en entrevista con Juan Agustín Mancebo: «La escritura que yo busco es la que libera de la marca, la que no siempre está escrita», *Sin Título*, n.º 2 (1995), pp. 107-112 (p. 108), disponible en línea: <<https://previa.uclm.es/cdce/sin/sin2/casti.htm>> (fecha de última consulta: 14 de octubre de 2017).
19. SANTANA: «José Luis Castillejo...», ob. cit., p. 105.
20. La traducción aquí empleada para la primera parte de la cita es la de Marina Pedraza para la edición española de *Silence*, publicada por Ardora en 2007 (p. 111). La segunda parte de la cita no sigue dicha traducción, sino que se adapta a la realizada por Castillejo para el título de su libro.

21. Castillejo en entrevista con Mancebo: «La escritura que yo busco es la que libera de la marca, la que no siempre está escrita», ob. cit., p. 111.
22. Castillejo en entrevista con Rivière, cit., (22 de noviembre de 2011).
23. José Luis Castillejo a Dick Higgins, 21 de abril de 1967. La correspondencia original en inglés se encuentra en el Archivo Sohm de la Staatsgalerie de Stuttgart. La traducción al castellano aquí citada es del propio Castillejo. Se publicó por primera vez en la revista *Sin Título*, n.º 5 (1998) del Centro de Creación Experimental de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. La misiva citada se ha reproducido posteriormente en José Antonio SARMIENTO (ed.): *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid: Instituto Cervantes, SECC y AECID, 2009, p. 277. La correspondencia completa en castellano está disponible en línea: <<https://previa.uclm.es/artesonoro/zaj/corres.HTM>> (fecha de última consulta: 14 de octubre de 2017).
24. Castillejo en entrevista con Mancebo: «La escritura que yo busco es la que libera de la marca, la que no siempre está escrita», ob. cit., p. 111.
25. Ib.
26. V., por ej.: CASTILLEJO: *Ensayos...* ob. cit., pp. 26, 124 o 148.
27. Sobre la perduración de esta preocupación en el pensamiento de Castillejo, cf. José Luis CASTILLEJO: «Escritura no escrita» (1977), *Operador. Revista de literatura*, n.º 2 (agosto 1978), pp. 19-23; y José Luis CASTILLEJO: «La visualidad en la escritura moderna», en CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., pp. 101-116.
28. Sobre estos cartones y sobre la performatividad de la escritura zaj en general, v. RIVIÈRE: «La escritura performativa...», ob. cit. (en prensa); y RIVIÈRE: «Papeles para la historia...», ob. cit., pp. 433-436.
29. José Luis CASTILLEJO: «Notas de un escritor» (1973), *Sin Título*, n.º 2 (1995), pp. 120-128 (p. 120)
30. José Luis Castillejo en entrevista con José Díaz Cuyas: «Cartones, libros y poética zaj», *Concreta*, n.º 7 (2016), pp. 1-6 (p. 1). Accesible en línea: <<http://www.editorialconcreta.org/Cartones-libros-y-poetica-Zaj>> (14 de octubre de 2017).
31. Juan HIDALGO: «zaj», *Revista de letras*, vol. I, n.º 1 (1969), pp. 424-444 (p. 429).
32. V. Henar RIVIÈRE: «Fluxus-Internationale Festspiele neuester Musik», en Petra STEGMANN (ed.): «*The lunatics are on the loose...*» *European Fluxus Festivals 1962-1977*, Postdam: Down With Art!, 2012, pp. 47-90.
33. Anteriormente zaj solo había celebrado un concierto fuera de España, en la Galeria Divulgaçao de Lisboa, el 3 de marzo de 1965.
34. Juan HIDALGO: «Proceso de génesis del etcétera. Música vacante para un piano vacante», en HIDALGO: *De Juan Hidalgo* (libro zaj, edición del artista), Madrid: impr. Artes Gráficas Luis Pérez, 1971, s. p.
35. La correspondencia de Hidalgo y Castillejo con Wolf Vostell, así como la de la artista Fluxus Alison Knowles con Emmett Williams, demuestra que Hidalgo se pudo permitir la gira gracias a la ayuda económica de Castillejo y Vostell. Si se decidió a ir a Londres fue porque Castillejo iba con él y le financiaba el viaje. De hecho, cuando supo que Castillejo no podría asistir por motivos de trabajo, escribió a Vostell, involucrado en la organización del evento, para cancelar su asistencia. Fue entonces cuando Vostell se ofreció a ayudarlo mediante el envío de dinero. En cualquier caso, finalmente Castillejo sí pudo viajar a Londres, así como a Fráncfort y Aquisgrán, y fue él quien pagó «las facturas de comida y bebida» de Hidalgo, según Alison Knowles. Parece además que, concluida la gira, Castillejo se sintió obligado a ejercer su papel de coleccionista con Vostell y comprarle un cuadro como pago indirecto de su ayuda a Hidalgo. V. tres cartas de Hidalgo a Vostell del 28 de julio, 16 de agosto y 4 de noviembre de 1966, y carta de Castillejo a Vostell de octubre de 1966, todas ellas en el Archivo Happening Vostell (Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres [Extremadura]). V. también carta de Alison Knowles a Emmett Williams, ca. 27 de septiembre de 1966, Jean Brown Papers, Getty Research Institute (890164, caja 55, archivador 14).
36. Cf. HIDALGO: «zaj», ob. cit., p. 434. Traducción de la autora.
37. La cita entrecomillada es una traducción de la autora de la invitación en alemán al evento, ligeramente divergente de la impresa en español en un cartón zaj. V. *Juxtapositionen I*, reproducido en SARMIENTO (ed.): ob. cit., p. 111.
38. V. Henar RIVIÈRE: «Events y New Music», en STEGMANN (ed.): ob. cit., pp. 421-434.
39. Ante la solicitud de Higgins de treinta ejemplares de *La caída del avión en el terreno baldío*, un libro a su parecer «maravilloso, maravilloso», Hidalgo explicaba que zaj no podía obtener permiso de exportación por no ser una editorial, y que la única forma de hacérselos llegar era poco a poco, mediante pequeños envíos «por vía diplomática» y «por correo ordinario». El intercambio epistolar que siguió refleja la impaciencia del estadounidense ante la lentitud con la que se producían los envíos, en parte debida a las dificultades de zaj para costear los gastos. En cuanto a su relación con Castillejo, en 1972 Higgins le escribió para retomar el contacto después de algunos años de desconexión y para pedirle un ejemplar de *The Book of Eighteen Letters* ([el libro de las dieciocho letras], 1972) (→ pp. 192-193) un trabajo en su opinión «impresionante». La correspondencia de Higgins con Castillejo y zaj está disponible en línea: <<https://previa.uclm.es/artesonoro/zaj/corres.HTM>> (fecha de última consulta: 14 de octubre de 2017). Las cartas concretas aquí citadas son las siguientes: Higgins a Hidalgo (20 de marzo de 1967), Hidalgo a Higgins (24 de abril de 1967) y Higgins a Castillejo (16 de octubre de 1972).
40. José Luis CASTILLEJO: *Diario: notas de un escritor* (inédito), 1969, p. 10 de la paginación del autor (probablemente 15 de abril de 1969).
41. Castillejo en entrevista con Rivière, cit. (18 de noviembre de 2011).
42. Las citas de este apartado son de Castillejo en entrevista con Mancebo: «La escritura que yo busco es la que libera de la marca, la que no siempre está escrita», ob. cit., p. 109.
43. «Only by accepting the example of music and defining each of the other arts solely in the terms of the sense or faculty which perceived its effect and by excluding from each art whatever is intelligible in the terms of any other sense or faculty would the non-musical arts attain the “purity” and self-sufficiency which they desired; which they desired, that is, in so far as they were avant-garde arts.» Clement GREENBERG: «Towards a Newer Laocoon», en *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism* (edición de John O'Brian), Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1986, vol. I, pp. 23-38 (pp. 31-32). Traducción de la autora.
44. Cf. Matei CALINESCU: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 2.ª ed., Durham: Duke University Press, 1987, pp. 140-141.
45. GREENBERG: ob. cit., p. 33
46. Castillejo en entrevista con Rivière, cit. (22 de noviembre de 2011).
47. V. Gertrude STEIN: «Picasso», en Gertrude STEIN: *Writings 1932-1946* (edición de Catherine R. Stimpson y Harriet Chessman), Nueva York: The Library of America, 1998, pp. 495-533.
48. Sobre la admiración de Castillejo por la obra Stein, cabe subrayar que fue el traductor de sus primeros textos publicados en español. V. Gertrude STEIN: «Identidad. Un poema» y «Todo lo que he hecho» (traducción de José Luis Castillejo), *Tropos*, n.º 5 (1972), pp. 47-52 y 53-55; y Gertrude STEIN: *Retratos* (edición y traducción de José Luis Castillejo), Barcelona: Tusquets, 1974. Para las declaraciones de Castillejo sobre la relevancia

de la escritora, v. Castillejo en entrevista con Mancebo: «La escritura que yo busco es la que libera de la marca, la que no siempre está escrita», ob. cit., p. 109; y CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., pp. 111-112.

49. Cf. CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., p. 104.
50. [Énfasis, en el original.] CASTILLEJO: *Diario*, ob. cit., p. 11 de la paginación del autor (probablemente 15 de abril de 1969).
51. Cf. CALINESCU: ob. cit., pp. 46-85, 265.
52. José Luis CASTILLEJO: «La nueva escritura», *Tropos*, n.º 5 (1972), pp. 39-46 (pp. 45-46).
53. CASTILLEJO: *Diario*, ob. cit., p. 10 de la paginación del autor (probablemente 15 de abril de 1969).
54. CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., p. 145.
55. El artículo «La nueva escritura», de Castillejo, de 1972 (originalmente redactado en ca. 1969-1970) representa un claro intento de perfilar su escritura sobre el transcurso de estos desarrollos y desmarcarse de ellos, con un lenguaje en ocasiones virulento. Que esta toma de postura no fue solamente estratégica lo demuestran las notas de su *Diario* de 1969, donde se originaron la mayor parte de las ideas formuladas en «La nueva escritura». En el *Diario* puede verse que Castillejo realmente se sirvió de estos desarrollos como referencias *en contra* de las que ir definiendo su propia vía. Especialmente la poesía concreta y el minimalismo aparecen con frecuencia como formas de hacer cuyo análisis crítico le ayudó a tomar sus propias decisiones. Cf. CASTILLEJO: «La nueva escritura», ob. cit.; y CASTILLEJO: *Diario*, ob. cit. Para la fecha de redacción del original manuscrito de «La nueva escritura», cf. infra, nota 90.
56. CASTILLEJO: *Diario*, ob. cit., pp. 1 y 3 de la paginación del autor (15 de abril de 1969).
57. Para los adjetivos «verdadera» y «nueva», v. CASTILLEJO: «La nueva escritura», ob. cit., p. 39.
58. A la pregunta de por qué su libro tenía exactamente cuatrocientas páginas, Castillejo respondía: «Para que tenga una entidad, para que sea un libro. No para que sea un opúsculo, lo mío no es un panfleto. Precisamente porque es muy abstracto, el libro cuenta». Castillejo en entrevista con Rivière, cit. (22 de noviembre de 2011).
59. CASTILLEJO: *Diario*, ob. cit., p. 146 de la numeración del autor (s. f., probablemente ca. junio de 1969).
60. CASTILLEJO: *Diario*, ob. cit., p. 3 de la paginación del autor (probablemente 15 de abril de 1969).
61. Cf. a este respecto Sandra SANTANA: «Cómo se lee una "i"? Las imágenes de la escritura en la obra de José Luis Castillejo», *Hispanic Issues*, University of Minnesota (en prensa).
62. En este sentido es interesante mencionar que Castillejo consideraba que «el nombre de la pintura americana debió de haber sido "pintura abierta" y no expresionismo abstracto, porque la gran pintura americana no fue expresionista». [Énfasis, en el original.] CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., p. 53.
63. CASTILLEJO: *Diario*, ob. cit., p. 146 de la numeración del autor (s. f., probablemente ca. junio de 1969).
64. *Id.*, y pp. 12 y 14 de la numeración del autor (probablemente 15 de abril de 1969).
65. Cf. *ib.*, pp. 3 y 18 de la numeración del autor (notas añadidas en 1973).
66. *Id.*, pp. 13, 15 de la numeración del autor (15 de abril de 1969) y 17 (20 de julio de 1969).
67. *Id.*, p. 17 de la numeración del autor (20 de julio de 1969). Sobre Proust y Joyce, cf. CASTILLEJO: «La nueva escritura», ob. cit., p. 41.
68. *Id.*, pp. 1 y 13 de la numeración del autor (15 de abril de 1969 las dos).
69. *Id.*, p. 26 de la numeración del autor (s. f.).
70. Castillejo en entrevista con Rivière, cit. (22 de noviembre de 2011).
71. Las citas proceden de: CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., pp. 127 y 133.

72. A partir de la publicación de *The Book of i's*, Castillejo alternó a lo largo de toda su vida el inglés y el español como lenguas para titular sus libros. Esto ya no tendría una relación íntima con el planteamiento de la obra como en *The Book of i's*, sino que más bien ha de verse como reflejo de los dos ámbitos idiomáticos en los que se manejaba y del público al que se dirigía (en este sentido, el público alemán estaría incluido dentro de los lectores en inglés). En este artículo se sigue el principio de citar los libros en el idioma empleado por el autor, y de traducirlos al español cuando este idioma sea el inglés.

73. La poesía española presentada por Boso en la revista alemana aparece toda bajo la rúbrica de «Poesía concreta». V. *Akzente. Zeitschrift für Literatur*, n.º 4 (agosto de 1972), p. 327; y *El Urogallo*, n.º 29 (enero-febrero, 1973), p. 59.

74. Los dos tomos de «escritos» incluyen proyectos como: *The Book of Two Capital Letters* [el libro de dos letras mayúsculas], *The Book of Six Letters* [el libro de seis letras], *The Book of The One Letter r* [el libro de una letra r] o *The Book of The Two Letters n and r* [el libro de las dos letras n y r], entre tantos otros. Algunos satisficieron a su autor y otros no, como *The Book of Letters* [el libro de letras], «anulado [...] por decorativo y "mecánico"». El tomo de 'libros inconclusos' incluye títulos como, por ej.: *The Book of Paragraphs* [el libro de los párrafos], *The Book of Chapters* [el libro de los capítulos] o *The Book of Intervals* [el libro de los intervalos]. V. *Writings* (ca. 1969), y *Unfinished Books* (ca. 1970), *Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart*, Fondo José Luis Castillejo (n.º inv.: C2006/5151), n.ºs 16, 17 y 26.

75. Los dos tomos de *The Book of Lines* [el libro de las líneas] conservados en la *Graphische Sammlung* de Stuttgart llevan los n.ºs 23 y 24 de inventario.

76. Otros títulos de esta serie son *El libro de las mayúsculas* y *las minúsculas*, *El libro de las minúsculas* y *El libro de las parejas*, todos ellos s. f., con los siguientes n.ºs de inv.: 48, 49 y 50.

77. Ya en una entrada del 16 de julio Castillejo anota una secuencia de las veinte consonantes que, sin embargo, no será la definitiva. Esta aparece en una hoja con fecha del 31 de agosto, pero está escrita a lápiz rojo, diferente de la tinta azul usada para datar, por lo que podría tratarse de un añadido más tardío. La clave se encuentra en una nota del mes mayo. En ella, el autor comenta lo difícil que es encontrar «un sistema de espaciación» que resulte «acceptable» para «un libro con todas las letras» (énfasis, añadido) y, en una nota posterior, añade: «encontrado en agosto '69». CASTILLEJO: *Diario*, ob. cit., pp. 33, 125 y 162 de la numeración del autor (respectivamente 31 de agosto, 15 de julio y 13 de mayo 1969).

78. Castillejo también ensayó posibles alineaciones verticales de las letras. Sin embargo, las descartó, probablemente por la tendencia de la vertical a crear un «especialismo» cercano al de la poesía visual y concreta. *Id.*, pp. 25-26, 55 y 164-165 de la numeración del autor (respectivamente agosto de 1969, s. f. y s. f.)

79. *Id.*, p. 3 de la numeración del autor (13 de julio de 1969).

80. *Id.*, pp. 33, 98 y 125 de la numeración del autor (respectivamente 31 de agosto, s. f., y 15 de abril de 1969).

81. [Énfasis, añadido.] Felipe BOSO: «Prax», en Felipe Boso (ed.): *Prax. 7 autores experimentales*, Puebla de Benifasar (Castellón): Edicions H. Jenninger, 2011, pp. 9-22 (p. 19).

82. Felipe Boso en carta a José Luis Castillejo, 4 de agosto de 1973. La correspondencia entre Castillejo y Boso fue consultada por la autora en la vivienda de la viuda de Boso en Meckenheim (Bonn, Alemania). Actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de España en Madrid. Está publicada en *Felipe Boso (correspondencia, 1969-1983): mi jaula es una celda* (edición, selección y prólogo de Juan Antonio González Fuentes), Heras (Cantabria): Ediciones La Bahía, 2017.

83. Cf. CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., p. 127.

84. (Énfasis, en el original.) José Luis Castillejo a Felipe Boso, 11 de agosto de 1973 (proc. en supra, nota 82).
85. (Énfasis, en el original.) José Luis Castillejo a Felipe Boso, 22 de agosto de 1973 (proc. en supra, nota 82).
86. José Luis Castillejo en carta a Dick Higgins, 23 octubre 1972. Traducción de Castillejo disponible en línea: <<https://previa.uclm.es/artesonoro/zaj/corres.htm>> (fecha de última consulta: 14 de octubre de 2017).
87. José Luis Castillejo a Felipe Boso, 26 de diciembre de 1973 (proc. en supra, nota 82).
88. Este pasaje procede de un artículo publicado a finales de la década de 1960 en la revista *Tel Quel*, de la que Castillejo era confeso lector. Julia KRISTEVA: «Towards a Semiology of Paragrams» (1967), *The Tel Quel Reader*. Editado por Patrick Ffrench y Roland-François Lack, Londres: Routledge, 1998, pp. 25-49 (p. 29). La traducción inglesa de esta edición es la siguiente: «The book on the other hand, situated within the infinity of poetic language, is finite: it is not open, but closed, constituted once and for all; it has become a principle, one, a law, but it is only readable as such within a possible opening onto the infinite». [Traducción al español de la autora.]
89. Cf. Castillejo en entrevista con Mancebo: «La escritura que yo busco es la que libera de la marca, la que no siempre está escrita», ob. cit., p. 111.
90. José Luis CASTILLEJO: «La nueva escritura» original manuscrito fechado a posteriori por el autor en ca. 1969-1970 (s. p.), depositado en la Graphische Sammlung de la Staatsgalerie de Stuttgart, n.º de inv.: 35. Para la versión publicada, v. CASTILLEJO: «La nueva escritura», ob. cit.
91. CASTILLEJO: *Diario*, ob. cit., p. 170 de la numeración del autor (s. f.).
92. Para las citas y referencias de los dos últimos párrafos, v. CASTILLEJO: «La nueva escritura», ob. cit., p. 40; CASTILLEJO: *Diario*, ob. cit., pp. 8 y 145 de la numeración del autor (ambos libros, s. f.).
93. Esta jerarquización en la selección de contenidos se debe también a una cuestión meramente técnica: las tres primeras obras de la selección [*El libro de la figura* (→ p. 213), *El libro de las figuras negras* (→ p. 228) y *El libro de los trozos* (→ pp. 214-217)] se encuentran en un estado de conservación bastante pobre, por lo que, con excepción de *El libro de los trozos*, del que se conservan también algunos estarcidos, no es posible reproducir más que imágenes de los bloques de hojas pegadas. En cuanto a la obra que se ha dejado fuera, se trata de *El libro de las cuatro figuras*, muy similar al incluido *El libro de la figura*. Del libro excluido (con n.º de inv.: 53 de la Graphische Sammlung de Stuttgart) se publicó una selección en 1995 en la revista *Sin Título*, n.º 2, ob. cit., pp. 129-138.
94. La comparación con el cubismo sintético no es casual. En el *Diario* de 1969 Castillejo toma algunas notas acerca del primero junto a ensayos para líneas de letras antialfabéticas. Cf. CASTILLEJO: *Diario*, ob. cit., p. 141-142 de la numeración del autor (s. f., probablemente julio de 1969).
95. V. su ensayo «Las imágenes de la escritura» en CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., pp. 119-232.
96. Sobre esta cuestión, cf. SANTANA: «Cómo se lee una "i"?, ob. cit. (en prensa).
97. (Énfasis, añadido.) José Luis Castillejo en entrevista con Alfoso López Gradolí: «Castillejo: el escritor y el lenguaje», *Avanzada*, n.º 37 (abril de 1972), pp. 32-33 (p. 32).
98. Sobre la simbología de las líneas vertical y horizontal: José Luis Castillejo en entrevista inédita con Henar Rivière, 23 de noviembre de 2011, Madrid.
99. V., por ej., CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., p. 147.
100. CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., pp. 131, 143, y 147.
101. CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., p. 153. La idea de la escritura como vía de redención aparece recurrentemente en el mismo libro, precisamente en el ensayo *Las imágenes de la escritura*, que incluye un apartado titulado «Escritura y redención», pp. 143-146.
102. La correspondencia con el posible editor data de 1977 y se conserva en la Graphische Sammlung de Stuttgart.
103. Para la cita completa, v. supra, p. 69.
104. (Énfasis, en el original.) Castillejo a Boso, ob. cit. (11 de agosto de 1973).
105. En este párrafo se combinan citas e ideas de CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., pp. 126 y 146, y CASTILLEJO: *La escritura no escrita*, ob. cit., pp. 15, 19 y 22-23.
106. Sendas citas de CASTILLEJO: *La escritura no escrita*, ob. cit., pp. 23 y 35.
107. Antes de su edición íntegra en 1996, se habían publicado algunos fragmentos revisados en distintas revistas: CASTILLEJO: «La escritura no escrita» (1977), *Revista de literatura*, n.º 2 (agosto 1978), pp. 19-23; y CASTILLEJO: «La escritura no escrita», *Metaphora*, n.º 1 (invierno de 1982), pp. 23-30. Para la cita, CASTILLEJO: *La escritura no escrita*, ob. cit., p. 48.
108. SANTANA: «Cómo se lee una "i"?, ob. cit. (en prensa).
109. *Pepito o La castración de los españoles*, libro inédito, 1974. Graphische Sammlung de Stuttgart, n.º de inv. 60.
110. La calificación de Carrión como «escritor post-literario» procede de la cubierta posterior de Ulises CARRIÓN: *El arte nuevo de hacer libros* (edición de Juan J. Agius; traducción de Heriberto Yépez, Ciudad de México: Ediciones Tumbona: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2012).
111. José Luis Castillejo en carta a Ulises Carrión, 21 de julio de 1976. La correspondencia de Castillejo con Carrión se encuentra en el Fondo Carrión del Archivo Lafuente.
112. (Énfasis, en el original.) CASTILLEJO: *La escritura no escrita*, ob. cit., pp. 101.
113. (Énfasis, en el original.) CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., p. 158.
114. CASTILLEJO: *Diario*, ob. cit., p. 1 de la numeración del autor (15 de abril de 1969). Cf. también CASTILLEJO: *La escritura no escrita*, ob. cit., p. 86.
115. CASTILLEJO: *La escritura no escrita*, ob. cit., p. 77.
116. José Luis CASTILLEJO: «Un libro de un libro (Proyecto para una serie de obras de Escritura no Escrita)», en CASTILLEJO: *Un libro de un libro*, Cuenca: Centro de Creación Experimental, 1998, s. p.
117. Castillejo en entrevista con Rivière, cit. (18 de noviembre de 2011).
118. Íd., y Castillejo en entrevista con Rivière, cit. (22 de noviembre de 2011).
119. V., respectivamente, Felipe Boso en carta a José Luis Castillejo (11 de abril de 1973) y José Luis Castillejo en carta a Felipe Boso (16 de marzo de 1973) (proc. en supra, nota 82).
120. Kostelanetz incluyó una página de *La caída del avión en el terreno baldío* y otra de *La política* en su antología *Breakthrough Fictioneers. An Anthology*, Barton: Something Else Press, 1973, s. p.
121. La lectura tuvo lugar en la Casa del Consulado de Málaga el día 16 de marzo de 1973.
122. Castillejo a Boso, ob. cit. (16 de marzo de 1973) (proc. en supra, nota 82). La noticia acerca de la Biblioteca Nacional de Gran Bretaña se la había comunicado en carta del 1 de marzo de 1973.
123. Boso a Castillejo, ob. cit. (11 de abril de 1973) (proc. en supra, nota 82).
124. José Luis Castillejo en carta a Felipe Boso, 29 de junio de 1973 (proc. en supra, nota 82).
125. La correspondencia entre Boso y Castillejo invita a afirmar que las diecinueve hojas mimeografiadas de *El libro de las líneas* que se encuentran hoy en la Graphische Sammlung de Stuttgart fueron seleccionadas y mecanografiadas ex profeso para *Prax*, a partir de los volúmenes de ejercicios autógrafos con el mismo título, también en la Graphische Sammlung. En el prólogo a su antiantología,

Boso se referiría a este hecho al comentar que «Castillejo nos da una muestra no cerrada, pero sí acabada, de una de sus muchas escrituras». Esto explica la excepcionalidad de *El libro de las líneas* con respecto a la norma del escritor de que sus libros tuvieran siempre cuatrocientas páginas. V. BOSO: «Prax», ob. cit., p. 19. V. también carta de Boso a Castillejo del 12 de enero de 1973 y cartas de Castillejo a Boso del 24 y 27 de febrero de 1973 (proc. en supra, nota 82).

126. Castillejo en entrevista con Cuyás: «Cartones, libros y poética zaj», ob. cit., p. 4

127. V. supra, nota 107.

128. La lectura tuvo lugar dentro del «Ciclo Musical patrocinado por el Aula de Música de la Universidad Complutense de Madrid» como parte de las actividades culturales que acompañaron a la feria. V. Arco: *arte contemporáneo/ Feria internacional de Madrid*, Madrid: Arco, 1982, p. 224.

129. Javier Maderuelo en correo electrónico a Henar Rivière (5 de noviembre de 2017).

130. Como nota sobre la relación de Castillejo con Pleynet cabe señalar que Maderuelo recuerda que su petición de que realizara esta lectura estuvo vinculada desde el principio al diálogo que mantenía con el crítico francés sobre su obra. Este intercambio se inició como tarde en 1973 a raíz de un envío de libros de Castillejo, al que Pleynet respondió agradecido el día 17 de octubre juzgando que desarrollaban «al nivel de la letra aquello que G. Stein ha desarrollado al nivel de la palabra», y expresando su deseo de charlar en persona sobre la cuestión de la letra en la «próxima estancia parisina» de su interlocutor. Que este conservara esta y otras misivas posteriores de Pleynet y las depositara junto con sus libros en la Graphische Sammlung de Stuttgart es una prueba irrefutable de la importancia que tuvo para él a esta amistad, ya que no acostumbraba a guardar su correspondencia. Gracias a estas cartas podemos saber que el diálogo entre los dos hombres se extendió hasta, por lo menos, 1978 y se desarrolló sobre todo en forma verbal durante las visitas del español a París, a las que Pleynet alude reiteradamente. Estas conversaciones no solo versaron sobre la escritura de Castillejo, sino que abarcaron también otros temas relativos al entorno de la revista *Tel Quel* y a figuras como, por ejemplo, la ya citada Julia Kristeva o el pintor Louis Cane, del que Castillejo fue coleccionista.

131. Para más detalles sobre los cruces y paralelismos entre las personas y las obras de Castillejo y Carrión, v. Javier MADERUELO: *Ulises Carrión, escritor*. Heras (Cantabria): Ediciones La Bahía, 2016, pp. 61, 98-101, 119 y 130.

132. V. SARMIENTO (ed.): *zaj*, Madrid: MNCARS, 1996.

133. La entrevista en cuestión es la realizada por Juan Agustín Mancebo en 1995. Para este y los demás materiales, v. *Sin Título*, n.º 2 (1995), pp. 105-145.

134. Sobre el papel de Marchetti como incitador de este libro, cf. *Las letras de José*, libro inédito, 2011-2012, s. p. Colección de Alberto Martínez. Sobre la amistad entre ambos artistas, CASTILLEJO: «Walter Marchetti: Una amistad», ob. cit., s. p.

135. CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., p. 139. La combinación de la T y la L aparece frecuentemente en el *Diario* de 1969, donde Castillejo observaba que la línea que generan «avanza». CASTILLEJO: *Diario*, ob. cit., pp. 29, 171 y 172 de la numeración del artista (respectivamente: s. f., s. f. y 6 de mayo de 1969).

136. Castillejo en entrevista con Rivière, cit. (18 de noviembre de 2011).

137. CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., p. 153. La lectura realizada por Millán tuvo lugar en la presentación del libro en la galería May Moré de Madrid el 20 de abril de 2001.

138. La referencia a Gertrude Stein en relación con este libro procede de las conversaciones sostenidas por José Luis Castillejo con Alberto Martínez en el año 2012. La fecha exacta de *El libro de la soltura* se encuentra de una de las hojas realizada a modo de ensayo en las Gráficas Almeida de Madrid, dedicada por el autor a este mismo coleccionista.

139. CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., p. 198.

140. «That something so literal as a letter may arise a feeling so subtle and not literal is the paradox that justifies modern writing as an independent enterprise.» José Luis CASTILLEJO: *The Book of Writing*, libro inédito, 2010, s. p. Archivo Lafuente.

141. «This Book has been a difficult voyage to discover new ways to put letters together that may move us.» José Luis CASTILLEJO: *The Book of Letters*, libro inédito, 2010, s. p. Colección Alberto Martínez.

142. CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., pp. 158 y 172.

143. Ib., p. 172.

144. «This work is conceived as an “only one” original. Photocopying or publishing it will not reveal the materiality of the emergence of the psychic content. Publication will falsify it.» José Luis CASTILLEJO en la introducción al libro, s. p. Colección Alberto Martínez.

145. La cita entrecomillada es de Castillejo en entrevista con Rivière, cit. (22 de noviembre de 2011).

146. CASTILLEJO: *Diario*, ob. cit., pp. 9, 15, 21-27 y s. p. (entre 125 y 127) de la paginación del autor (15 de abril de 1969 y s. f.).

147. (Énfasis, en el original.) CASTILLEJO: *Ensayos...*, ob. cit., pp. 120-121.

