

ESTRATEGIAS DE ILEGIBILIDAD: (RE)PRESENTANDO LETRAS

TÚA BLESA

Universidad de Zaragoza

Una de las cuestiones centrales en el discurso sobre el arte, y que concierne no menos a la literatura, proviene de un pasaje admirable de Platón, aquel de su *República* en el que, conversando Sócrates con Glaucón y hablando de artesanos, de camas y de mesas, se acaba planteando el arte como mimesis, como representación, esa relación –o relaciones, pues son tantas las interpretaciones recaídas sobre la expresión griega que conviene más el plural– que produce un efecto, perverso según los dialogantes, por el cual lo que en el texto artístico se representa está en una lejanía de la verdad tan insalvable que deja a lo artístico en un estado de invalidez sin solución¹. Como explica Sócrates en otro de los diálogos, en *Fedro*, «es que es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. Sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero, si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con las palabras»².

Ahora bien, cuando lo que muestra un objeto artístico es lenguaje en alguna de sus formas, como por ejemplo una letra, aun cuando se trate de nada más que algunos de sus trazos, o unas letras, cuando de uno u otro modo lo que el texto artístico ofrece es la escritura en general ¿se trata de una representación?,

¹ Copio el pasaje en nota, aunque texto principal: «Sócrates.— [...] Dios, quien, queriendo ser realmente creador de una cama realmente existente y no un fabricante particular de una cama particular, produjo una sola por naturaleza. / Glaucón.— Así parece. / S.— ¿Quieres entonces que demos a éste el nombre de 'productor de naturalezas' respecto de la cama, o algún otro semejante? / G.— Es justo, ya que ha producido en la naturaleza tanto este objeto como todos los demás. / S.— ¿Y en cuanto al carpintero? ¿No diremos que es artesano de una cama? / G.— Sí. / S.— ¿Acaso diremos que también el pintor es artesano y productor de una cama? / G.— De ninguna manera. / S.— Pero, ¿qué dirás de éste en relación con la cama? / G.— A mí me parece que la manera más razonable de designarlo es 'imitador' de aquello de lo cual los otros son artesanos. / S.— Sea; ¿llamas consiguientemente 'imitador' al autor del tercer producto contando a partir de la naturaleza? / G.— De acuerdo. / S.— Entonces también el poeta trágico, si es imitador, será el tercero contando a partir del rey y de la verdad por naturaleza, y lo mismo con todos los demás imitadores. / G.— Así parece». (PLATÓN, *Diálogos, IV. República* (Intr., trad. y nn. Conrado Eggers Lan). Madrid, Gredos, 1992, reimpr., 597d-e).

² PLATÓN, *Diálogos, III. Fedón, Banquete, Fedro* (Trads., intrs. y nn. C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo). Madrid, Gredos, 1992, 2.ª reimpr. (*Fedro* 275d).

¿la letra pintada es la representación de un objeto?, pues ¿se puede decir que la letra, la escritura, pertenece a la categoría de los objetos? Y, si se dice que es tal cosa, entonces ¿qué tipo de objeto es?, ¿es la que se dice en esas palabras de Platón la distancia que media entre la verdad, la «verdad por naturaleza», como se lee en *República*, y el texto artístico que se hace de letras? Estas preguntas u otras similares rondarán por todo lo que se diga a continuación.

Por supuesto que el lenguaje, las letras, han estado unidos a la pintura podría decirse que desde siempre, piénsese, por ejemplo, en los jeroglíficos egipcios o en las leyendas que, cumpliendo una función ancilar, acompañan e identifican a las figuras representadas durante la antigüedad y luego en la edad media y aun en nuestros días en muchos retratos institucionales (piénsese en la galería de cuadros de los decanos de nuestra Facultad de Filosofía y Letras, por poner un caso bien conocido por muchos de nosotros).

Y cabe incluso preguntarse a propósito de las inscripciones más remotas cuál pudo ser su estatus, si tuvieron un valor icónico, representación de la cosa, o si no serían más bien signos escritos que, como nuestras actuales letras, estaban ahí para ser leídas, no iconos, pues, sino escritura, iconos como una representación de lo verbal. Tales interrogaciones no admiten, por razones obvias, respuesta alguna que, más allá de la creencia en una u otra de las hipótesis, deje zanjada la cuestión. Ahora bien, plantear la pregunta de qué sean unas incisiones en la piedra, unos trazos en las paredes de la cueva, la pregunta sobre qué es en realidad la marca, no creo que sea irrelevante, pues hace surgir la indecidibilidad sobre cuál pudiera ser la naturaleza, icónica o verbal, o icónico-verbal, de la inscripción primitiva, primigenia, de la inscripción misma. Pensada como indecidible, la marca lo es tan sólo de la memoria, es la huella de la memoria; la marca, pues, la memoria inscrita.

Sin pretender aquí entrar en lo que es la historia de la práctica de la escritura en el arte, sí que convendrá señalar que para la etapa moderna el momento decisivo es aquellos trabajos de René Magritte en los que las cosas representadas comparten el espacio con una leyenda, cuando menos misteriosa las más de las veces, pues la relación que se da entre los objetos y la palabra no es la de la ilustración ni la de la glosa –no hay, dicho de un modo general, redundancia–, pero, siendo cuestión apasionante, quedará para otra ocasión el decir algo sobre ella.

En cualquier caso, las leyendas de las pinturas y dibujos de Magritte son perfectamente legibles, es más, la mayoría de las veces están trazadas con una cuidadosa caligrafía que pone en evidencia el que están ahí para ser necesariamente leídas, de manera que la lectura forma parte irrenunciable de la contemplación de la obra de arte, es parte de la obra. Y lo mismo hay que decir de obras de bastantes otros artistas.

Ahora bien, sucede que no son pocas las piezas en el arte contemporáneo en las que lo lingüístico no es que forme parte de la obra, sino que llega a ser todo lo que el texto artístico presenta. Desplazados los objetos del espacio de la representación, pasan a ocuparlo letras, palabras, frases de incluso una cierta extensión. Con ello, el cuadro, el dibujo, la escultura, la instalación, renunciando a las cosas, y también a la abstracción, hacen suya la función de la hoja de papel, se comportan como la página de un libro o como un libro, y toman de éstos, aunque ahora como su asunto, la escritura, el lenguaje. El objeto artístico ahora es, pues, legible, es escritura, pero claro que sería una tremenda ingenuidad situarse ante tal objeto en la posición del lector o del crítico literario y, olvidando que se está ante un cuadro, centrar la atención en lo que allí se dice, en sus estructuras, símbolos, etc., es decir, tomar el cuadro sin más como si fuese un poema o un texto lingüístico sea cual sea su naturaleza.

Pero sucede que no es únicamente esto, sino que en convergencia con los textos de ciertos escritores, fundamentalmente poetas, aunque no sólo, lo que ofrece ahora el arte es texto, pero ilegible. Hace ya algunos años, al escribir en *Logofagias. Los trazos del silencio*³ sobre ciertos modos poéticos, y textuales en general, que ponen su propia escritura en situación de ilegibilidad, hice una breve salida de la literatura para llamar la atención sobre la mencionada convergencia que algunas de las estrategias de lo literario logofágico establecían con ciertos productos artísticos, lo que ilustré con varias series pictóricas de Ramón Bilbao y es a partir de alguna muestra de su obra con la que iniciaré ahora un recorrido por algunas imágenes de piezas de algunos otros artistas españoles contemporáneos.

Sucede que en literatura tenemos textos como los que componen *Alarma*⁴ de José-Miguel Ullán, que sirven de ilustración de lo que en el libro mencionado nombré como texto logofágico del tipo óstrakon en su modalidad tachón. Todas las páginas de *Alarma* tienen un mismo modo de composición (fig. 1). Sus poemas están compuestos a partir de la apropiación de una página, podría ser una simple fotocopia, de una publicación de otro –lo que se inserta en el procedimiento artístico general del *objet trouvé*, esa conocida práctica surrealista y en la que destacó como nadie Marcel Duchamp– y, una vez hecho propio lo ajeno, se ha trazado sobre la página toda una serie de marcas que, en lugar de grafías de escritura, son precisamente aquello que las elimina, que las invalida, su borrado. Grafías que tienen, lo sabemos bien, un uso cotidiano: son típicas de los borradores que anteceden a un texto, grafías clásicas del ejercicio de la corrección. En ese poema, pues, se han trazado tachaduras, pero su destino no

³ BLESÁ, T., *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza, Trópica, Anexos de Tropelías, 1998.

⁴ ULLÁN, J. M., *Alarma*. Madrid, Trece de nieve, 1976.

ha ido unido a lo efímero, a lo eliminable, a lo no publicable, sino precisamente todo lo contrario: las marcas del tachón han terminado por ser trazos del texto que se hace público. Es en fin el tachón, junto a la escritura tachada, lo que se da a la lectura.

Más allá de la identificación de la escritura de la logofagia y de la descripción de sus modalidades, hay algo de mayor alcance que emerge al atender a textos como los de Ullán y otros y es que, al igual que la escritura tiene unas grafías, las letras, hay otro tipo de marcas, como es el tachón o el blanco, por poner otro ejemplo, que se inscriben en el texto en relación de convivencia, de igualdad con las letras, pues tanto las unas como las otras pertenecen a la escritura del texto, ambas son parte constituyente de éste, de manera que unas y otras trabajan a la vez a favor de su existencia y caracterización. Así, si las letras son las grafías de la escritura, el tachón, el blanco y algunos otros dispositivos más, que se comportan como aquéllas, habrán de ser reconocidos como trazos, pero ¿trazos de qué?, ¿qué es lo que esos trazos de la logofagia inscriben en el texto? No parece que pueda haber muchas opciones en la respuesta. Sin vacilación hay que afirmar que lo que esos trazos llevan al adentro del texto es aquello que pertenece precisamente a su afuera: el silencio. Los textos de la logofagia son, entonces, de una rara naturaleza, rara porque mientras su escritura contiene palabras, es decir, discurso, hay en ellos al mismo tiempo unos trazos que no pertenecen al repertorio del alfabeto –de hecho no hay una relación cerrada de ellos–, unos trazos que hacen presente al silencio, trazos, pues, que son la manifestación del silencio, que lo inscriben y, así, los textos logofágicos dicen discurso y dicen silencio.

Casi las mismas palabras que he dedicado a los poemas logofágicos de Ullán, textos literarios, y a la logofagia en general podrían, o deberían, predicarse ahora a partir de algunos textos artísticos, como se verá a continuación.

Si en la literatura, pues, se dan textos como el ya comentado, en el arte un cuadro como el titulado *Una extensión en el tiempo* de Ramón Bilbao⁵ dice bien claramente que entre uno y otro modo artístico hay, entre otras cosas, una relación de convergencia. «Una extensión en el tiempo» es un texto del tipo tachón y lo es por la estrategia de reducir el espacio blanco de los interlineados hasta el punto de hacer que las líneas de escritura se superpongan, con lo que resulta que, a excepción de una parte de discurso mínima, el texto representado es ilegible. Parcialmente ilegible, pues es legible, como he dicho, una parte mínima: en la primera de sus líneas se lee casi sin dificultad «la carne» y por los

⁵ Por error no es el título con el que aparece en el catálogo. Es el propio Ramón Bilbao quien me indicó el correcto (archivo Túa Blesa, carta de 11 de noviembre de 1998). Se reproduce el cuadro en mi *Logofagias* 80. BILBAO, R., *Ramón Bilbao*. Vitoria, Banco Zaragozano, 1990.

márgenes de la mancha de texto son reconocibles abundantes letras, sí, abundantes letras, pero sueltas. Algo, pues, del texto se deja leer, pero con la excepción de ese escaso resto y hay que decir que es bien escaso, lo que está escrito en *Una extensión en el tiempo* ha quedado tachado por un proceso de encabalgamiento generalizado (fig. 2). Por otra parte, en este cuadro y en varios otros más se utiliza una letra de imprenta, aunque entre su obra no faltan aquellos en los que el texto está escrito en letra manuscrita y también ha empleado otros procedimientos de inserción de la letra⁶.

Así, tanto el cuadro de Bilbao como los poemas de *Alarma* presentan texto y coinciden además en que ambos textos son, sea cual sea su estrategia para llegar a ello, ilegibles, si bien en los dos casos queda un resto, mayor o menor, que se da a leer, de manera que lo relevante es no tanto lo que todavía es posible llegar a leer, sino precisamente lo contrario: la ilegibilidad de gran parte del texto y, por tanto, la del texto mismo.

Los trabajos recientes de Bilbao continúan ese mismo trayecto del trabajo del lenguaje si bien recurriendo a otros modos y también a las indagaciones que este artista ha ido haciendo a partir de las series del año 1990 y siguientes. En efecto, en su obra más reciente persiste la presencia de la letra y esa persistencia va acorde con otra, la de que, de una u otra manera, esa letra dice, a la vez que su ser letra, su ser ilegible.

En *La letra A* Ramón Bilbao presenta un libro abierto (fig. 3) que se diría extraído de una lectura de alguno de los relatos de Borges⁷. En efecto, las páginas por las que el libro está abierto, o «abierto», tienen ambas –además de que sirven de soportes para cuatro colillas, ¿es el libro un cenicero?– unos huecos que permiten ver algo de la superficie de otras de las páginas, las precedentes y las posteriores de aquellas por las que el libro está abierto, y son esos huecos las mirillas, una especie de nuevos marcos, a través de los cuales se accede a la lectura o semilectura de la figura de la letra A, pero todo ello no es ya nada que merezca el rango de lo indiscutible, sino un puro ejercicio hermenéutico, esto es, una lectura que lleva con ella aparejado el nombre de riesgo, pues en verdad debe el comentarista preguntarse ¿acaso hay alguna garantía última, definitiva, fuera de discusión, para afirmar que esas manchas blancas se corresponden con la letra inicial del abecedario? La respuesta habrá de decir poco más o menos que evidentemente no y tan legítimo es lo anterior, leer en ese

⁶ BILBAO, R., *Ramón Bilbao*. Vitoria, Banco Zaragozano, 1990; BILBAO, R., *Ramón Bilbao*. Madrid, (Sprint), 1996. y BILBAO, R., *Ramón Bilbao*. Madrid, Publicaciones de estética y pensamiento, 1998.

⁷ Debo, y agradezco, al artista el conocimiento de este trabajo inédito que se reproduce aquí con su autorización. Queda aquí expresa asimismo mi gratitud para Esther Olondriz y Ricardo Calero, que me han facilitado materiales. Todos ellos y Jaime Plensa han autorizado la reproducción de sus trabajos.

libro «A», como decir que no hay tal lectura y aun que ni siquiera es posible leer nada en ese libro, pues ha de atenderse a que se trata todo de un trampantojo, un engaño a los ojos, pues las páginas por las que el libro se muestra abierto, ésas, son páginas en blanco –dicho sea aquí metafóricamente aunque con toda su significación– y sólo a su través esas páginas dan a leer otras, unas que deberían estar ocultas a la vista en la lógica del objeto que conocemos como libro, y el modo en que tales páginas, que si se muestran es como fantasmas, se dan a leer es el de la semilectura, extraño nombre para una no menos extraña operación.

Sea como sea, creo que es en ese juego de se-lee-y-no-se-lee, juego que es un doble juego del que la lectura no puede salir más que maltrecha, de donde *La letra A* de Bilbao toma y adquiere todo su valor, en su señalar cómo la lectura de esa doble página que da acceso espectralmente a la semilectura de las páginas anteriores y posteriores, esas que se ofrecen a la vista cuando no les corresponde, es hipotética y no se ve el modo por el que pudiera ser de otro modo, el cómo se pudiera traspasar ese paso sin paso.

Al menos dos palabras sobre las colillas. Convendrá decir que son un motivo que se repite en algunos de los trabajos de este artista y no como representación del objeto colilla, sino ellas mismas, en su materialidad, colillas en su, ahora sí, «verdad por naturaleza», inscripción de las cosas del mundo en el texto artístico, y, por tanto, presentación directa –tal como presentación es lo que tiene lugar con las letras–, por mucho que los modos institucionalizados de interpretación puedan hacer decir que vienen a ser huellas del tiempo real de la elaboración de la obra, es decir, un rastro de lo que de autobiográfico hay en todo texto por mucho que en este caso el género de la obra no siga las reglas del género autorretrato u otros similares, y claro que creo que no podría excluirse el proponer que las colillas son también una firma –esa marca del yo-aquí-ahora–, una firma que, como a las firmas les es propio, se da a leer como ilegible y es entonces una manifestación más de la ilegibilidad general de los trabajos cuya firma, lo sabemos, dice «Ramón Bilbao»⁸.

Las colillas son ese resto ahora inservible de lo que sirvió para obtener una cierta satisfacción, o para calmar una adicción, lo que ha quedado de lo ido en la figura del humo, pero el cigarrillo no es únicamente tabaco, en ellos es también componente esencial el papel, ese soporte de la escritura, la materia fundamental del libro, de manera que libro y colillas se hermanan en su ser de papel y la pieza de Bilbao nos los ofrece reunidos. Las colillas, por otra parte, en cuanto el desecho de los cigarrillos, se anudan también al libro, ese libro que ha sido

⁸ En lo que conozco, se hacen presentes colillas, y no sus representaciones, en «Memoria colectiva» (*Ramón Bilbao, op. cit.*, [1996], p. 69) y véase también «Memoria de bolsillo» (ibidem, p. 71).

horadado en algunas de sus páginas, páginas a las que les falta una parte al igual que a los cigarrillos les falta una parte en su haber pasado a ser colillas. Todavía algo más sobre las colillas ¿no se da entre ellas y los trazos de la «A» una relación que es la de la analogía y es entonces el texto de esta obra, y de toda obra, el resto que la prolonga fuera de ella, en un tiempo que no es ya el propio sino otro en el que sobrevive y es, por tanto, su forma la de la supervivencia, esa que exige haber pasado por la muerte y sobrevivirla? Y asimismo la obra, el texto, es, dice, la supervivencia de quien entregó un tiempo de su vida a esa obra, a ese texto. Colillas, pues, y trazos que dan-y-no-dan a leer la letra «A» o, más bien, unos ciertos trazos que inclinan a ver, allí donde no hay tal cosa, una figuración de la letra «A» o, dicho de otro modo, aquello que sobrevive a una verdadera letra «A». Y, si «colilla» nombra el extremo de un cierto objeto, también la letra «A» es precisamente un extremo, uno de los extremos del abecedario, el comienzo de la serie de los signos de la escritura, esa serie que, conteniendo la posibilidad misma de la escritura, es, sin embargo, la carencia de cualquier posible significación y lo que de paradoja pueda haber en ello está hablando de lo paradójico que es en sí mismo y siempre el hablar de una significación, la atribución de una significación a un texto donde tal significación no está.

Otras estrategias que llevan a un mismo efecto de texto sin lectura son las que emplea en sus trabajos la pintora Esther Olondriz. Sea, por ejemplo, su cuadro *Retallable en verd-creta*⁹ (fig. 4), todo él escritura, en este caso con letra manuscrita. Sobre un fondo de los colores mencionados en el título el cuadro, y sobre una cuadrícula, se resuelve en un texto, de Agustín Fernández Mallo según se indica en el catálogo, que lo cubre enteramente. Pese a la cuadrícula en negro que atraviesa las líneas de letras, se lee con muy escasa dificultad. He aquí el comienzo: «MI IDEA DE LA VIDA NO ES EN ABSOLUTO ORIGINAL / UNA ISLA, UNA CASA CONTEMPORÁNEA, UNA PÉRGOLA, UN POZO / Y UNA SILLA MIRANDO AL SURESTE POR DEFINICIÓN EL / MAR ALGUNAS TARDES MIRO EL HORIZONTE Y ME / ABISMO EN ÉL HASTA AL FIN TOCARLO; SUS LETRAS / HACHE-OERREIZETAOENETEE, REPETIDAS» y, en efecto, «repetidas»: a continuación se deletrea de nuevo «horizonte» y se reitera el texto y de nuevo el horizonte deletreado. Reclama alguna atención el que, en un cuadro cuyos objetos son letras, sea la palabra «letras» una de las que se prestan a la lectura, sin olvidar que es palabra que se repite, y también es de notar el que la palabra «horizonte» es escrita como tal y además deletreada, esto es, inscribiendo el nombre de las letras que la componen. Así, cuando se lee «abismo» es difícil sustraerse a la estructura de *mise-en-abîme* o especular que forman la palabra «horizonte» y los nombres de sus letras.

⁹ OLONDRIZ, E., «*dona, dóna...*». Palma de Mallorca, Consell de Mallorca. Departament de Cultura, 2006, p. 47.

Hasta aquí se ha atendido a la parte legible, que es mayoritaria, del texto escrito, pero, como es notable, la figura rectangular del propio cuadro guarda una relación abismal con otra figura rectangular que se inscribe en aquélla. Formada la figura inscrita por una cuadrícula, o varias de ellas, resulta ser también en esto reproducción del rectángulo mayor. Sin embargo, la simetría entre uno y otro espacio acaba ahí, pues, mientras que la cuadrícula negra dificulta, pero en ningún caso impide, la lectura del texto, ahora el entrecruzamiento de líneas blancas superpuestas a todas las otras superficies pintadas hace que finalmente haya en este cuadro-texto una zona ilegible. Al superponerse todo ese entramado de rayas lo que ha sucedido es una inversión de la escritura sobre hojas de papel cuadriculado, acto cotidiano, familiar, que ahora regresa bajo la forma de la extrañeza. Y hay que decir que las palabras tachadas pueden reconstruirse si se sitúa el intérprete en la hipótesis de que el texto se repite una y otra vez, y es cierto que se repite, pero mantener que bajo la tachadura blanca lo que se oculta a la lectura es necesariamente lo que la repetición estaría exigiendo es una vez más confundir una hipótesis con un hecho, pues en último término no hay ninguna garantía de que en este juego de letras, o con las letras, lo que se semilee o menos aún que eso es lo que la lógica de la repetición está pidiendo. Leer de ese modo sería abandonarse a la conjetura. Así, este cuadro es un nuevo ejemplo de óstracon del mismo tipo tachón que ya hemos visto en la poesía de Ullán y en la pintura de Bilbao. Aunque con su particular estrategia, lo que presenta a la vista es de nuevo texto, si bien ese texto está signado una vez más por la cualidad de la ilegibilidad.

En la misma exposición que el cuadro comentado, la denominada «dona dóna...», Esther Olondriz exhibió una serie de cajas con el título general de *Històries mínimes*, cajas que de una u otra forma todas ellas son de nuevo un trabajo y una reflexión sobre la escritura y, claro está, sobre la ilegibilidad y en fin el lenguaje. La titulada *Imprenta Olondriz*¹⁰ (fig. 5), pongamos por caso, es una continua invocación del texto, de un texto que, sin embargo, no termina de hacerse presente. Efectivamente, de las seis casillas en que está dividida la caja, dos de ellas, distantes, alojan dos grandes tipos de imprenta, las letras «A» y «M», letras cuyas figuras mayúsculas guardan una cierta semejanza. Se podría empezar tras ellas una indagación de a qué palabras sirven, no seguiré ese camino. Miro sólo la caja y veo «A» y «M», pero no tanto como letras cuanto como lo que propiamente son, como tipos de imprenta, de esa *Imprenta Olondriz* del título, herramientas que sirven para componer letras y palabras, con ellas los renglones y con éstos los textos. «A» y «M», y cualesquiera otros tipos, no son aún los textos, textos que están potencialmente allí, en la caja de

¹⁰ OLONDRIZ, *op. cit.*, p. 71.

los tipos, y los que están ahí son todos los textos posibles, pero esa posibilidad advierte que los tipos son siempre el antes del texto.

Esa anterioridad del texto comparte la caja con otras cuatro casillas que hacen la función de contenedores de tiras de papel, papel impreso hay que advertir, que son el resultado de haber pasado una serie de páginas por una máquina destructora de documentos. Esos conjuntos de tiras, esas serpentinatas no festivas, son, pues, el resultado de la destrucción, el después de los textos. Así, *Imprenta Olondriz* contiene el antes de los textos y su después y es esa presencia de anterioridad y posterioridad de texto lo que está invocando al texto, lo que lo nombra, pero sin presencia alguna, como simple ausencia: no hay texto, no hay más que las letras para componerlo y las tiras de papel que resultan de su destrucción. Esta pieza de Esther Olondriz es, por tanto, una manifestación más de la logofagia, de nuevo el arte se gira hacia el lenguaje y propone un dispositivo que está diciendo texto, escritura, lenguaje, pero todo ello como en secreto, dejando a las palabras en el secreto, borradas, secretas, y asimismo los textos sólo comparecen para, presentes o ausentes, afirmar su ilegibilidad, su secreto, su guardar un secreto, guardar en secreto su secreto.

No propondré ninguna respuesta, pero sí una pregunta. El discurso sobre el arte, y quizá también la propia práctica, está fundamentado, al menos en parte, sobre un repertorio estructural de géneros: retrato, naturaleza muerta, etc. Pues bien, ¿cuál es el género de *Una extensión en el tiempo* de Ramón Bilbao, de *Retallable en verd-creta* de Esther Olondriz y otras muchas piezas semejantes? ¿Habrá que hablar de un género que se nombraría como «texto» o algo similar para designar, para asignar a alguna serie genérica, los trabajos artísticos que cumplen con la regla de hacer del espacio de lo plástico un espacio de escritura, espacio en el que representación de objetos habría de ser inexistente o de relevancia mínima? ¿Sería ésa, o alguna otra similar, la ley del género de los objetos artísticos «texto»? Como advertía el principio de este párrafo, no propondré ninguna respuesta y queda aquí nada más que alguna pregunta.

Jaume Plensa es un autor en cuyos trabajos lo lingüístico viene teniendo un importante lugar. La serie de tres obras titulada *Self Portrait*¹¹ (fig. 6), por ejemplo, lleva a cabo una curiosa operación sobre el género autorretrato. En lugar de representar el rostro o la figura del artista, en lugar de una imagen, los tres aguafuertes presentan un retrato lingüístico, o lingüístico-numérico para ser más preciso, al tiempo que anatómico de Plensa. *Self Portrait I*, por ejemplo, consiste en un cuadro, casi en el sentido aquí de cuadro clínico, en el que se da la traducción del cuerpo «autorretratado» a lo que son sus componentes quími-

¹¹ PLENSA, J., *Libros, grabados y múltiples sobre papel*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern-Musée des Beaux Arts de Caen-Fundación César Manrique, 2004, p. 147.

cos. Así, se leen las cantidades de agua, grasa, proteína, etc., que componen el cuerpo de Jaume Plensa, cuerpo traducido, o reducido, a los elementos de que está hecho –el todo en sus partes– y elementos que se expresan por medio del lenguaje. Hay en ello un gesto de impersonalización que lleva a esas extrañas señas de identidad, tan alejadas del rostro, de las huellas, con lo que el género del autorretrato queda aquí deconstruido, pues ¿cómo podríamos identificar a Jaume Plensa por la cantidad de carbohidratos o de sodio, etc., que se indica? Siendo absolutamente fiel a la realidad, de una fidelidad orgánica, química, lo que *Self Portrait I* indica es que la identidad Jaume Plensa queda allí desdibujada, perdida en unos datos que, si fidedignos, en nada la informan, en nada la identifican –salvo, claro está, en el ámbito de la clínica–, más bien al contrario, pues lo que hace esa manera de presentación o representación es aproximar ese cuerpo determinado a muchos otros, cuyos valores químicos son, si no exactos –o sí lo serán–, sí muy semejantes. Así, la serie *Self Portrait* es verdad que autorretrata al artista, pero lo hace por la vía de la desidentificación. Eso sí, esa desidentificación o impersonalización pasa por la utilización del lenguaje y la deconstrucción del género del autorretrato.

En 1996 Plensa colaboró con La Fura dels Baus en el montaje de *Atlántida*, poema de Jacint Verdaguer y música de Manuel de Falla, y allí la letra vuelve a tener un lugar de protagonista. La letra en escena: desde el vestuario de los personajes, como se puede ver en el boceto del «corifeu»¹², en cuyo ropón se leen unas frases del texto de Verdaguer (fig. 7), al escenario, cuyo fondo es una cortina sobre la que se proyectan textos, que se construyen y se deshacen y caen las letras como si fuese una lluvia de lenguaje¹³ (fig. 8). Lenguaje que está en este montaje de un modo redundante, se cantan los versos de la *Atlántida* y las mismas palabras que los componen salen a escena, se hacen visibles y pueden ir siendo leídas –¿realmente podrán leerse?– al tiempo que escuchadas en las voces que actúan, cantando, como si fuesen unos instrumentos musicales más.

Las obras consideradas hasta aquí están hechas de lenguaje de un modo que tiene que ver con la escritura y parece lo esperable que así sea en el universo de lo plástico, pero, como veremos a continuación, no es ésta la única posibilidad de lo lingüístico que la expresión artística ha explorado. *Wisperm* es el nombre que Jaume Plensa ha dado a una serie de instalaciones consistentes todas ellas en un conjunto de címbalos, que han ido incrementándose de una ocasión a otra, en cada uno de los cuales está grabado uno de los aforismos que escribió William Blake en su *The Marriage of Heaven and Hell* y hay que recordar que Blake no fue sólo un escritor, sino también un grabador y de

¹² PLENSA, J., *Ópera, teatro y amigos*. Madrid, Fundación ICO, 2005, p. 50.

¹³ PLENSA, J., *Jaume Plensa*. Barcelona, Polígrafa, 2003, p. 144.

hecho la mencionada obra es un híbrido de grabados y texto. Desde lo alto va goteando agua sobre cada uno de los címbalos produciendo al golpearlos un determinado sonido, agua que finalmente resbala desde la superficie de bronce a unos recipientes que la recogen¹⁴. En ese dispositivo hay que resaltar el hecho de que, siendo que la cantidad de bronce que se ha retirado de cada uno de los címbalos depende de la cantidad de letras que tiene el aforismo correspondiente –pues en efecto no tienen la misma extensión «Exuberance is Beauty» que «The road of excess leads to the palace of wisdom», por citar algunos de los utilizados por Plensa– y aun de cuáles sean cada una de sus letras –pues está claro que no exige un mismo vaciado el grabar la «i» que la «m», pongamos por caso–. Así, la caída de la gota produce en cada uno de los címbalos en cuestión un tono diferente con el resultado de que, al entremezclarse los diversos sonidos, lo que se oye es una especie de rumor, de murmullo, de susurro (al. ‘murmullo’), un coro instrumental que crea un clima musical zen, cambiante, pues el visitante puede o debe deambular por el espacio entre los címbalos (los címbalos y los aforismos fueron cuarenta y uno en la instalación de *Wisperm* en la Església del convent de Sant Domingo de Pollença en el verano de 2002, a la que corresponden las imágenes). Y hasta aquí lo que podría ser una mínima descripción de *Wisperm*.

Si ya lo anterior atrae el interés, *Wisperm* no acaba en esa serena musicalidad emparejada a los misteriosos y en ocasiones violentos aforismos, no se olvide que el título de éstos es «Proverbs of Hell», de William Blake. El interés crece cuando se cae en la cuenta de que la peculiaridad del tono de los címbalos sería la contrapartida sonora de cada uno de los aforismos, como si se llevase a cabo una extraña lectura, una oscura pronunciación de las palabras de los aforismos. Como ha explicado el propio Plensa, «la paraula genera el seu propi so»¹⁵, su propio sonido, pero un sonido que no es ya el de los fonemas que la escritura representa, sino otro que está más allá del habla, de manera que «Exuberance is Beauty» en *Wisperm* ya no suena como «Exuberance is Beauty», sino en la forma de un cierto tono del címbalo correspondiente. Las cualidades del sonido –tono, timbre, intensidad y cantidad– son compartidas, como no podría ser de otro modo, por la palabra, por el verbo, y por la sonoridad de los címbalos, pero nadie que sin saber todo lo dicho escuchase aun con toda la atención imaginable el sonido de *Wisperm* podría ni siquiera imaginar que lo que estaba sonando eran los aforismos de Blake y menos todavía, incluso siendo competente en la lengua inglesa, podría aventurar que tal sonido se correspondía con tal aforismo.

¹⁴ Véase: PLENSA, J., *Wisperm*. Palma de Mallorca, Ajuntament de Pollença, 2002.

¹⁵ PLENSA, J., «Una conversació», en *Wisperm*, *op. cit.*, p. 13.

Extraña sonoridad para unos textos escritos, una que no tiene nada que ver con los fonemas de la lengua inglesa, ni con los de ninguna otra que yo conozca al menos, y, sin embargo, como dice Plensa, «la paraula –donde hay que entender «la palabra escrita»– genera el seu propi so». No tendría sentido contradecir al artista, pero, según eso, ¿en qué lengua está dicho el propio sonido de la palabra?, ¿a qué lengua desconocida están traducidos los bellos y misteriosos aforismos blakeanos?, ¿es simplemente que se trata de una lengua en la que no tenemos competencia alguna, una lengua desconocida y que, por tanto, ni comprendemos ni siquiera identificamos? Extraña audición la de los aforismos en *Wisperm*, ahora hechos agua que hace resonar unos címbalos de bronce, modo de fonación que recuerda lo que dice Crátilo en el diálogo del mismo título de Platón. Sócrates le plantea qué le parecería que al encontrarse con alguien en un país extranjero éste le saludase en su propia lengua, a lo que Crátilo le responde que ese hombre estaría pronunciando en vano sus palabras bárbaras y enseguida añade: «Yo afirmarí que tal individuo emite un ruido y se mueve inútilmente, como si alguien agitara y golpeará una vasija de bronce»¹⁶. Pues bien, no vasija de bronce, pero sí láminas de esa misma materia es lo que dice ahora las palabras que Blake escribió y las dice, por utilizar la expresión de Platón, como ruido, nombre que da Crátilo al habla de una lengua extranjera.

Es verdad que en *The Marriage of Heaven and Hell* los «Proverbs of Hell» que se leen se titulan así porque han sido traídos del infierno por el personaje que habla en el poema. Como Dante y otros pocos héroes más, ese personaje ha viajado al reino de ultratumba, allí un «mighty Devil» hizo unas inscripciones en una roca y eso es lo que parece que hay que entender que se lee a continuación en el libro. Así, lo que se lee en la obra de Blake sería la traducción que ese personaje ha hecho al inglés de la lengua diabólica que hay que suponer era la propia del «mighty Devil» que hizo la inscripción. El texto que leemos, que es ya traducción, está, como por lo demás todo texto, en un estado de disponibilidad para ser traducido y ahí es cuando interviene Plensa y todo su dispositivo sonoro. Pero ¿cómo traducir unos textos que están ya traducidos y desde una lengua con la que sólo algunos elegidos como Ulises en la *Odisea*, o Er, el muerto que ha regresado de la muerte en los pasajes finales del diálogo *República* de Platón, Dante en su *Commedia*, o el personaje de Blake han estado en contacto?, ¿cómo traducir de una lengua cuyos intérpretes posibles no nos han legado, hasta donde sabemos, el diccionario necesario?, ¿cómo traducir de una lengua que en realidad ni siquiera hemos oído antes, de la que desconocemos sus sonidos y también las grafías que la hacen escritura? Ante todo

¹⁶ PLATÓN, *Diálogos, II. Gorgias, Menémeno, Eutidemo, Menón, Crátilo* (Trads., intrs. y nn. J. Calonje Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri y J. L. Calvo). Madrid, Gredos, 1992, 2.^a reimpr. (*Crátilo* 430a).

esto no parece demasiado descabellado escuchar, o leer en el sentido derivado de interpretar, el rumor de *Wispern* como si se tratase de una traducción de los aforismos de Blake a otra lengua, desconocida para los oyentes, ya sea la lengua del poderoso diablo que la grabó en el infierno, ya otra de la que ni siquiera sabemos cuál sea, ni quién la habla ni dónde.

En cualquier caso, la lengua de *Wispern* es singular, pues carece de fonemas o, al menos, de fonemas equiparables a las unidades fonéticas distintivas de las lenguas humanas, esas unidades que combinándose forman las sílabas y en último término las palabras. No, la lengua de *Wispern* no tiene nada que se parezca a eso, por el contrario, cada uno de los aforismos que pronuncia, por decirlo así, se corresponde con una nota única, con un sonido único que, eso sí, permanece durante un cierto lapso resonando en el tiempo, de manera que para aquello que el inglés, y el resto de las lenguas, necesita un cierto número de fonemas que se suceden el habla wisperniana lo resuelve en un solitario sonido. Lengua que es, pues, afonemática y que exigiría, si se incluyera en el catálogo de las lenguas, la refundación completa de la lingüística, pues la que conocemos se muestra absolutamente incapaz de dar cuenta de una lengua así. Por no decir nada sobre el hecho, extraño como pocos, de que la manifestación sonora de los textos en tal lengua necesita como condición inexcusable todo un aparatoso dispositivo de címbalos, agua cayendo, etc.

Y la lengua de *Wispern* tiene todavía otra característica que la convierte en lengua imposible. Y es que ¿cómo no pensar que dos aforismos diferentes, incluso más de dos, podrían dar lugar a un vaciado idéntico de la materia de los címbalos y producir, por tanto, un sonido idéntico?, ¿cómo saber ante ese sonido de traducción múltiple a cualquiera de las lenguas humanas a cuál de los dos o más aforismos a los que sirve corresponde? Sería, pues, una lengua incomprensible, donde dos o más frases sonarían exactamente iguales, del mismo modo que en un susurro no llega a comprenderse lo que se dice. E incomprensibilidad que aún se produce por otro factor más. Como ya he advertido antes, *Wispern* es una instalación en la que ha ido creciendo el número de címbalos y que tiene el horizonte de llegar a ser setenta, pues tal es el número de aforismos de los «Proverbs of Hell», aunque se podría superar esa cantidad recurriendo a otros textos de Blake o de otros autores. Y sirva esta advertencia para decir que Plensa es un artista profundamente ligado a la literatura. No es sólo que en muchas de sus piezas, grabados, instalaciones, etc., se incluyan textos de la *Biblia*, Rabelais, Shakespeare, Baudelaire, T. S. Eliot, etc. Él mismo, al comenzar una conferencia verdaderamente memorable en el Colegio de Arquitectos de Zaragoza en la primavera de 2004 comenzó diciendo, y tomé buena nota de ello, que su formación era fundamentalmente literaria. Y, dicho eso y volviendo a lo que ahora nos ocupa, ¿cómo percibir, cómo discriminar, en un susurro de hasta setenta sonidos cuál es la contrapartida de este o aquel

aforismo? En verdad, lo que *Wispern* pone en sonido, lo que actualiza, es un *whisper*, un susurro, el susurro de la lengua diabólica si se quiere.

Con una estrategia diferente a las vistas anteriormente lo que Plensa presenta en *Wispern* es, pues, una ilegibilidad que no es ahora la de un texto escrito, sino la de un texto hecho sonido, «pronunciado», la ilegibilidad del sonido de unos textos. Así, ilegibilidad tiene ahora un sentido que no es el recto de la palabra, sino derivado, el que le corresponde a partir del significado de «interpretar», «comprender», etc., que se ha adherido a «leer», pero que, sea como sea, viene a ser redundante con las otras muestras de logofagia artística que hemos ido visitando en lo anterior.

Entre los trabajos tan diversos de Ricardo Calero no faltan los que hacen entrar en juego el lenguaje, las palabras, las letras, y, como veremos, con unas estrategias diferentes hasta las aquí observadas y que llegan incluso a poner en cuestión al sujeto mismo de la escritura, pues no será ya la mano humana quien escribe, sino que en alguna de sus acciones quien escribe es la naturaleza.

Los trabajos de Calero a los que prestaré atención toman como punto de partida una de las obras artísticas fundadoras de la modernidad, si es que no es la primera obra verdaderamente moderna, como es la de Francisco de Goya. En una acción titulada *Natural de Fuendetodos* y llevada a cabo en dicho término municipal, esto es, en los espacios que el niño Goya hubo de recorrer en sus juegos o paseos, que hubo de ver en infinidad de ocasiones y formar parte de su memoria, en unos terrenos que son, pues, espacios goyescos, desarrolla un programa que comienza por abrir una serie de hoyos, para lo que recurrirá a la colaboración de un campesino del pueblo y, de entre ellos, uno que por su fisonomía le recuerda al pintor, en lo que es una teatralización, una escenificación del propio Goya, de su imagen, en la acción actual.¹⁷

En unos de esos huecos abiertos en la tierra Calero procede a una singular siembra: allí se entierran letras, letras de papel (fig. 9). El simbolismo de este gesto es casi inagotable. Por una parte, las letras de papel, es decir, la materia vegetal transformada por la técnica en papel y que tiene ahora la figura de las letras, esa gran construcción de los humanos, regresa a la tierra. Se trata de reintegrar las palabras, que son el papel mismo pero también el lenguaje y, por tanto, un símbolo de lo que lo humano pueda ser, a la tierra, de reintegrarlas a la tierra en una especie de gran acto funerario que hace pensar en una muerte de la palabra, que a su vez hace pensar en una muerte del diálogo, de la posibilidad del intercambio y el entendimiento con el otro e incluso con uno mismo, no en vano nos decimos cosas, «me dije» o «yo ya me lo digo» son expresiones corrientes del

¹⁷ Véanse varias de las fotos de Calero: CALERO, R., *Grabados de luz*. Zaragoza. Diputación Provincial de Zaragoza, Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, 2006.

habla. Ese enterramiento de palabras tiene entre otros efectos el de señalarlos a todos los hablantes, es decir, a todos, como individuos afónicos y atónitos ante la pérdida de una conquista que nos ha ido haciendo ser como somos.

Entonces, *Natural de Fuendetodos* consiste en dar las palabras a la tierra, que es también un dar tierra a las palabras, doble sintaxis perturbadora para un suceso único –y anoto ahora como pregunta una tercera sintaxis: ¿es también dar la palabra a la tierra?–, y que no tiene nada de banal, pues en el proceso que ha construido nuestra civilización, la agricultura está considerada unánimemente como un paso extraordinario, pues exige un conocimiento, todo lo rudimentario que se quiera, pero conocimiento del proceso del universo vegetal, de comprensión de lo que es la semilla, de una cierta idea del tiempo y el clima en que la operación habrá de realizarse para su éxito, y asimismo un conocimiento del tiempo en que cada una de las semillas habrá de tardar en su germinación para recoger su fruto, etc. El hombre agricultor, pues, ha dado un paso decisivo en el proceso civilizatorio, por no mencionar que el hombre agricultor ha de abandonar sus costumbres ambulantes o migratorias y asentarse en el territorio que ha tomado a su cuidado, y para su cuidado, y ha hecho suyo. El hombre agricultor se hace estático y funda las ciudades, ese hombre es el que en el relato del *Génesis* es ilustrado por Abel y presentado como el bueno y el piadoso.

Otra parte de la intervención, o la contrapartida de lo anterior, incluía además la inhumación de unas hojas de papel. Consistió en lo siguiente: Calero recorre esos espacios goyescos y va localizando algunas piedras que supone, por los tamaños, por los líquenes que tienen y otros signos de que han cumplido una cierta edad a la intemperie, que eran ya piedras a la vista durante la infancia de Goya y que, por tanto, están ligadas a sus correrías, a su memoria visual, piedras que son, digámoslo así, del tiempo del pintor cuando niño. Cada una de esas piedras será cuidadosamente levantada, se depositará una hoja de papel en su lugar y sobre ella se volverá a colocar la piedra en la misma posición en que estaba, presuntamente hace aproximadamente siglo y medio. De nuevo hay en ello el gesto del enterramiento, un enterramiento muy rudimentario, un semienterramiento. Transcurrido un tiempo de espera como requiere toda siembra, el tiempo de la germinación, un lapso, en el caso que nos ocupa, de veintidós días, como veintidós son los grabados de la serie *Disparates* –lo que es una nueva inscripción de lo goyesco en esta acción–, se procedió al desenterramiento de las hojas de papel, a la recolección de lo sembrado. Hay que decir que las hojas enterradas habían sido previamente tratadas con un barniz que, si, por una parte, se ocultaba a la vista, es sensible a la humedad y que al absorberla produce un abultamiento del papel, lo que hizo que las letras inscritas antes, aunque entonces invisibles, se pusieran ahora de manifiesto en la recolección y que eran por fin el fruto de toda la labor. Y todavía hay que

añadir que esas letras que ahora se manifestaban en relieve eran palabras también goyescas, tomadas de sus leyendas.

Con la leyenda general en la parte superior de «Tiempo y luz», que merecería comentarios que ahora no podré hacer, se lee en la parte inferior: «Enigma», «Entredichos», «Chitón», entre otras cosas. Por supuesto que no ha sido el azar quien ha seleccionado estas tres palabras de los grabados, lo he hecho yo y con mucha intención, pero en cualquier caso ponen de manifiesto el que, al elegir Calero de entre el léxico goyesco algunas palabras, aquellas que tienen que ver con el lenguaje no quedaron fuera de su colección.

Dado que en el tiempo transcurrido, los veintidós días, se han sucedido algunas lluvias e incluso nieve, el barniz invisible ha reaccionado a la humedad y ha hecho emerger de la superficie los relieves de una serie de letras que configuran la palabra previamente grabada por el barniz. Pero, como es evidente, el artista no ha podido prever cuál sería la climatología de los veintidós días posteriores a la siembra, ni, por las mil y una circunstancias imprevisibles, lo que haya llegado a sucederles a las hojas sembradas. Se me ocurren en este momento algunas y las anoto: un animal o un paseante ha podido remover la tierra, en el subsuelo hay lombrices y otros agentes cuyo trabajo ha podido deteriorar de mil maneras el papel, en la superficie hay babosas y caracoles, devoradores, por cierto, del papel, la tierra, por su parte, impregna de sus pigmentos la blancura original, se adhiere quizá a la superficie del papel, como también es posible que suceda con restos vegetales y varios otros sucesos difíciles, si no imposibles, de prever, pero todo ello es un conjunto de accidentes caracterizados por estar en el trance de dejar su impronta.

Sea como fuere, se procedió a la recolección y las hojas desenterradas dieron a leer, con mejor o peor fortuna, lo que por el barniz estaba prefigurado en ellas. En una especie de fantasmagoría, podríamos dejarnos llevar por la ensoñación de que aquellas palabras que habían sido sembradas en la tierra han llegado, por un movimiento para el que no se encuentra explicación, a mostrarse en relieve en las hojas en cuestión. El resultado son unos nuevos grabados, goyescos por tantas razones, donde el agente de la estampación sólo muy parcialmente es el artista (fig. 10). Además de la función central que la humedad ha tenido en el proceso, las hojas al ser desenterradas, al volver a la luz, regresaban con mayores o menores deterioros y la tierra misma, el clima y otros agentes habían ido dejando su huella. En cualquier caso, lo que ahora se hacía visible, y que permanece a la vista, en cada una de las hojas era, como dice bien el título de la serie, *Natural de Fuendetodos*, lo natural de Fuendetodos, de su clima, de su tierra, de los efectos de la luz solar, del conjunto de agentes vivos en ese espacio del término de Fuendetodos, ellos resultaron ser, tal como, por otra parte, Ricardo Calero había previsto –aunque hay

que subrayar que cómo sería lo recolectado era de todo punto imprevisible–, autores, coautores, en mayor o menor grado de la obra final.

Esta acción, además de todo el trabajo de reinscripción de lo goyesco que implica –por el cual Goya, sus propias palabras, tiene parte también en la creación de los nuevos objetos de arte–, plantea sobre todo una pregunta decisiva sobre qué significa ser autor, sobre quién es el autor de una pieza, qué lugar le corresponde en el arte a esa entidad llamada autor, ese mito exaltado particularmente en el Romanticismo y tan cultivado desde entonces. La idea de un sujeto enunciador está aquí presente, si bien puesta en crisis, en una crisis que no termina. En la descripción que acompaña a esos nuevos grabados, Calero ha dejado constancia de esta problemática. Dice así: «Natural de Fuendetodos, 2005. Tiempo, luz-naturaleza, fotografía [el testimonio del proceso] y gofrado sobre papel»¹⁸, donde a la técnica del gofrado se unen otras singulares «técnicas artísticas», como son la del tiempo y la del binomio luz-naturaleza. Por lo ya dicho sabemos que la naturaleza en su conjunto es coautora, de manera que la escritura que se ha hecho visible en las hojas semienterradas tiene ya por mal nombre el de escritura. Siendo que es el efecto de un número no pequeño de agentes que escapan al control del artista, que es la naturaleza –nombre para una serie indeterminada de actuantes– quien ha intervenido de una manera directa a lo largo del proceso, quizá convendría denominar al singular trabajo que ha hecho que unas palabras hayan emergido en esas hojas, ahora ya auténticos documentos, a los que también podríamos nombrar disparates –en todos sus significados–, como muestras de fisigrafía (del griego *fisis*, ‘naturaleza’, y *grafia*). Una fisigrafía que incluye los deterioros del papel y las manchas que ha dejado impresas el teñido por el contacto con la tierra. La autoría no es ya algo que pertenezca al autor, sino también al tiempo –y hay que resaltar que se trata de una real inscripción del tiempo en el papel– y al resto de agentes cooperantes. La autoría, en fin, le corresponde a Fuendetodos y entonces advertimos la importante significación que tiene el nombre de esa localidad: Fuendetodos, fuente –y ahí está el agua– de todos, un todos que a priori no deja resto alguno excluido del proceso de creación.

Por otra parte, apuntaré nada más que hay otras muestras en los trabajos de Ricardo Calero en las que otorga a la naturaleza una semejante función de coautoría y que además también tienen que ver con la escritura. Por poner un solo ejemplo en su intervención en Blickachsen de 2001 dispuso unas estructuras metálicas y se plantaron unas hiedras que, al crecer, fueron libremente enredándose en las estructuras con el resultado de que lo que en un principio era perfectamente legible entró en un proceso de recubrimiento, de ocultación,

¹⁸ CALERO, *op. cit.*, p. 165.

etc., en el que la ilegibilidad, prevista de una forma absolutamente incierta en cuanto al resultado final, pronto hizo acto de presencia. Y he dicho «resultado final», pero es expresión poco apropiada para un trabajo como éste, pues, en propiedad, la idea de final no es fácil ligarla a lo que no puede ser sino proceso, un proceso que incluye el crecimiento de las plantas, pero también sus ciclos anuales y cómo podríamos excluir el vandalismo como agente perturbador, aunque configurador de un aspecto nuevo, y una vez más la serie de lo imprevisible.

Volviendo a *Natural de Fuendetodos*, si lo que ahí trabaja es la fisigrafía, o una cierta fisigrafía, habrá que añadir que a la lengua que allí aparece escrita, dicho esto ahora con toda impropiedad, se la podría denominar *fisilalia*, el habla de la tierra. Si se aceptan estas denominaciones, fisilalia, fisigrafía, será necesario no caer en el fetichismo de creer que con los nombres hemos dominado lo que con ellas se nombra. Por el contrario, con ello se abre un extraño campo de investigación que se asemeja, por un lado, a una lingüística, pero una lingüística inédita, radicalmente nueva, o quizá mejor, una semiótica, aunque también nueva de raíz. Una lingüística o semiótica que debería recurrir a la física y a la química, cuando menos, para poder empezar a elaborar su gramática. Pero ¿acaso podemos empezar a pensar en una gramática de la fisilalia, un saber de la práctica de la fisigrafía? Para una pregunta como ésta, por lo insólita, ni siquiera sabemos por dónde debería comenzar nuestra respuesta. Porque, en efecto, todo lenguaje está basado, entre otras cosas, en un repertorio de unidades discretas, los fonemas, etc.; e igualmente toda escritura se funda en una serie cerrada de signos, las letras del alfabeto. Siendo así, ¿hay en la fisilalia y en la fisigrafía algo que pudiera proponerse como unidades discretas, como repertorio, esto es, serie cerrada, de unidades mínimas? Yo no me atrevo ahora, y creo que tampoco en el futuro, a aventurar ninguna respuesta y ahora veo que lo único que he hecho en todo lo anterior es nada más que hacer explícitas algunas de las preguntas –y me pregunto cuántas otras más habrán quedado sin ser enunciadas ni siquiera entrevistas– que Calero había dejado insertas en su acción *Natural de Fuendetodos* y antes en sus respectivos trabajos Bilbao, Olondriz y Plensa, casos de una larga lista de artistas que llevan la letra a su quehacer.

Son las preguntas del arte, unas preguntas que han ido generando a lo largo de la historia todo tipo de respuestas críticas, respuestas que no pueden ser, todas ellas, más que provisionales, sin fijeza alguna salvo aquellas que pertenecen al sistema mismo que posibilita y que despiertan la sospecha de una tautología sin solución o de que todo es un entimema; respuestas signadas por la incertidumbre, pues, como vemos, todos estos comentarios acaban una y otra vez en preguntas que se abren a la espera de una respuesta que parece que está viniendo, pero que no termina de llegar. Así, la crítica de arte, el discurso que habla de él, que lo glosa, que intenta traducirlo a conceptos, incluso cuan-

do se trata de piezas de lo que se conoce como arte conceptual –¿se trataría, entonces, de atisbar el concepto de lo conceptual e intentar manifestarlo?–, lleva en su ser más íntimo la estructura de la interrogación, la de una interrogación que tememos o, peor aún, sabemos, es infinita. Y, a propósito de la mención de la expresión «arte conceptual», dejaré aquí un apunte sin entrar en una discusión que dista de ser clara. Uno de los pensadores más atractivos del siglo pasado, uno de los grandes pensadores del otro, como fue Emmanuel Levinas, escribió en un trabajo de bello título como es *La realidad y su sombra* y del que hay que decir que se publicó en 1948, lo siguiente: «El procedimiento más elemental del arte consiste en sustituir al objeto con su imagen. Imagen y de ningún modo concepto. El concepto es el objeto aprehendido, el objeto inteligible»¹⁹, pasaje de los que dan que pensar y sobre el que habría que volver con detenimiento, pero que parece excluir la posibilidad de un arte llamado conceptual, esto es, la legitimidad de tal denominación.

Esas preguntas que el objeto artístico lleva en sí, que lo constituyen, que son el arte mismo, quizá sean la justificación de la crítica, de los discursos sobre las artes, esos intentos, baldíos creo, por dar respuesta, más aún por dar *la* respuesta, por trasvasar a conceptos lo que el arte da y que, según las palabras citadas de Levinas, es tarea que no le pertenece al arte, pues los conceptos en el objeto artístico lo harían inteligible.

No creo que los artistas que aquí me han servido para esta exploración hubieran leído el trabajo de Levinas, pero sus obras parecen estar dándole la razón. Todos ellos, y varios otros más que debería haber tenido en cuenta, llevan a sus piezas el lenguaje, la palabra, ese instrumento de lo conceptual, o bien la posibilidad del concepto, o el concepto mismo, y parecería, por tanto, que introducen en sus obras los conceptos, pero inmediatamente hay que acudir al hecho de que esas frases, esas palabras que se inscriben en cuadros, instalaciones o intervenciones, son sí palabras, tienen sus letras, pero por unas estrategias u otras su discurso es un discurso que no admite escucha o bien su lectura se ve intempestivamente alterada por una ilegibilidad que hace que las letras sean nada más que fantasmas de letras, y lo que en estas obras hay de lenguaje es tan sólo un espectro del lenguaje y ¿cómo leer, cómo prestar oído al espectro? Ese espectro es a lo que doy el nombre de logofagia y son sus signos los trazos del silencio.

Pienso que la ilegibilidad del arte y la literatura logofágicas es sólo una sinécdoque de la ilegibilidad general del arte, que dice cómo todo arte es logofágico, ilegible.

¹⁹ LEVINAS, E., «La realidad y su sombra», en *Los imprevistos de la historia* (Intr. Pierre Hayat. Trad. Christian Hugo Martín). Salamanca, Sígueme, 2006, pp. 117-140 (pp. 120-1).

Entonces, a la crítica le compete leer esa ilegibilidad, hacerla legible, pero ¿cómo leer la ilegibilidad? Ese malentendido funda la crítica del arte, todo discurso sobre o a partir del arte, y también, claro está, estas mismas palabras que ahora se esconden en su propio silencio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BILBAO, R., *Ramón Bilbao*. Vitoria, Banco Zaragozano, 1990.
- *Ramón Bilbao*. Madrid, (Sprint), 1996.
 - *Ramón Bilbao*. Madrid, Publicaciones de estética y pensamiento, 1998.
- BLESА, T., *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza, Trópica, Anexos de Tropelías, 1998.
- CALERO, R., *Grabados de luz*. Zaragoza. Diputación Provincial de Zaragoza-Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, 2006.
- LEVINAS, E., «La realidad y su sombra», en *Los imprevistos de la historia* (Intr. Pierre Hayat. Trad. Christian Hugo Martín). Salamanca, Sígueme, 2006, pp. 117-140.
- OLONDRIZ, E., «*dona, dóna...*». Palma de Mallorca, Consell de Mallorca. Departament de Cultura, 2006.
- PLATÓN, *Diálogos, II. Gorgias, Menémeno, Eutidemo, Menón, Crátilo* (Trads., intrs. y nn. J. Calonje Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri y J. L. Calvo). Madrid, Gredos, 1992, 2.^a reimpr.
- *Diálogos, III. Fedón, Banquete, Fedro* (Trads., intrs. y nn. C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo). Madrid, Gredos, 1992, 2.^a reimpr.
 - *Diálogos, IV. República* (Intr., trad. y nn. Conrado Eggers Lan). Madrid, Gredos, 1992, reimpr.
- PLENSA, J., *Jaume Plensa*. Barcelona, Polígrafa, 2003.
- *Libros, grabados y múltiples sobre papel*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern- Musée des Beaux Arts de Caen-Fundación César Manrique, 2004.
 - *Ópera, teatro y amigos*. Madrid, Fundación ICO, 2005.
 - *Wisperm*. Palma de Mallorca, Ajuntament de Pollença, 2002.
- ULLÁN, J.-M., *Alarma*. Madrid, Trece de nieve, 1976.

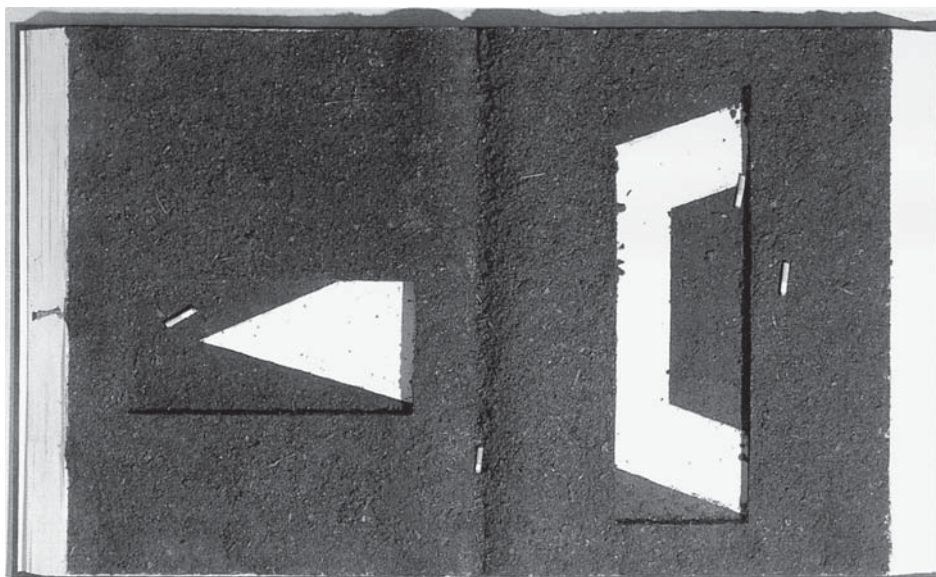


Figura 3. Ramón Bilbao, *La letra A*.

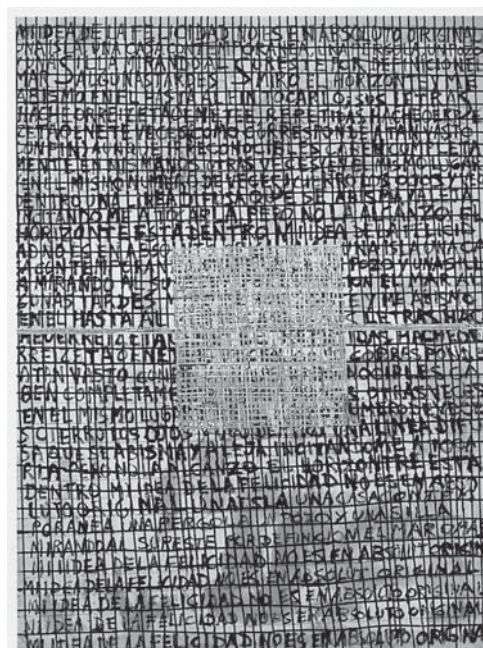


Figura 4. Esther Olondriz, *Retallable en verd-creta*.



Figura 5. Esther Olondriz, *Imprenta Olondriz*.

**CONTENT IN GRAMS OF AN ADULT MALE
WEIGHING 70 KG.**

Water	41,400	Mg	21
Fat	12,600	Cl	85
Protein	12,600	P	670
Carbohydrates ...	300	S	112
Na	63	Fe	3
K	150	I	0.014
Ca	1,160		

Figura 6. Jaime Plensa, *Self Portrait I*.



Figura 7. Jaume Plensa, boceto del «corifeu» para el montaje *Atlántida*, de La Fura dels Baus.



Figura 8. *Atlántida*, de La Fura dels Baus.



Figura 9. Ricardo Calero, *Natural de Fuentetodos*.



Figura 10. Ricardo Calero, *Natural de Fuentetodos*.