

ESCRITURA SIN LECTURA.
LA JALOUSIE DE ALAIN ROBBE-GRILLET
Y *LA JALOUSIE. EXPOSICIÓN* DE SIMON ZABELL,
UN EJERCICIO DE ILEGIBILIDAD

TÚA BLESÁ
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Las artes se miran, se corresponden quizá reconociéndose unas en otras en algún punto único. Y un modo en el que se manifiesta esa correspondencia es el trasladar un texto, una obra, de un código semiótico a otro. Es la operación que Roman Jakobson denominó *traducción intersemiótica* (Jakobson, 1966) y para la que posteriormente Lubomir Doležel propuso *transducción* (Doležel, 1986), término que se ha asentado en los estudios literarios.

Sea un caso muy conocido, por mucho que el singularísimo objeto bélico que funciona como referente haya de tenerse por ficcional: Aquiles ha perdido sus armas; Tetis, su madre, ruega a Hefesto que le forje unas nuevas, a lo que éste accede y se pone manos a la obra. Las armas que fabrique serán admiradas por todos. Esto narra Homero, con mayor abundancia de circunstancias, en el canto XVIII de la *Ilíada* y a continuación viene un extenso pasaje, famoso y admirado como pocos, en el que se describe lo que Hefesto representó en el escudo del héroe. El mar, el cielo, los astros, ciudades, ejércitos, personajes de todo tipo, bien individualizados, novias, matronas, niños, ancianos, heraldos, pastores, etc., bien agrupados en “un inmenso gentío”, ovejas, bueyes, caballos, vacas, leones furiosos son sólo algunos de los elementos representados en ese gran escenario, teatro del mundo, en el que Hefesto “por último del río Océano, la gran corriente/ grabó sobre la orla de aquel solidísimo

escudo”. No es poca cosa la proeza del herrero; se han necesitado nada menos que 131 hexámetros (del verso 478 al 608) para describir todo lo que en la superficie del arma se mostraba grabado, en lo que es un caso tópico, o el caso por excelencia, y no sin motivo, de *ékphrasis*, ese particular modo de lectura verbal de la representación plástica.

Se corresponde esta puesta en lenguaje de las formas con aquella otra práctica que es la representación en pintura o escultura de acontecimientos o escenas narrados por el texto verbal. Ambas operaciones constituyen metonimias, se fundan en la sustitución de un arte por otro, siempre y cuando se participe de la unidad de las artes, tal como sucede al nombrar a esos movimientos como metonímicos, si se trata de un traslado de *pars pro parte* –el tropo sería, claro está, una sinécdoque–, se invoca un todo al que cada una de ellas pertenece.

Tergiversando un tanto la significación de la frase tópica, se podría decir que cuando Homero describe lo representado en esa gran representación del mundo que es el escudo de Aquiles, la poesía sigue a la plástica, aun cuando sea ficcional, y, entonces, se estaría ante un caso de *ut pictura poesis*. Cuando sucede lo contrario, cuando el pintor o escultor lleva a su obra alguna escena cuyo referente es lingüístico, entonces, según la misma tergiversación, se dirá *ut poesis pictura*.¹ Aunque para dar una mayor amplitud a la expresión convendría decir *ut ars poesis* y *ut poesis ars*, más apropiada además para lo que enseguida abordan estas páginas.

Toda la imaginería religiosa, desde el nacimiento de Jesús a su crucifixión y aun después e incluso antes, pasando por innumerables pasajes leídos en la Biblia y otros textos posteriores, por hacer referencia únicamente a la temática cristiana, responde al principio de ofrecer a la vista, de poner en imagen, lo que los textos dicen. O, por mencionar otro caso destacado, no pocos de los trabajos de Jacques-Louis David, como *Léonidas aux Thermopyles*, *La mort de Socrate*, *Le serment des Horaces* y tantos otros más son escenas cuyos referentes son lingüísticos y no pocos de ellos literarios.

¹ La inversión de los términos en esta fórmula no es nueva: es el título y la razón de ser del penetrante libro de Antonio García Berrio y María Teresa Hernández, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual* (García Berrio y Hernández, 1988), donde como indica el subtítulo se presenta una propuesta de *lectura* del texto artístico desde el paradigma de la poética lingüística, es decir, siguiendo el itinerario inverso de la poética horaciana.

En este quehacer del arte a partir de los textos ocupa un lugar sobresaliente el conjunto de piezas que Simon Zabel ha titulado *La jalousie* y que, como puede suponerse y el título de estas páginas ya ha adelantado, son una lectura de la novela homónima de Alain Robbe-Grillet, publicada en 1957. Una novela, en la que, quede ya anotado, son varias las ocasiones en que se cuenta que alguno de los personajes escribe o lee además de otras referencias a la escritura y las letras. Hay que dejar ya advertido que Zabel dedica a la novela todas las piezas de la exposición –desde la homonimia del título general y, como se verá, de los de las piezas–, que incluye instalaciones en varias salas y cuadros.²

Hay que advertir que Zabel no ha mostrado su interés, o pasión, por la obra de Robbe-Grillet sólo en este trabajo. Está además la serie de pinturas, fotografías e instalación titulada *Le Voyeur* (2010), que repite en el título el de otra de las novelas del escritor francés –*Le voyeur* (1955)–, cuyas primeras piezas son ya de 2004, donde el libro, la figura del libro, pero también ese objeto en que se materializa la literatura, tiene un lugar prominente. En efecto, una de las piezas consta de hasta treinta y cinco fotografías de la novela en cuanto libro: desde la portada en la primera a la contraportada y el lomo del libro cerrado en las dos últimas se suceden diferentes instantáneas que dan testimonio de la lectura, de la presencia del volumen, del libro entre las manos, de *Le voyeur*. La pieza da buena cuenta de la mirada: el libro, sus páginas, se dan a leer a alguien de quien tan sólo se muestra la mano que lo sostiene, la mano de quien mira; todo ello es enfocado por un objetivo, por alguien que hace la fotografía, otra mirada (quizá la del mismo sujeto que tiene el libro en la mano); y finalmente esas páginas que son miradas por quien tiene el libro en su mano y por la mirada del fotógrafo quedan a la vista del espectador, el último *voyeur* de una serie de *voyeurs*, un *voyeur* de *voyeurs*. También pertenece a este corpus zabelliano con referente literario en Robbe-Grillet *La casa de Hong Kong*, de 2007-8 (Zabel, 2008), cuyo texto de partida es la novela *La maison de rendez-vous* (1965).

² Tengo a la vista *La jalousie. Exposición* de Zabel (Zabel, 2007), que recoge en fotografías la exposición que tuvo lugar en el Palacio de los Condes de Gabia en Granada del 1 de diciembre de 2006 al 21 de enero de 2007. El catálogo, que reproduce la portada de la novela, incluye un excelente texto de Félix Romeo. Cuando tuve en mis manos el libro y leí esas páginas, ya no pude decirle a Félix, amigo querido, cuánto me habían gustado.

Estas obras que vinculan o superponen literatura y arte suponen siempre un cierto modo de lectura, de dar imagen a la palabra, una imagen que es ya una interpretación. En ciertos casos, como en los aludidos de David, el discurso verbal queda atrás, como referente, y la pieza artística es entonces ilustración, dicho sea en el mejor de los sentidos, mientras que en otros, como sucede en *La jalousie. Exposición*, el lenguaje, la letra cobra presencia en el cuadro o instalación, etc. Son éstos casos particulares de una labor artística, un cierto género puede que convenga decir, en la que la letra es presentada y representada, doble función de la (re)presentación (Blesa, 2011).

En el caso de Zabell la inclusión de la letra en el objeto de arte tiene, además de las aludidas, otras varias manifestaciones. Así, *Theseus + Hippolitus* (1998) remite o responde a *Phèdre* de Racine; también hay escritura en *Tarjeta enviada por correo* (2000). En esta pieza la tarjeta está emergiendo de un sobre para dar a leer “abrió el sobre, sacó la tarjeta y leyó el texto que tenía impreso” (Zabell, 2008b: 109), en lo que se pone en juego la redundancia de imagen y texto. Otro caso de escritura, ahora una leyenda sobre billetes de euros, se da en *...y notó algo extraño escrito en el billete* (2002), una leyenda que es siempre la del propio título (Zabell, 2008b: 96 y 97). *El año de algo* (2004), por su parte, es una lectura a lo artístico del memorable “Funes el memorioso” de Borges, una instalación consistente en reproducciones a gran tamaño de páginas de texto sobre las paredes, lo que hace de *El año de algo* –casualmente o no, repite el inicio de otro título de Robbe-Grillet, *L’année dernière à Marienbad*– un precedente de *La jalousie*, como se verá; en ese empapelado de las instalaciones se han recortado varias figuras. Que páginas de texto sean el material de esa lectura de Zabell habrá de ponerse en conexión con el lugar que a los libros, a lo escrito y a la lectura se concede en el relato de Borges, recuérdese que el narrador presta a Funes ciertos libros y que cuando lo visita para recuperarlos lo escucha recitando, cómo no, de memoria, un párrafo en latín y un párrafo cuyo tema es la memoria. Y en fin la instalación *Akibiyori* (2009),³ a la que hago referencia más adelante.

³ Véase la página web del artista, <http://www.simonzabell.com/>, donde se reproducen además muchos de los trabajos que nombro en estas páginas. Es de interés “Narrar visualmente” de Mariano Navarro (en Zabell, 2008a: 9-18), de donde tomo alguna de las informaciones. Por otra parte, dada la reiterada relación con lo literario de los trabajos de Zabell, no estará de más la advertencia de que su *The*

Caso aparte es el que ofrecen algunas de las piezas de *Rema* (2008), cuyo referente es el cine. De sus piezas, que figuran fotogramas de una cierta película, la primera y las dos últimas incluyen unos espacios en blanco que estarían reservados a insertar en ellos, presuntamente, el título en el primero de los casos y en el último, en doble columna y maquetados sobre un eje central según disposición tópica, los créditos. No hay, pues, ahí palabra alguna, pero la mirada las presume allí donde no están. Muy semejante es lo que se presenta en *1981 y 1981 subtulado* (2005) (Zabell, 2008b: 84 y 85): el segundo de ellos incluye espacios reservados para las palabras de los subtítulos, de ciertas leyendas, pero tan sólo eso, espacios para una escritura no trazada.

Importa destacar que al elegir Zabell *La jalousie* para representarla en cuadros e instalaciones, para *describirla* –aunque es innecesario recordarlo, *ékphrasis* significa en griego ‘descripción’– en objetos de arte, la elección se había hecho recaer sobre un texto en el que la descripción es un elemento compositivo esencial. Así, *La jalousie. Exposición* no puede ser más que el ejercicio de descripción plástica de lo que es ya descripción verbal: descripción de la plantación de bananeros, de la casa, de los objetos de la casa, etc.; una descripción plástica que no puede ser sino representación.

En la novela todas esas informaciones van teniendo lugar en uno de sus rasgos característicos como es el que el relato discurre sobre una peripecia disminuida, narración casi sin fábula, y para recordar otro de los elementos fundamentales de la composición que identifican la novela hay que mencionar la repetición: se da la repetición de motivos, repetición incluso de frases o pasajes casi exactos, se repiten situaciones, las minúsculas anécdotas narrativas regresan, etc. Baste mencionar que el primero, el segundo y el séptimo y último fragmento comienzan con idénticas palabras: “Maintenant l’ombre du pilier” (Robbe-Grillet, 1995: 9, 32 y 210), apariciones de la anáfora, figura que se podría tener por clave retórica, compositiva, del relato.

Como era de esperar por el título, la celosía, uno de los significados en español de “la jalousie”, las celosías de las ventanas, va a ser uno de los motivos recurrentes: se describe qué es una celosía,

Sunday Morning Story (2001) no guarda relación con la obra de casi exacto título de Wallace Stevens, *Sunday Morning*, según comunicación personal del artista, a quien agradezco sus atenciones.

se mencionan las varias que hay en la casa, se deja constancia de si están abiertas, entreabiertas o cerradas, se da noticia de la cantidad de luminosidad que dejan pasar al interior, lo que se puede ver o no a través de las lamas, si este ver es según se mire desde el interior o desde el exterior y varias otras circunstancias más. El objeto que las celosías son en el mundo cumple una doble función: las lamas dejan ver algo y al tiempo ocultan algo y este doble juego de dejar ver y no dejar ver es presupuesto y técnica de la novela. Algo *ve*, o cree *ver* –léase *entender*–, el lector de aquello que se cuenta y a la vez el lector sabe que hay una parte importante de las relaciones entre los personajes y de los acontecimientos que se le hurtan a cada momento y, como si se tratase de una novela policíaca –género al que no son ajenas otras de las obras de Robbe-Grillet–, queda a la espera de que en algún momento suceda la revelación. Y sobre todo esto el narrador: un puro fantasma sin nombre, sin figura, sin presencia ninguna a no ser la de sus palabras, las palabras que dicen lo que ve y oye –aunque no es necesario decirlo, tan sólo una parte de todo ello–, las palabras que son a fin de cuentas la novela misma.

La jalousie. Exposición, pues, se propone como la *lectura* de la novela *La jalousie*, una lectura, como no podría ser de otro modo, particular, la lectura del artista Simon Zabell, cuyo producto es, pues, una lectura en clave artística. Y esta lectura se da en diferentes niveles o grados: lo que se podría denominar una ilustración, sin que el término deba tenerse en lo más mínimo como peyorativo; además una autorrepresentación de la novela misma, de ésta en cuanto libro; y finalmente de lo que quizá sea la interpretación más incisiva del relato, aquélla que lee de manera inequívoca la ilegibilidad que recorre el discurso. Por otra parte, este conjunto artístico se articula en dos series pictóricas y dos instalaciones y así se hace constar en el libro al que la exposición dio lugar y que enumero y caracterizo según los créditos. Pinturas: *La jalousie*, acrílico sobre tela –cinco cuadros, de los que los tres primeros forman un tríptico–, *La jalousie*, acrílico sobre tela –dos cuadros–. Instalaciones: *La jalousie (la plantación)*, medidas variables, papeles impresos y troquelados, *La jalousie (la plantación)*, medidas variables, papeles impresos (Zabell, 2007: 79). En lo que sigue me referiré a estas piezas en el orden que las presenta la mencionada publicación.

Vayamos, pues, con el tríptico *La jalousie* (figura 1).



Figura 1

Se trata de tres cuadros en los que se representa un rincón de una habitación; a la izquierda se muestra parcialmente un cuadro de cuya estampa nada se ve, también sólo en parte hay a la derecha una ventana con su celosía y hacia el centro una lámpara (Zabell, 2007: 58-59, 60-61 y 62-63). El lector de *La jalousie* reconoce la casa que es el escenario de gran parte de la narración de Robbe-Grillet. Un mismo rincón que se *repite* reproduciendo ese procedimiento tan típico de la novela; *repetición* que, como sucede en ésta, tiene lugar con alguna variación. O más bien dos variaciones. Una de ellas afecta al lugar desde el que la escena se ve, al punto de vista, lo que es plasmación de cómo todo el discurso novelesco está en función de la mirada del narrador.

Pues bien, en estos tres lienzos de la serie es bien perceptible que el cuadro inscrito a la izquierda avanza de una a otra de las piezas hacia el fuera de campo, mientras que en el lado de la derecha se va ofreciendo de un cuadro a otro una porción mayor de la ventana y su celosía. Así, la retórica o, si se prefiere, la sintaxis del tríptico reproduce la retórica o sintaxis de la novela. Los mismos objetos, los mismos paisajes, los mismos personajes, las mismas anécdotas –la

lectura de una novela, por ejemplo— se repiten en un modo de repetición que incluye un cierto desplazamiento o diferencia. Y quizá no esté de más añadir que, aun cuando la repetición se diera en la forma de la reproducción absoluta, ello no implicaría la identidad, por cuanto la repetición es ya y para siempre repetición, mientras que la manifestación primera nunca podría serlo.

La segunda de las variaciones tiene que ver con la iluminación. La secuencia del tríptico es también una secuencia de menos a más luminosidad y no sólo como efecto de que se nos muestra una mayor porción de la ventana, sino que se nos pone ante los ojos el movimiento del sol y una mayor intensidad lumínica; basta fijar la atención en el pie de la lámpara para ver que en la progresión de las piezas dicho pie pasa de la penumbra a la iluminación —aunque es evidente, al hablar de “progresión de las piezas” estoy haciendo referencia a un modo de progresión, de movimiento, que es el propio de la lectura—. También esto remite a la novela, donde no son pocos los pasajes en que los estados de intensidad de la luz —a primera hora del día, un poco después, al mediodía, al atardecer, por la noche— son datos que no dejan de ofrecerse al lector.

Volviendo ahora a los trabajos antes aludidos de David, esas ilustraciones de escenas relatadas, es notoria una importante diferencia con el tríptico de Zabel. Aquél, y con él muchos otros artistas, pueblan sus cuadros de personajes, principales unos, secundarios otros. Tanto que incluso se da el caso de que en el mencionado *La mort de Socrate* se llega a pintar a Platón, quien no estuvo presente en la escena según él mismo escribió en *Fedón* —“Platón estaba enfermo, creo” dice allí Fedón (59b)— y no hay razón para dudar de ello, si bien el error, por así decirlo tratándose de una obra de arte, de David no es atribuible al pintor, sino que, como se sabe, procede del helenista al que recurrió como informante.⁴ Por su parte, Zabel prescindirá en el tríptico, y en todo el resto de las obras que componen *La jalousie*, de la figura humana. Es cierto que la nómina de personajes de la novela es bastante reducida, pero el caso es que ni a uno solo de ellos se le concede un lugar en las pinturas, como si se respondiese con tal ausencia a la extraña presencia, fantasmal, de quien ve y narra, cuyo

⁴ “Celui-ci [David] fait appel à la science d’un helléniste, le Père Adry, un oratorien, sur les circonstances de la mort de Socrate. La réponse, datée du 6 avril [de 1786], nous est parvenue. Le Père Adry conseillait une attitude immobile pour Platon (qui en réalité, malade, n’avait pas assisté à la scène), une émotion plus visible pour Criton et surtout pour Apollodore” (Schnapper, 1980: 81-82).

cuerpo, cuya realidad (ficcional, naturalmente), está hecho únicamente de sus propias palabras. Añadiré algún otro caso que sirva de contraste entre la ausencia de personajes en los cuadros del tríptico de Zabell mencionados y otros trabajos de ilustración que cabe calificar de clásicos. Sea uno las ilustraciones de Gustave Doré al *Quijote*: en cada una de las cien ilustraciones que componen esa serie hay siempre al menos un personaje, aunque lo habitual es la inclusión de alguno más; y en las cuarenta y dos ilustraciones que John Tenniel realizó para *Alice's Adventures in Wonderland* se representa alguno o algunos de los personajes, ya sean humanos, ya animales, aun cuando se trate del evanescente gato de Cheshire.

Esta ausencia de la figura humana se da en bastantes otros trabajos de Zabell. Además de la mano fotografiada sosteniendo la novela *Le voyeur*, ya mencionada, donde la mano es lo único visible del cuerpo pero es *pars* más que suficiente para estar *pro toto*, otras apariciones de mano se dan en alguno de los cuadros de *La casa de Hong Kong*, una mano que, de nuevo, es la de quien está leyendo *La maison de rendez-vous*, en la traducción española *La casa de citas*, de Robbe-Grillet, pero la mano ahora no es ya la fotografía de una mano, sino la reducción a una mancha de su figura en un único color plano (Zabell, 2008b: 57), lo que marca una sobresaliente diferencia con el resto del cuadro, con la representación, digamos que realista, de las páginas del libro. En una realización semejante, manchas de color plano, se incluyen figuras del cuerpo, incompletas, en *Historia de lo mismo* (2002-2003) (Zabell, 2008b: 98). Hay que consignar también las figuras de varias de las piezas de *Rema*. Son figuras fuertemente estilizadas y que recuerdan representaciones infantiles, a lo que ha de agregarse que en no pocas de las ocasiones la representación del cuerpo es incompleta (Zabell, 2008b: 33, 37) y, si se pusiera en duda que alguna de esas imágenes sea de lo humano, bastaría acudir a la titulada *Rema (Monica Vitti)* para tener la certeza de que se trata de lo dicho. Otro caso es el que encontramos en *Akibiyori*. En esta instalación, un espejo está allí, junto a algunos otros elementos, para reflejar al espectador que decida situarse frente a él, o a varios de ellos, claro está, de manera que la presencia humana es accidental y esporádica. En conjunto, pues, creo que puede afirmarse que la imagen de la persona es en el conjunto de la obra de Zabell más bien escasa. Y, dicho esto, no convendrá olvidar que en algunas de las piezas hay elementos que evocan, o exigen, a la persona por cuanto son productos del *homo faber* y destinados a su uso: una silla o un

sillón en *Theseus + Hippolitus* (Zabell, 2008b: 112, 113) y una silla en *Apartment* (1999) (Zabell, 2008a: 107) o la imagen de un radiador de calefacción en *The Sunday Morning Story Revisited* de la serie *The Sunday Morning Story* (Zabell, 2008b: 89). No sólo es que la silla invoque a su constructor y a quien, aunque ausente en el momento, pudiera sentarse, hay más; transcribo unas palabras de Ignacio Gómez de Liaño: “El ojo que mira una silla está poniendo al que mira, en cierta medida, en la silla” (Gómez de Liaño, 1973: 20). Imágenes de objetos, las de *Apartment* y *The Sunday Morning Story*, que son el resultado de recortar, de “el arte de las sombras” (Baena, 2007: 78). (A propósito de la silla y el sillón aludidos hay que hacer notar, por un lado, que el sillón y la silla de *Theseus + Hippolitus* están contruidos con cartón ondulado y madera y, más que muebles, son representaciones de muebles, además de que figuran en fotografías, y la silla de *Apartment* está igualmente fotografiada; por otro, ambos trabajos son indisociables de una de las piezas fundamentales del arte conceptual como es *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth.)

Finalmente los otros dos cuadros de la serie *La jalousie* no muestran ninguna figuración. Sólo los colores, con sus cambios de tonalidad, los vinculan a los que conforman el tríptico y también el que en el segundo de ellos el cuadro inscribe un cuadrado rodeado de un paspartú, escrito queda como quiere la RAE, y lo que sería el marco, cuadrado inscrito en cuadrado inscrito en cuadrado, construyendo así una estructura abismal, tan característica de la narrativa de Robbe-Grillet. Hay que añadir a lo apuntado que en los tres lienzos del tríptico, las piezas que preceden a la que ahora me refiero y que pertenecen aquéllas y ésta a la misma serie, hay representado una porción de un cuadro, como ya ha quedado dicho.

Hasta aquí estaríamos ante un modo de trabajo artístico en el que hay una apropiación de algunos elementos de la novela, lo que antes he denominado ilustración, pero sin la novela. De hecho, si no fuese por la mención en el título del de la novela de Robbe-Grillet, esas pinturas podrían verse sin quedar establecida la vinculación literaria. Pero hay más. Hay otras piezas que van más allá al apropiarse de la novela misma y de la novela en su materialidad misma, en cuanto papel, en cuanto libro.

Zabell expone la novela tal cual, sus hojas de papel, lo que, por otra parte, ha exigido el descuartizamiento del libro, la destrucción de ese objeto instituido como símbolo de la cultura o, al menos, de una época de la cultura. Pura biblioclastia, gesto de bárbaros, que, dándole

la vuelta a lo afirmado por Walter Benjamin en su “Tesis sobre la filosofía de la historia”, regresa como gesto de cultura. La destrucción del libro vuelve para traer la construcción de un objeto artístico, tal como sucede, entre otros, en trabajos de Alicia Martín como *Monólogos* (Blesa, 2012b). Es el caso que lo que se presenta a la vista del visitante de *La jalousie. Exposición* son las páginas mismas, sin cubierta ninguna, sin que haya nada parecido a la idea de libro cerrado, sino abierto, descuajeringado, en lo cual hay un movimiento que es justo el inverso a aquél en el que el narrador del *Quijote* está en el Alcaná de Toledo y ve a un muchacho que vende “unos cartapacios y papeles viejos”, hojas sueltas, y ese narrador “aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles” (I, 9), según él mismo dice, acabará comprando todos esos papeles y urdirá con ellos su libro, la continuación de las aventuras de don Quijote.

Invirtiendo, pues, el proceso, Zabell deshoja el libro editado en Éditions de Minuit y utiliza las hojas deshojadas para construir nuevas piezas de la exposición *La jalousie*. (Todo esto reclama una precisión: lo que se exhibe no son las hojas mismas de la novela, sino reproducciones a mayor tamaño de las mismas, si bien el efecto es el de que es la novela, el libro en partes, deshojado, lo que ha pasado directamente a ser mirado).



Figura 2

Si las palabras se suceden unas a otras en el discurso y esa linealidad se reproduce, cobra cuerpo, en la escritura, el artista toma las hojas, trozos de la novela por los que el texto discurre, y da curso a nuevas secuencias. El principio de sucesividad une ahora el habla, el habla hecha texto, a una figura o trazo o trayecto que recorre las paredes de las salas, como si se tratase de la ejecución de un extenso mural. He dicho *una* figura, *un* trayecto, pero no es exacto, pues lo que queda ahí a la vista es la discontinuidad, la interrupción del trazo o greca, que además da lugar a algunas figuras foliadas aisladas (figura 2).

Hay en todo ello un geometrismo generalizado, lo recto, lo cuadrado, lo trapezoidal, etc., que al lector de *La jalousie* le recuerda el geometrismo que circula por la novela. Cuando se describen las parcelas de bananos, y también en otros momentos, el narrador recurre con frecuencia a ese decir *more geometrico*, lo que obliga a recordar la formación de ingeniero agrónomo y su ejercicio como tal de Robbe-Grillet; al hablar de una de tales parcelas dice, por ejemplo,

au lieu d'être rectangulaire comme celle d'au-dessus, cette parcelle a la forme d'un trapèze; car la rive qui en constitue le bord inférieur n'est pas perpendiculaire à ses deux côtés –aval et amont– parallèles entre eux. Le côté droit (c'est-à-dire aval) n'a plus que treize bananiers, au lieu de vingt-trois (Robbe-Grillet 1957: 34),

que no es mal ejemplo de esa pulsión por la exactitud en quien habla. Exactitud, detallismo, efectos de la profesionalidad del narrador –y, en lo que es el afuera de la novela, de la cualificación profesional del autor–, que no se aplicarán a la aventura amorosa que el lector entrevé en las, digamos, imprecisiones del relato.

Y es ya en esta pieza donde la ilegibilidad en cuanto tal irrumpe en esta obra de Zabell. En efecto, ¿cómo leer ahí *La jalousie*? Es cierto que está toda ella, página tras página –o, mejor, las presentes están por todo el conjunto–, pero ya no en el dispositivo libro, sino en otro que, en lugar de facilitar la lectura, no hace más que ponerle trabas. Unas páginas están posición vertical, el sentido que les es propio, otras horizontales, otras más se doblan sobre sí mismas ocultando buena parte de la mancha del texto, algunas otras en fin están, por así decirlo, boca abajo. ¿Qué puede hacer el lector, o más bien *lector*, ante tan singular espacio de lectura, ante tal *texto*? Y además, aun en el supuesto de que alguien decidiese leer tal

dispositivo, ha de tenerse en cuenta que el orden de las páginas en la instalación de Zabell no es el orden en el que las páginas se suceden en el libro.

Así, un texto dispuesto de un modo tan particular ¿cómo leerlo? Si bien es cierto que son bastantes las páginas que se ofrecen como legibles, el hecho es que ni con mucho lo son todas. Además, ¿dónde está quien entra en la exposición y está dispuesto a permanecer allí de pie, haciendo contorsiones según le exija la disposición de las páginas, leyendo e intentado leer página tras página, si es que localiza las que vendrían a continuación de la que, supongamos, ha logrado leer? ¿Alguien está dispuesto a leer *La jalousie* de ese modo? Lo que ya en esta parte de la obra está planteado, y de manera irrenunciable, es la cuestión de la ilegibilidad: la ilegibilidad en su sentido más concreto, la simple imposibilidad de leer *La jalousie*, esa novela de Robbe-Grillet, y ello pese a poner el texto ante los ojos, pero también en un sentido más general, la ilegibilidad de todo texto que, aunque leído, está siempre todavía por leer; y, si interpretado o comprendido, según creemos en tantas ocasiones, siempre permanece en la situación de ser todavía interpretado o comprendido, permanentemente abierto a la lectura, cuya clausura ni siquiera se adivina.

Como ya ha quedado advertido, la presencia de los bananos en *La jalousie* es permanente. Franck y A..., y añadamos que los otros personajes y el mismo narrador, están prácticamente en todas las escenas de la novela en la casa situada en una plantación bananera. A cada paso se nombran las plantas. Zabell, excelente lector de la obra, llevará el banano a su exposición.

En la segunda de las instalaciones (figura 3) se vuelven a utilizar las páginas del libro de Robbe-Grillet (recuérdese lo dicho en un paréntesis anterior: no son tales, sino sus facsímiles en gran formato). Páginas y páginas que cubren toda una pared, pero ahora en cada una de ellas se ha recortado o troquelado la figura de la hoja del banano, hojas que quedan ahora en los huecos dejados en el papel y que además penden del muro construyendo toda una imagen figurativa de la plantación bananera, sólo que su materia es el papel, como es en papel donde está impresa la novela y en numerosas ocasiones la palabra “bananier” —la primera en el tercer párrafo del texto: “les bananiers de la plantation” (Robbe-Grillet, 1995: 11) y cabe escribir pássim, esa curiosa grafía académica—.



Figura 3

El bosque de *La jalousie*. *Exposición* reproduce en esta pieza el bosque de las parcelas de bananos que la voz narradora nombra y describe una y otra vez y que el propio papel en el que se han troquelado las hojas de la planta, sus figuras, contiene escrita a su vez la mencionada palabra.

Así, *La jalousie* de Zabell establece una relación de repetición, de identidad y diferencia, con *La jalousie* de Robbe-Grillet.

La serie pictórica y las dos instalaciones a las que he hecho referencia hasta aquí transforman en objeto del arte lo literario, son modos por los que la palabra toma cuerpo en figuras, pero aún no termina el trabajo de hacer de lo literario arte, de que suceda que *ut poesis pictura*, y en lo que queda por decir es donde se puede afirmar que Simon Zabell es un lector penetrante como pocos de *La jalousie*.

En la novela un componente destacado es la inscripción de la escritura en lo escrito, lo que da lugar a la escritura abismada. Vamos con ello.

Por una parte, Franck y A..., esa pareja de la que el lector sospecha que son amantes y sospecha asimismo que el narrador, el

marido de A..., lo sospecha, de ahí la polisemia del título, si bien no es posible pasar de la sospecha a la certeza, Franck y A..., esos personajes que son leídos, decía, sabemos según se nos informa en diferentes pasajes que están leyendo una novela; en cierto momento, incluso, leemos que ambos ya la han terminado: “Ils ont achevé maintenant l’un comme l’autre la lecture de ce livre qui les occupe depuis quelque temps” (Robbe-Grillet, 1995: 82). Según cuenta el narrador, en ciertos momentos estos lectores hacen comentarios sobre la novela en cuestión, en otros sabemos que A... la tiene en sus manos, que la cierra y la deja sobre un mueble. Pese a que es motivo recurrente, el lector no llega a saber de qué novela pueda tratarse y es muy escasa la información que alcanza a reunir; ya casi al final se lee que “Les complications psychologiques mises à part, il s’agit d’un récit classique sur la vie coloniale, en Afrique, avec description de tornade, révolte indigène et histoires de club” (215) y muy poco más.⁵ En cualquier caso y pese a que no hay nada en *La jalousie* de tales asuntos, es evidente el efecto de estructura especular, lo que se refuerza con el hecho de que ese modo de eludir qué novela sea, su asunto, etc., está en consonancia con el modo de contar del narrador igualmente elusivo.

Por otra parte, la escritura misma se hace presente en el motivo, reiterado una y otra vez, de la carta. Es la carta que en un momento dado A... lee, la carta que en otros escribe, la carta que en otro momento ha pasado de manos de A... al bolsillo de Franck, carta, suponiendo que es siempre una única y misma carta, de la que el lector no sabrá nada de lo que en ella se dice, si bien es ocasión que se abre a la especulación, tal como sucede con la posible relación adúltera y de la que la carta parece ser, más que una pista, un documento. Desde luego, la carta, la escritura sirve para configurar una nueva estructura abismal.

La carta además está ligada a un escritorio y a los útiles que le son propios. De los distintos pasajes en que se habla de todo ello, citaré éste:

À l’intérieur de sous-main, le buvard vert est constellé de fragments d’écriture à l’encre noire: barres de deux ou trois millimètres, petits arcs de cercles, crosses, boucles, etc.; *aucun signe*

⁵ Bruce Morrisette apunta, con buenos argumentos, que la novela leída en *La jalousie* sería *Le fond du problème* (*The Heart of the Matter*) de Graham Greene (Morrisette, 1972: 11, n. 4).

complet n'y pourrait être lu, même dans un miroir. (Robbe-Grillet, 1995: 168; la cursiva es mía)

Lo que el secante muestra, pues, es toda una serie de inscripciones, trazos, grafías, que pese a que se da cuenta de su variedad, incluso del tamaño, respondiendo a la pulsión descriptiva del narrador, tales grafismos no llegan a alcanzar el rango de letras, son rasgos que se aproximan a serlo, pero que no dan paso a la posibilidad de lectura alguna.

Otro pasaje más relacionado con esto, el que sucede al copiado en el párrafo anterior, interesa traer aquí:

Dans la poche latérale sont glissées onze feuilles de papier à lettres, d'un bleu très pâle, du format commercial ordinaire. La première de ces feuilles porte la trace bien visible d'un mot gratté —en haut et à droite— dont ne subsistent que deux fragments de jambages, très éclaircis par la gomme. Le papier à cet endroit est plus mince, plus translucide, mais son grain est à peu près lisse, prêt pour la nouvelle inscription. Quant aux anciens caractères, ceux qui s'y trouvaient auparavant, il n'est pas possible de les reconstituer (Robbe-Grillet, 1995: 169-170).

El narrador lo dice bien claro: en esa hoja ha habido escritura, pero la posibilidad de su lectura se desvaneció por la acción del borrado. Y no es éste el único caso en que se habla de inscripciones borradas en todo o en parte. En efecto, hablando del espejo del tocador, la voz narradora se entretiene en su descripción: “L'envers du miroir est une plaque de bois plus grossier, rougeâtre également, mais terne, de forme ovale, qui porte une inscription à la craie effacée aux trois quarts” (Robbe-Grillet, 1995: 68). Son muestras textuales de cómo la escritura no alcanza a resolverse en lectura completa, clara, sino parcial y oscura, y que perfectamente pueden tomarse como claves de la novela y aun del trabajo o placer de leer en general. En cualquier caso de todo interés para la lectura en arte que Zabell hace de *La jalousie* y que, como estas páginas ponen de relieve, no hablan de otra cosa que de la cuestión de la escritura y la lectura.

Por otra parte, la mención del espejo —y no es la aludida la única ocasión en que aparece—, el motivo por excelencia de la duplicidad,

esa forma de la repetición, su forma básica, es una vez más la inserción en el texto de la poética del texto mismo.⁶

Un nuevo fragmento ha de traerse a este expediente de la ilegibilidad. Ya ha sido mencionado que uno de los motivos recurrentes es el del ciempiés aplastado sobre la pared. De las numerosas menciones que se hacen de este minúsculo incidente, importa ésta en que se dice que acercándose mucho

L'image du mille-pattes écrasé se dessine alors, non pas intégrale, mais composée de fragments assez précis pour ne laisser aucun doute. [...] une des antennes, deux mandibules recourbées, la tête et le premier anneau, la moitié du second, trois pattes de grande taille. Viennent ensuite des restes plus flous: morceaux de pattes et forme partielle d'un corps convulsé en point d'interrogation (Robbe-Grillet, 1995: 56).

De manera accidental, sin deliberación alguna, se ha plasmado un signo de escritura, pero ese signo resulta ser el de la interrogación, que es evidente no informa de nada que no sea el puro hecho de preguntar –imagen gráfica de la pregunta sospechosa del narrador, de la pregunta o preguntas que el lector se hace–, pero no sobre qué se pregunta, lo que colapsa cualquier posibilidad de respuesta. No es el único, por cierto, que se nombra en la novela. Con ocasión de referirse a un lagarto se lee que tenía “la tête dressée de côté vers la maison, le corps et la queue dessinant un S aux courbes aplaties” (Robbe-Grillet, 1995: 195), poca cosa: una ese suelta que, sin vocal, sólo admite ser nombrada.

¿Qué es, pues, lo que ofrece *La jalousie*? Una novela que leen dos de los personajes, pero cuyo texto nunca se le presenta al lector y poquísimo de su contenido, varios momentos de escritura sin que en ninguno de ellos se sepa ni una sola de las palabras que se escriben, una carta recibida que queda de nuevo en la oscuridad absoluta, además cierta escritura borrada y la posibilidad de una nueva inscripción, el palimpsesto del papel secante que no da a leer ni una sola palabra, el signo de interrogación en la pared y una S, forma muy próxima, por cierto, a la de la interrogación. Es decir, la escritura se

⁶ Los espejos de *La jalousie*, como otros de los elementos aquí considerados, no han pasado por alto para la crítica. En relación con ellos, véase el muy interesante trabajo de Amelia Gamoneda Lanza (en prensa), cuyo conocimiento debo a su amistad y generosidad.

nombra en muy diversas ocasiones y de diferentes modos, pero esa escritura es siempre sin lectura.

Zabell, en su lectura artística de la novela, no es indiferente a todo ello y en cuanto artista para el que la letra, la escritura, el texto adquieren su importancia, incluye en su exposición alguna pieza más donde todo ello cobra presencia.

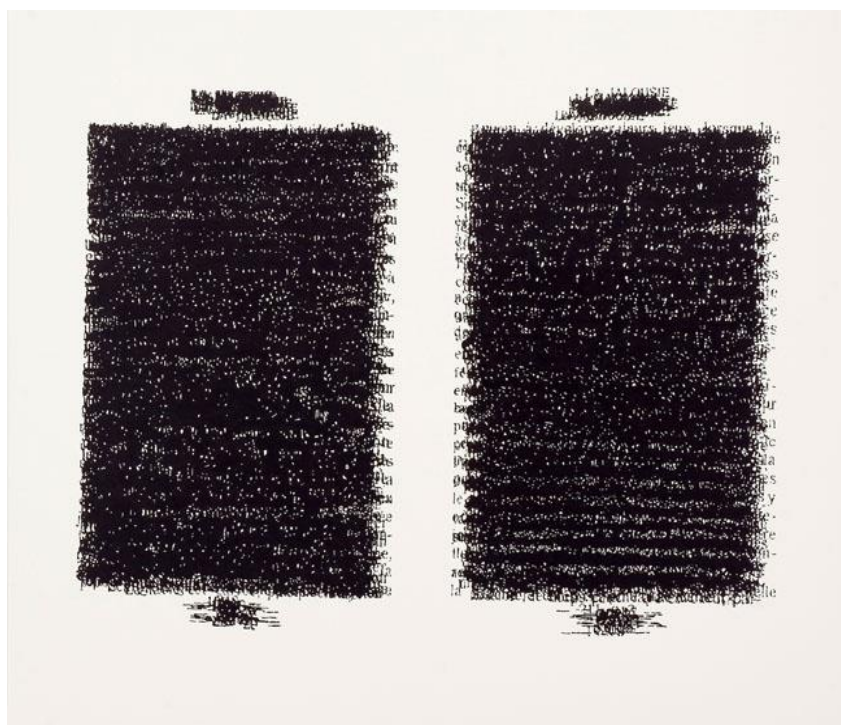


Figura 4

La jalousie, como ya se ha dicho, da nombre a dos cuadros más, dos cuadros dobles. El primero de ellos es una doble página de la novela de Robbe-Grillet (figura 4), la novela abierta para la lectura, y se reconoce bien en cada una de las páginas la leyenda del encabezado, en donde es bien fácil leer el título de la novela, la mancha de texto y la paginación.

Es, en efecto, el libro abierto, a la vista, pero ese libro abierto no deja leer nada o casi nada.

Esta pieza en la que el libro abierto opone una resistencia invencible a la lectura viene a coincidir con lo que sucede, entre otros,

en *Llibre de vidre* de Jaume Plensa, donde no sólo el libro, el biombo como libro, no permite leer el texto cuando está abierto, sino que además, cuando las láminas, las hojas, se cierran, se ofrece, por paradoja, la posibilidad de leerlo (véase Blesa, 2011). Y, por otro lado, es coincidente con una de las estrategias utilizadas por Ramón Bilbao en no pocas de sus obras en las que, si lo representado, (re)presentado creo mejor decir, es texto, sin embargo es texto ilegible (véase Blesa, 2011). Se trata de la superposición de las líneas de la escritura por encabalgamiento, así en *Una extensión en el tiempo* de Bilbao, o, como en este cuadro de Zabell, por la superposición de unas páginas sobre otras. El resultado de esta operación de superponer unas páginas sobre otras, con mínimos desplazamientos, produce un palimpsesto y permite leer bien poca cosa y ello, hay que reiterarlo, pese a estar ahí ante los ojos el libro abierto. Estamos una vez más en la encrucijada –una de ellas– donde literatura y arte convergen, encrucijada que responde en este caso a la práctica que tiene por nombre logofagia (Blesa, 1998, 2011, 2012a).

Este cuadro es una buena muestra de la excelente, por perspicaz, lectura en arte que Zabell lleva a cabo de la novela de Robbe-Grillet. La poética de *La jalousie*, la compulsión del narrador por la repetición de anécdotas y motivos mínimos en fragmentos narrativos que se superponen los unos a los otros y que, pese a esa insistencia en volver sobre lo mismo, hurtan al lector la comprensión de lo que sería el meollo de la historia y cabe decir que la embrollan, es ahora un reproducir páginas sobre páginas, repetir la figura de la doble página que se superpone a otra, a otras, que acaba en un resultado semejante en lo principal: enrarecer la comprensión, aquí por un emborronamiento de la escritura, un emborronamiento de la escritura producido precisamente por la escritura. Poco que leer en el texto (re)presentado en este cuadro: se reconoce la leyenda del encabezamiento, alguna letra suelta, alguna sílaba, pero en definitiva no se lee nada. Con todo, el lector paciente de esta pieza puede invertir algo de su tiempo en cotejar lo que Zabell ha decidido mostrar y las páginas de la edición de Minuit. Se puede hacer, pero hay que decir que es bien poco lo que se consigue.

Doble página, dobles páginas, múltiples páginas, texto, texto, texto..., escritura sin lectura.

La pieza final de esta serie de Zabell es otro cuadro en el que lo que se pone en imagen es sin más la ilegibilidad y ahora de un modo absoluto.

El narrador de *La jalousie* informa en numerosísimas ocasiones de cuál es la luminosidad de la escena que tiene a la vista y en algunas de ellas la luz es escasa y en algún momento nula: la oscuridad de la noche. Además no falta algún momento en que la pérdida de la luz resulta ligada a la lectura: “Sur la terrasse A... doit bientôt fermer son livre. Elle a poursuivi sa lecture jusqu’à ce que le jour soit devenu insuffisant”; y ella permanece allí ante la noche, ante lo que ya no es visible: “les yeux grands ouverts en face du ciel vide, des bananiers absentes, de la balustrade, engloutie à son tour par la nuit” (Robbe-Grillet 1995: 138). Desaparece la luz y con ella desaparecen las cosas, desaparece el mundo, desaparece en fin el personaje.

Este motivo, el de la llegada de la oscuridad, adquiere en esta novela a la que la ilegibilidad no le es ajena, sino que la tiene como su tema o, al menos, uno de ellos, un poderoso simbolismo. Tanto que reaparecerá justo en el pasaje final para hacer caer el cierre sobre el relato:

Il est six heures et demie.

La nuit noire et le bruit assourdissant des criquets s’étendent de nouveau, maintenant, sur le jardin et la terrasse, tout autour de la maison (Robbe-Grillet, 1995: 218).

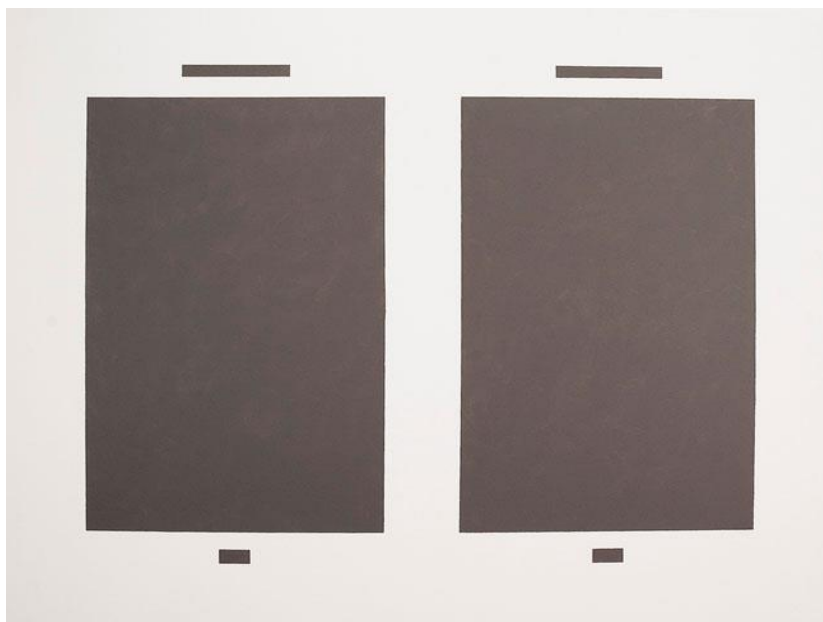


Figura 5

Es el fin de la novela, un fin de oscuridad y ruido. Y así es el fin de *La jalousie*. *Exposición*: oscuridad y ruido. El último cuadro, aquél con el que se clausura la lectura en arte que Zabell hace de *La jalousie* de Alain Robbe-Grillet (figura 5), es exactamente eso.

Se trata de una reelaboración de la pieza anterior y remite al mismo tiempo al célebre, y no sin razón, *Cuadrado negro* de Kazimir Malévich, una obra que en cierto sentido dictó el final de toda una idea del arte. Negada ya la figuración por las obras abstractas, Malévich llevó la investigación artística hasta un punto en el que la obra no ofrece nada sino la oscuridad total.⁷ Esta figura de la doble página de libro en negro remite, como antecedente en los trabajos de Zabell, a los espacios blancos de *Rema* y otros a los que me he referido más arriba. Pues bien, con lo que de homenaje al mencionado gesto artístico supremo de Malévich transparece en este remate de la serie *La jalousie*, Zabell plasma en su trabajo la negrura de la noche, pero una oscuridad cerrada que todavía es libresca, escritural, lingüística, al invocar ese artefacto al que llamamos libro y su composición en páginas. La disposición de doble página engarza con el cuadro anterior, del que depende, hace presente la novela, *La jalousie*, la lectura de *La jalousie*, su ilegibilidad. Y en ello hay que recalcar que el lugar de donde esa ilegibilidad surge es la lectura, el texto, la escritura, que, como ha señalado el propio autor, queda inscrita en su totalidad en lo que es una interpretación impenetrable:

Haciendo uso de la pintura he recreado el aspecto del texto de la novela, superponiendo el contenido completo de todas las páginas de

⁷ Un intento de construir el contexto, de consignar los antecedentes, de los últimos cuadros de Zabell a los que me he referido, debería incluir, entre muchas otras menciones, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Marcel Broodthaers (1969), donde el libro de Stéphane Mallarmé, él mismo formando parte de ese contexto, es reproducido una vez que se ha sometido cada uno de sus "trozos líricos" ["morceau"], como se refiere a las unidades de texto el poeta, al trabajo del tachado; así, si en la disposición mallarmeana "les «blancs» en effet, assument l'importance", en la reelaboración de Broodthaers la asumen también los negros. Sin pretender la exhaustividad del contexto, ese sueño, éste debería incluir, del territorio del arte, al antes nombrado Joseph Kosuth –y no sólo por la pieza mencionada– y todo lo que acoge la expresión «Art & Language», los interesantísimos trabajos de Mel Bochner, los de Lawrence Weiner, etc. y, entre muchos otros, los de los españoles Ignasi Aballí, Ramón Bilbao, Esther Olondriz, Jaume Plensa y, del territorio de la literatura –y tanto éste, como antes «arte», han de leerse en plena labilidad semántica– Fernando Millán o José-Miguel Ullán. Lo dicho, un intento de lo que es insaturable.

la misma hasta crear una sola imagen que, aunque ilegible, contiene toda la información de la novela (Zabell, 2011: 184).

Ilegibilidad leída por Zabell en *La jalousie* de Robbe-Grillet y presentada en el lenguaje del arte. Zabell lee la ilegibilidad de la escritura de Robbe-Grillet y deja sus propios trazos ilegibles. Una ilegibilidad que, creo, sería engañoso restringirla a este caso concreto, sino que se expande, por sinécdoque, a ser la lectura en general, la escritura sin lectura, esa ilegibilidad de los textos que Zabell ha sabido leer y dar a leer, a ver, en sus trabajos.

BIBLIOGRAFÍA

- Baena, Francisco (2007), “Simon Zabell”, en Zabell (2007), pp. 73-78.
- Blesa, Túa (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Trópica-Anexos de Tropelías.
- (2011), *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*, Salamanca, Delirio.
- (2012a), “El palimpsesto como procedimiento de producción textual”, *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada*, <http://zaguan.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/index>, 18, pp. 168-179.
- (2012b), “Alicia Martín: su quehacer con libros y su deshacerlos y el deshacerlos y hacerlos de José-Miguel Ullán”, en Ángeles Ezama *et alii* (coords.), *Aún aprendo. Estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, Zaragoza, Pressas Universitarias, pp. 581-591.
- Doležel, Lubomir (1986), “Semiotics of literary Communication”, *Strumenti critici*, 1, pp. 5-48.
- Gamoneda Lanza, Amelia (en prensa), “La descripción especular: neurocognición y psicosis en *La jalousie* de Robbe-Grillet”.
- García Berrio, Antonio, y M^a. Teresa Hernández (1988), *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos.
- Gómez de Liaño, Ignacio (1973), “Preliminar”, en Giordano Bruno, *Mundo, magia, memoria*, Madrid, Taurus, pp. 7-45.
- Jakobson, Roman (1966), “On linguistic Aspects of Translation”, en R. A. Brooker (ed.), *On Translation*, Oxford, Oxford University Press, pp. 232-239.

- Morrisette, Bruce (1972), *Les romans de Robbe-Grillet*, pref. Roland Barthes, ed. aumentada, París, Minuit [1ª ed. 1963].
- Robbe-Grillet, Alain (1995), *La jalousie*, París, Les éditions de Minuit, [1957].
- Schapper, Antoine (1980), *David, témoin de son temps*, Friburgo, Office du Livre.
- Zabell, Simon (2007), *La jalousie. Exposición*, pról. “La casa en África” Félix Romeo, epíl. Francisco Baena, Granada, Diputación de Granada.
- (2008a), *La casa de Hong Kong*, pról. “Narrar visualmente” Mariano Navarro, Granada, Junta de Andalucía.
- (2008b), *Rema*, Málaga, Centro de arte contemporáneo.
- (2011), [“*La jalousie*”], en VV. AA., *Travesías*, Alicante, Caja Mediterráneo. p. 184.